

Revista Temas Número 27 octubre-diciembre 2001

Cine cubano vuelto a ver

Ambrosio Fornet. [Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC \(1959-1989\).](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Juan Antonio García Borrero. [La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Julio García Espinosa. [El cine cubano o los caminos de la modernidad.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Desirée Díaz. [La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Marvin D Lugo. [Otro usos, otros públicos: el caso de Fresa y chocolate.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Michael Chanan. [Titón y lo intertextual.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Juan Valdés Paz, Gisela Arandia, Mayra Espina, Ángela Ferriol, María Gattorno, Ernel González, José Luis, Martín, María Regla Barbón, Bárbara Oliva, Pedro Luis Sotolongo, María del Carmen Zabala. [¿Entendemos la marginalidad? .](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

[Paradiso: la lucha de Eros y Thánatos.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Margarita Mateo Palmer

Carlos A. Gadea. [«I'll be your mirror!» o el retorno de Don Quijote de La Mancha. Posmodernidad, razón y orden moderno.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Román de la Campa. [El sublime encanto de la nostalgia cultural.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Rufo Caballero. [La excusa. Semiosis, ideología y montaje en Buena Vista Social Club.](#) No. 27 octubre-diciembre 2001

Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)

Ambrosio Fornet

Crítico y editor. UNEAC.

Al ser fundado, en 1959, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) tenía por delante una tarea gigantesca: la de crear y promover un movimiento cinematográfico partiendo virtualmente de cero. Había que comenzar transformando no solo el carácter de un producto —el tipo mismo de películas que realizar—, sino de todo un proceso, el sistema de producción y exhibición de películas tal como operaba en los marcos de la vieja sociedad.

En busca del interlocutor

En 1960 se produjo la nacionalización de las grandes empresas de distribución y exhibición cinematográficas, coronada en los cinco años siguientes con la compra

La primera versión de este trabajo apareció en francés en *Le cinéma cubain*, editado por Paulo Antonio Paranagua (Paris, Centre Georges Pompidou, 1990). La estructura de esa compilación —en la que se dedicaban estudios específicos a Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, por ejemplo— determinó la escasa presencia de ambos directores en este panorama. Una versión abreviada se publicó como separata en la revista *Encuadre*, de Caracas, en 1993.

de las salas que pertenecían a pequeñas empresas o propietarios individuales. En 1965, el ICAIC poseía ya todo el sistema de distribución y exhibición del país, y entretanto se había ido planteando una estrategia de desarrollo centrada en «la búsqueda de un nuevo interlocutor»¹ capaz de apreciar y exigir formas de comunicación descolonizadas y participativas.

He llamado «fase de exploración» a la que se extiende de 1959 a 1965, que en cuanto a largometrajes de ficción produjo dos filmes, ambos en 1960: *Cuba baila* e *Historias de la Revolución*, de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, respectivamente, estrenadas en orden inverso porque la segunda pareció más atractiva desde el punto de vista temático.

En el marco de un nuevo tipo de comedia costumbrista, donde el humor y la música contribuían a poner de manifiesto la intención de crítica social (dirigida hacia formas de conducta pequeñoburguesas y colonizadas), *Cuba baila* inauguró una corriente temática que todavía no parece haberse agotado. Desde el punto de vista estilístico, ambas películas pagaban tributo al neorrealismo, no solo por la formación académica de sus directores, sino también —y quizás

sobre todo— porque en ese momento de tanteos y urgencias expresivas la estética neorrealista parecía indicar un camino, dado su estrecho vínculo con la realidad inmediata, lo que a su vez se traducía en formas de producción menos costosas y en una dramaturgia ajena a lo espectacular. La participación de Otello Martelli —el fotógrafo de Rosellini en *Paisa*— en la película de Alea, y de Zavattini en *El joven rebelde*, la segunda película de García Espinosa, contribuyó tal vez a reforzar la orientación estética de los directores cubanos.²

Hubo también un aporte en el plano de la estructura narrativa. La división por cuentos y episodios —casi siempre unidos entre sí por un simple nexo temático— provenía justamente de *Paisa*; fue vista como una solución providencial, y empleada con desigual fortuna en varias películas de esta etapa.³ La otra «solución» fue hacer coproducciones u ofrecer la dirección de películas a cineastas extranjeros para que nuestros artistas y técnicos, integrados a los equipos de filmación, pudieran entrenarse como asistentes u operarios. Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama. Era un problema de óptica, no de inexperiencia, pues lo mismo les ocurría a los directores extranjeros —el uruguayo Ugo Ulive, en *Crónica cubana*, el francés Armand Gatti, en *El otro Cristóbal*, el soviético Mijaíl Kalatozov, en *Soy Cuba*— que apelaron a las más diversas modalidades dramáticas para tratar de dar una nueva visión de Cuba o América Latina —el drama psicológico, la sátira fantástica, la epopeya socialista— y todo resultó ser tan esquemático o exótico que no lograron convencer a nadie.

El despegue (1966-1969)

Con raras excepciones, nuestros filmes argumentales habían venido dando la visión de un mundo eminentemente urbano, centrado en los conflictos individuales o en la condena moral de la sociedad prerrevolucionaria. El ámbito rural, en su costado épico —lucha de los guerrilleros en la Sierra Maestra, formación de la conciencia revolucionaria entre los campesinos— no había vuelto a aparecer en el género desde que Alea y García Espinosa lo introdujeron a principios de la década. Prevalecía entonces en los filmes de ficción un lenguaje que ya empezaba a ser irremediabilmente arcaico —desarrollo lineal de la

historia, cámaras casi inmóviles, modos de actuar y de iluminar convencionales— y que se había ido transformando gradualmente, tanto en la obra de los veteranos como de los principiantes, por la influencia de la Nueva Ola, del Free-Cinema y, sobre todo, de nuestro propio movimiento documentalístico, que en su vertiginoso desarrollo comenzaba a proponer una estética más espontánea (y que se había hecho técnicamente viable con la adquisición de nuevas cámaras). El vuelco era, por tanto, previsible; no obstante, el mediometrage *Manuela* (1966) de Humberto Solás, produjo el impacto de lo inesperado. Solás apenas tenía veintitrés años y alguna experiencia compartida en la dirección de cortos argumentales.⁴

Aunque la historia de *Manuela* no era nada del otro mundo —una joven campesina de la Sierra Maestra que se rebela contra la injusticia y a través del amor a un guerrillero asume la ética revolucionaria—, sus contextos, por sí solos, aportaban una gran carga semántica. Aquella atmósfera insólita, el acento típicamente serrano de la improvisada actriz (Adela Legrá), la belleza salvaje de su rostro anguloso, esa mezcla nunca antes vista en la pantalla, produjo una especie de anagnórisis colectiva, el reconocimiento de una estética mestiza profundamente arraigada en la idiosincrasia popular. Factor importante del éxito fue, pues, la fotografía de Jorge Herrera, de quien puede decirse que en esta etapa transformó —literalmente hablando— la imagen del cine cubano.⁵ Un crítico observa, con razón, que el encanto visual del filme se impone desde el principio gracias al «acertado empleo del lente y los encuadres, el cuidado del ritmo y, sobre todo, el hábil manejo de la cámara en mano»; y añade que al compararse con las primeras películas del ICAIC, *Manuela* muestra «la distancia que, en términos de evolución lingüística, recorrió el cine cubano en unos pocos años».⁶

Dos comedias de asunto contemporáneo completan la exigua producción de 1966: *Papeles son papeles*, de Fausto Canel, y *La muerte de un burócrata*, de Alea. La primera acabó frustrándose por falta de coherencia narrativa, aunque partía de una idea promisoriosa: el súbito cambio de moneda que se realizó en 1961 para desvalorar los billetes de banco sacados clandestinamente del país; la segunda, en cambio, tuvo un éxito espectacular de crítica y de público y ha pasado a ser un clásico del género. Algo parecido ocurrió al año siguiente con *Las aventuras de Juan Quinquín*, de García Espinosa, cuyos millones de espectadores la convirtieron en una de las más populares películas cubanas, hecho en el que sin duda han influido amplios sectores del público adolescente y de provincias. Basada en una novela de aliento picaresco, escrita por Samuel Feijóo, el filme cuenta, a su modo, la historia de un avisado

campesino que trata de sobrevivir en un medio hostil desempeñando los oficios del hambre o de la suerte: monaguillo, torero, Cristo crucificado o faquir de circo, y por último —después de un intento de trabajar la tierra como aparcerero, frustrado por la codicia del terrateniente—, jefe de una guerrilla tan audaz como pintoresca. Lo curioso, por inusual, es que —gracias a la frescura de sus propuestas formales— el filme se convirtió también en un favorito de los cinéfilos. En efecto, *Juan Quinquín* es al mismo tiempo una divertida comedia de enredos y aventuras, apta para todos los públicos, y un tipo de cine que por su capacidad de parodiarse a sí mismo —poniendo en evidencia el carácter estereotipado y la función hipnótica de sus recursos expresivos, sobre todo los que provienen del western—, ejerce una extraña fascinación sobre la crítica erudita. Con espíritu muy brechtiano y muy carnavalesco a la vez,⁷ García Espinosa revela sobre la marcha aquellos mecanismos que —en sentido literal y figurado— «cautivan» al espectador y ayudan a mantenerlo intelectualmente en cautiverio, operación que equivale a mencionar los trucos del mago en el momento mismo en que saca el conejo de la chistera. «Los efectos de distanciamiento que se emplean en las interminables aventuras del filme —observa con razón Anna Marie Taylor—, obligan al espectador a tomar plena conciencia de que la ilusión cinematográfica es inseparable de las convenciones del género».⁸ Claro que una cosa es poner en guardia al espectador, demostrándole que no hay lenguaje neutro o inocente, y otra muy distinta ganarlo para la propia causa utilizando el lenguaje culpable, pero con un signo ideológico inverso. En *Juan Quinquín*, esa mutación no llegó a producirse orgánicamente; sin embargo, la propuesta conceptual quedaría en pie y sería retomada en otro nivel en los años 70.

Había formas igualmente imaginativas, aunque menos jocosas, de abordar una realidad marcada por el soplo de la epopeya, y bastó una simple coyuntura histórica para que los cineastas las descubrieran espontáneamente. Dicha coyuntura fue el centenario del inicio de las guerras de independencia, hecho que adquirió vigencia inusitada al ser colocado en una nueva perspectiva: la de la continuidad de las luchas revolucionarias del pasado y el presente. El espíritu de la época generó todo un campo semántico que aludía con orgullo a ese fenómeno de continuidad, de sucesión, de relevo; se habló entonces de los Cien Años de Lucha (1868-1968), de una «segunda independencia», de los revolucionarios de hoy como «mambises del siglo xx»... El ICAIC había puesto en marcha distintos proyectos orientados no solo a conmemorar el centenario, sino sobre todo a «rescatar» la verdadera imagen de la nación, encubierta, adulterada o neutralizada por los ideólogos

burgueses.⁹ Humberto Solás aludiría años después a la «sintonía» que se produjo entonces entre lo social y lo creativo, tal vez porque la demanda misma resumía otras urgencias: la búsqueda de un lenguaje descolonizado y la consiguiente afirmación de una identidad cultural cuyos términos ya había formulado Martí, casi un siglo antes, en «Nuestra América». Había, por último, el intento de reflexionar sobre una experiencia colectiva que moldeó espiritualmente a toda una generación, la necesidad de construir el marco de referencia conceptual que permitiera orientarse en el torbellino de los acontecimientos. La socorrida idea de que toda historia es historia contemporánea —aunque solo sea porque no puede organizarse ideológica y narrativamente más que desde la óptica actual—, se concretó de pronto en términos audiovisuales con filmes como *Hombres de Mal Tiempo* (1968), notable docudrama del argentino Alejandro Saderman, y los largometrajes de ficción *Lucía*, de Solás, *La odisea del General José*, de Jorge Fraga, y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, los dos primeros de 1968 y el último de 1969. *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Alea —cuyo protagonista, como buen burgués, es un declarado antihéroe— debe colocarse en sitio aparte, aunque dentro del mismo contexto.¹⁰ Un filme como *La ausencia* (1968), de Alberto Roldán —drama existencial contado a la manera de *Hiroshima mon amour*— toca también el tema de la historia, aunque tangencialmente.

Lo que en *Manuela* había sido, dos años antes, la insinuación de una promesa, en *Lucía* se revelaba como una espléndida madurez; esa historia única y sucesiva de tres generaciones de mujeres era, obviamente, el resultado de «una saludable comunión entre la experiencia revolucionaria y el acto de creación artística» —según apuntó alguna vez el propio director— y fue vista como una gran metáfora de la historia de la nación y de las luchas por su definitiva independencia. Un crítico ha creído hallar en la *Orestíada*, de Esquilo, el más remoto antecedente de este filme, en el que la historia, la política y las relaciones amorosas se mezclan indisolublemente.¹¹ *La primera carga al machete*, en cambio, introduce la historia en bruto y con un nivel de violencia visual que por momentos resulta irresistible. El filme cuenta, apelando a un puntual recurso metonímico, cómo el machete se transformó, un día de abril de 1869, en arma de combate de los mambises, cuyas cargas de caballería se hicieron legendarias, precisamente por el terror que inspiraba el machete. En esta curiosa modalidad de docudrama, ciertos recursos como la puesta en escena, el uso de la cámara en mano y el sonido sincrónico le imprimen a la reconstrucción de época la vertiginosa inmediatez del reportaje o el noticiero. Nunca el pasado había sido visto y transmitido con tanta presencia. La fotografía de Herrera —muy

contrastada, para evocar documentos gráficos y filmicos de otros tiempos— y la edición de Nelson Rodríguez contribuyeron a dar a los distintos componentes de la película una alucinante coherencia estética. «La sucesión de esos planos tan cercanos, de esos mosaicos de sombras y luces, de esa continua movilidad dentro de la imagen —comentaba Michel Capdenac en *Les Lettres Françaises*—, confieren al filme un dinamismo desacostumbrado, un poder expresivo y plástico que concuerda con su aliento épico y también con su estilo de romancero popular».¹²

El movimiento de experimentación y búsquedas que había comenzado a cuajar tres años antes llegaba ahora a su madurez y permitía señalar dos rasgos distintivos del nuevo cine cubano. Uno era su profunda historicidad, es decir, su manera de insertarse creativamente en un proceso de afirmación de la conciencia nacional afincado no solo en la doctrina, sino también en la práctica revolucionaria; el otro era su tendencia a abolir las fronteras entre el documental y la ficción para lograr así que los filmes de este último género, además de su tradicional función recreativa, cumplieran una función concientizadora dando al espectador una visión dinámica y compleja de su propia realidad.¹³

La súbita explosión de creatividad y audacia lingüística tendría también, a la larga, un aspecto negativo: fijó en la mente de sus admiradores la imagen de un cine experimental, de vanguardia, ajeno por completo a las convenciones del género (en especial las de la dramaturgia y la narrativa tradicionales, precisamente las que permiten atraer y sostener el interés de grandes sectores del público). Si el ICAIC admitía, desde su propio nombre, que el cine era a la vez arte e industria; si quería evitar que en esa contradicción, «inherente a la naturaleza misma del cine», uno de los polos prevaleciera a costa del otro; y si además estaba claro que el gusto promedio únicamente podría diversificarse en un proceso gradual y sostenido, sin tratar de imponer nuevas preferencias, entonces era obvio que había que desarrollar estrategias de producción capaces de conciliar los distintos intereses.

Por otra parte, el éxito de aquellos filmes en varios festivales europeos —similar al que, pocos años antes, habían tenido los del Cinema Novo brasileño— llevó a García Espinosa a asumir el papel de aguafiestas con su famoso y polémico ensayo «Por un cine imperfecto» (1969),¹⁴ en el que formulaba esta pregunta crucial: «¿Por qué nos aplauden?». García Espinosa nunca llegó a responder cabalmente la pregunta, aunque todo parece indicar que solo se proponía alertar sobre el peligro de que los objetivos estratégicos del nuevo cine —tanto cubano como latinoamericano— pudieran ser desvirtuados, al cambiar de contexto, por un discurso

cultural cuya vocación hegemónica —eurocentrista, claro está— era conocida desde siempre.¹⁵ Para este lúcido abanderado de la descolonización cultural,¹⁶ los aplausos de las antiguas metrópolis sonaban a cantos de sirenas.

Hacia nuevas propuestas (1970-1972)

Alguna vez he llamado «quinquenio gris» al período que se extiende de 1971 a 1976; y a mi juicio concluye este último año con la creación del Ministerio de Cultura. Claro que ese período tuvo sus antecedentes, relacionados con lo que vendría a llamarse después «el caso Padilla». El proceso, sin embargo, no afectó directamente al cine: primero, porque siendo el ICAIC un organismo autónomo, tenía su propia política interna; segundo, porque el origen y los modos de producción del cineasta eran distintos, de entrada, a los de otros trabajadores de la cultura. Ya en 1969, Alea trató de explicarlo alegando que los cineastas, en su inmensa mayoría, se habían hecho y desarrollado con la Revolución y por tanto no se concebían profesionalmente a sí mismos más que en estrecha relación con ella.

Por eso, quizás, cuando en el mundo de la cultura los fantasmas de Zhdánov y de Pasternak son agitados recíprocamente por unos y otros, levantan viejos miedos y dan lugar a tendencias aberrantes que nada tienen que ver con el sentido profundo de la Revolución, en el pequeño mundo del cine, donde no habitan otros fantasmas que no sean los que se proyectan en las pantallas mediante un ingenioso artificio, se producen obras que [...] van desde la exaltación hasta el punto de vista crítico, desmistificador, sin perder nunca de vista la realidad en que nos movemos.¹⁷

Para Alea, esa relación dialéctica con el medio era la que alimentaba el espíritu revolucionario y lo preservaba de «caer en esquemas vacíos». Es de suponer que la ecuación incluyera, entre sus miembros, al público. Los documentalistas ya habían logrado establecer con él una relación viva y sistemática: en la segunda mitad de la década realizaron, como promedio, unos treinta documentales anuales, entre cortos y largos. La producción de largos de ficción, en cambio —un modestísimo promedio de tres por año— apenas se hacía sentir en las quinientas salas de cine del país, donde cada mes se estrenaban entre diez y doce películas extranjeras, como promedio. Esa demanda insatisfecha parecía constituir el «desafío» del ICAIC para la década de los 70.

Pero, entretanto, las búsquedas continuaban en la doble dirección del lenguaje y los temas. En 1971 y 1972 aparecieron películas de un barroquismo exuberante —en el plano escenográfico o narrativo—, en las que era difícil no percibir el sensualismo de la plástica cubana y el pathos de ciertos filmes brasileños

(los de Glauber Rocha, por ejemplo): Una pelea cubana contra los demonios, de Alea, y Los días del agua, de Manuel Octavio Gómez; y junto a ellas, películas que seguían buceando en la memoria colectiva a través de experiencias personales, como Páginas del Diario de José Martí y Un día de noviembre, de José Massip y Solás, respectivamente. La última abordaba la realidad más inmediata desde una óptica inusual —marcada por el desconcierto y la nostalgia del protagonista, víctima al parecer de una enfermedad incurable— y ponía sobre el tapete un tema clave para el desarrollo de la dramaturgia revolucionaria: el tratamiento de los conflictos individuales y sociales ligados, por una parte, a la historia más reciente, y por la otra, a la vida cotidiana. En el extremo opuesto, una película como Los días del agua debía sus principales virtudes y defectos al desenfado con que incorporaba —tanto a nivel de la dramaturgia como de la puesta en escena— los elementos más heterogéneos de la cultura popular. Basado en hechos verídicos, ocurridos en 1926, el filme, además, enlazaba por primera vez la denuncia de la corrupción política con la mentalidad mágico-religiosa prevaleciente en las zonas rurales, estableciendo así un dramático nexo entre las estructuras de poder burguesas y el desamparo de las masas campesinas, tradicionalmente mantenidas en la ignorancia. El personaje protagónico —Antoñica Izquierdo, una de las tantas «acuáticas» del folklor latinoamericano— es interpretado por la esposa del realizador, la actriz Idalia Anreus, quien ya en Tulipa (1967) —segundo largometraje de Gómez, injustamente olvidado—¹⁸ había dado sorprendentes muestras de su talento histriónico.

Para todos los gustos (1973-1982)

Las principales películas de los últimos cinco años habían sobrepasado de tal modo el «horizonte de expectativas» del público y la crítica que, como todo deslumbramiento, produjo un efecto de ceguera momentánea, que en algunos casos se hizo permanente. Tal vez se explique así el escaso interés que suscitó y aún suscita un fenómeno importantísimo ocurrido en el trienio 1973-1975: el de la búsqueda consciente y sistemática de una diversidad de opciones narrativas y estéticas. El proceso se orientó en tres direcciones fundamentales: explorando los límites de una dramaturgia de lo cotidiano con fuerte carga de crítica social; elaborando nuevos modos de «rescatar la historia» y de reflexionar sobre ella; y apelando abiertamente a los géneros tradicionales con el doble fin de aprovechar su eficacia comunicativa y de transformarlos desde adentro. En la primera línea se

inscriben Ustedes tienen la palabra, de Manuel Octavio Gómez y De cierta manera, de Sara Gómez; en la segunda, El otro Francisco, de Sergio Giral, Cantata de Chile, de Solás, y Mella, de Enrique Pineda Barnet; y en la tercera El extraño caso de Rachel K y El hombre de Maisinicú, de Oscar Valdés y Manuel Pérez, respectivamente. Salvo Manuel Octavio y Solás, todos los otros —formados en la práctica del documental— debutaban como directores de largometrajes de ficción. Para el cine cubano esa era una buena y una mala noticia a la vez: lo primero, por razones obvias; lo segundo, porque hacía entre cinco y siete años que se habían hecho las últimas promociones, y los flamantes directores ya tenían treintiséis años de edad promedio (sin contar a Valdés —un experimentado documentalista—, que sobrepasaba los cincuenta).

La vida cotidiana de los últimos años aún no había sido abordada con éxito, salvo en las comedias de Alea y en el último episodio de Lucía. En Un día de noviembre Solás había intentado explorar más a fondo el «laberinto de la contemporaneidad» y de pronto, según confiesa él mismo, se sintió perdido por falta de referencias y asideros.¹⁹ Pudo haberlos encontrado, quizás, en los documentales o en los juzgados de instrucción, que fue donde los buscaron sus colegas. Es el caso de Sara Gómez, por ejemplo. De cierta manera explora un mundo donde se entrecruzan, y acaban chocando, el marginalismo, la delincuencia y la nueva moral. A principios de los años 60, en el marco de un plan urbanístico destinado a erradicar los barrios marginales de La Habana, la población de uno de ellos se muda para un reparto recién construido, donde todo, por consiguiente, es nuevo —menos la gente misma, con sus hábitos y su mentalidad. Allí, en ese micromundo de normas inviolables y valores en crisis —el machismo pudiera servir de ejemplo en ambos casos—, Sara Gómez descubre y va rehaciendo una compleja trama de situaciones, conflictos y personajes insólitos que, sin embargo, resultan extrañamente familiares por su profunda raigambre popular. Esta visceral representación de la eterna lucha entre lo nuevo y lo viejo se intensifica por la fuerza persuasiva de un estilo que lo permea todo —situaciones, actuaciones, atmósferas, diálogos...— y que en su obstinada sencillez revela un profundo dominio de los métodos de investigación y representación dinámicas de la realidad. Sara Gómez²⁰ —que había apostado a la autenticidad desde que abandonó, a los veinte años, sus estudios de música porque no quería ser, según sus propias palabras, «una negra de clase media que toca el piano», sino una mujer de su tiempo— mostró fehacientemente que la nueva dramaturgia, afincada en los conflictos cotidianos, no podía eludir de ninguna manera los múltiples caminos del documental. Si el «cine imperfecto» es aquel

que está dispuesto a suplir las deficiencias técnicas con imaginación y autenticidad,²¹ esta descarnada *opera prima* debe verse —en el ámbito de dicha propuesta— como un pequeño clásico.

Ya un año antes, algunos de esos rasgos contribuyeron a darle fisonomía propia a *Ustedes tienen la palabra*, filme con el que De cierta manera comparte además un modo de producción (el rodaje en 16 mm) encaminado a lograr un estilo visual más espontáneo. En 1967, en una zona de desarrollo forestal, se celebra un juicio contra cuatro terroristas acusados de sabotaje (un incendio que ocasiona varias muertes y cuantiosas pérdidas materiales). Desde el primer momento sobreviene, en la reconstrucción judicial de los hechos, un vuelco inesperado: a través de constantes flash-backs, la intriga se desplaza al terreno del cómo, pero no del delito en sí mismo, sino de las condiciones objetivas y subjetivas que favorecieron su ejecución. Va apareciendo así, pieza a pieza, un oscuro trasfondo de ignorancia, desidia, improvisación, descontrol... Era la primera vez que el cine argumental abría un debate público de esa naturaleza, enjuiciando con tanto rigor la irresponsabilidad e ineficiencia de jefes y subordinados y advirtiendo, por tanto, que el enemigo no siempre estaba enfrente, sino también adentro, en nuestras propias filas, en nuestros propios actos. El título era una dramática exhortación a la conciencia de los espectadores, y todo el filme una denuncia y a la vez un riguroso ejercicio de autocrítica. En el tratamiento de asuntos contemporáneos, *Ustedes tienen la palabra* y *De cierta manera* —pese a sus intenciones o implicaciones didácticas— abrieron caminos inexplorados para el desarrollo de un cine político y militante.²² Habíamos repetido hasta el cansancio que el arte, a través de su función cognoscitiva, también podía contribuir a transformar la realidad; pero fueron estos dos filmes los que, pasando de la teoría a la práctica, mostraron lo que podía llegar a ser un movimiento de cine crítico y popular en el contexto de la sociedad socialista.

La connotación peyorativa que en el campo del arte tienen los términos «didáctico» y «político» entra en crisis cuando se descubre que ambos pueden aplicarse estrictamente a un filme como *Cantata de Chile*, verdadero acto de solidaridad y de poesía que sobrecoge por su fuerza emotiva, alegórica y plástica. En esta especie de auto sacramental revolucionario, el tratamiento «sincrónico» de la Historia —la coexistencia de tiempos distintos en el mismo escenario geográfico, fundamento de lo real-maravilloso— aporta un elemento realmente innovador a las estructuras narrativas del cine cubano. Aquí se trata no solo de rescatar otra historia (la chilena) desde otra perspectiva (la revolucionaria), sino además de rescatarla íntegramente

como una majestuosa y dolorosa epopeya protagonizada por las clases populares.

El otro *Francisco* comienza impugnando desde su propio título la imagen del esclavo —y, por extensión, de los conflictos sociales en la Cuba de principios del siglo XIX— tal como se presenta en *Francisco* (1839), novela que el joven Anselmo Suárez Romero escribió por encargo de su mentor literario, Domingo del Monte, para que sirviera de testimonio al abolicionista inglés Richard Madden, quien a su vez se hallaba en La Habana, en misión oficial, para velar por el cumplimiento del acuerdo sobre la supresión de la trata, firmado con España veinte años antes. La novela se inicia en una plantación azucarera con las apremiantes preguntas que el niño Ricardo —hijo de la dueña absentista, residente en La Habana— le dirige a su obsecuente mayoral: «¿Lo despachó usted? ¿Le ha chorreado la sangre? ¿Lo dejó a medio morir?». Esta brutal curiosidad la suscita el esclavo Francisco, quien por sostener relaciones clandestinas con la mulata Dorotea, esclava predilecta de su ama, ha sido enviado a la hacienda para recibir su merecido: incontables azotes y doce o quince horas diarias de trabajo en los cañaverales. Todo este universo de intereses en pugna —amos y esclavos, abolicionistas y esclavistas, España e Inglaterra— es reducido por Suárez Romero, supuesto discípulo de Balzac, pero sentimentalmente más cercano al precoz autor de *Bug-Jargal*,²³ a un conflicto entre buenos y malos, es decir, a la modesta dimensión de un melodrama. En nombre de su amor, Francisco sufre con infinita mansedumbre los peores castigos imaginables, pero cuando descubre que Dorotea ha sido «deshonrada» por el niño Ricardo, no puede más y se suicida colgándose de un árbol. Ni por su ideología ni por su raza, Giral estaba dispuesto a aceptar una visión tan lacrimosa y simplista de la realidad. Y lo que hace, con la ayuda de su guionista, es ilustrarla —no sin algunos comentarios— para luego oponerle la visión histórica con sus múltiples condicionamientos económicos y sociales. Gracias a esa estructura bifronte, la sociedad esclavista de la época se muestra, por su otra cara, como un sistema implacable «dominado por las leyes de la producción azucarera, la agresiva expansión ultramarina del mercantilismo británico y los antagonismos de clase».²⁴ Al «restaurar» de ese modo el ámbito real de la novela, como se restaura un esqueleto a partir de unos huesos aislados, el filme abre una nueva alternativa para el tratamiento de la historia y la participación de los espectadores en su «rescate»: de un lado, la visión romántica, del otro, la visión testimonial,²⁵ y que sea el público —una vez más— quien diga la última palabra. Una mirada retrospectiva permite situar *El otro Francisco* como un filme precursor desde el punto de vista temático: es la primera película de Giral y del

Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama.

ICAIC que tiene como centro el fenómeno de la esclavitud²⁶ y el personaje del esclavo —figura esta última, por cierto, que introdujo de pronto una contradicción latente en el proceso de rescate de la historia y, por tanto, en el tema de los nexos entre la realidad testimonial y la imaginaria. Otras tensiones, aunque de naturaleza distinta, introdujo Pineda Barnet al contar la vida de Julio Antonio Mella con excesivo rigor historiográfico, utilizando efectos de distanciamiento que, en ese contexto, demostraron ser contraproducentes. Mella es, en nuestra historia, una figura de leyenda. Quizás en esos casos, el Efecto V sea impropio o exija otro tratamiento: no es fácil neutralizar el mecanismo de identificación cuando el espectador, de antemano, se siente tan apegado al personaje. Pero tanto el director como García Espinosa, su guionista, se atuvieron estrictamente a los principios de este último: no debe engañarse al espectador haciéndole creer «que Marlon Brando es Zapata»,²⁷ es decir, que la película que se le muestra es la realidad y no una película. La falla dramática de Mella, sin embargo, no disminuye su valor didáctico, que descansa en una esmerada reconstrucción de época.

La última propuesta de la etapa (la primera en el tiempo, pues data de 1973) es la que intenta «nacionalizar» los géneros tradicionales y ponerlos en función de nuevos contenidos, como ya lo había hecho García Espinosa en *Las aventuras de Juan Quinquín*. Dos directores —Oscar Valdés y Manuel Pérez— aceptan el reto. García Espinosa había descubierto, en la práctica que uno no puede criticar eficazmente una determinada realidad sin antes someter a crítica el género que se utiliza para abordarla —lo que equivale a descubrir que las formas cristalizadas arrastran sus propios códigos de lectura—, y ahora, como guionista de *El extraño caso de Rachel K*, debía resolver ese dilema: cómo hacer un policíaco legítimo sin quedar atrapado en los alienantes mecanismos del género. Basándose en un hecho verídico, ocurrido en La Habana en 1931 —el asesinato de una corista francesa durante una fiesta de la alta burguesía—, *El extraño caso...* se las arregla para denunciar la corrupción de las clases dominantes y las turbias manipulaciones de una prensa diseñada para encubrir

los verdaderos problemas sociales con campañas sensacionalistas; pero en términos de lenguaje, todo transcurre de modo más bien convencional —aunque en un tono levemente paródico— y la poética de la ruptura no llega a hacerse visible. En otras palabras, el mensaje explícito cambia, pero el implícito se mantiene, puesto que el modelo de comunicación sigue siendo, básicamente, el mismo. Algo semejante ocurre en *El hombre de Maisinicú*, con la diferencia de que esta vez la opción funciona al ciento por ciento. Basada también en una historia verídica, aunque mucho más reciente —la de un agente secreto que a principios de los años 60 se infiltra en los grupos armados que operan contra la Revolución en las montañas del Escambray y logra desarticular sus planes antes de ser descubierto—, *El hombre de Maisinicú* toma elementos del policial y del western y los integra a un discurso convencional, pero a la vez sumamente novedoso por el ámbito en que se desarrolla la anécdota. Más que de un ámbito geográfico, se trata de un contexto político muy cercano a la sensibilidad del público. Gracias a una serie de factores —el más importante de los cuales era el apoyo logístico de la CIA—, las bandas contrarrevolucionarias del Escambray se mantuvieron activas de 1960 a 1965, lapso durante el cual decenas de miles de milicianos participaron escalonadamente en las operaciones de contrainsurgencia.

Podía preverse que un filme con ese asunto y que cumplía, además, algunos de los requisitos básicos del género —héroe interpretado por actor carismático, dosis adecuada de intriga, acción y violencia—, suscitaría el interés e incluso el entusiasmo del espectador, sobre todo porque al asumir de entrada un tono testimonial —elemento clave de su concepción dramática—, permitía que el marco histórico actuara como una caja de resonancia en el ánimo del público. Lo que nadie podía prever era que la película se convirtiera, de la noche a la mañana, en un éxito sin precedentes²⁸ y que no tardara en servir de modelo a otros filmes y aun a seriales televisivos. La mayoría de los críticos extranjeros, en cambio, se mostrarían alarmados ante lo que parecía ser una imperdonable concesión al populismo a través de los esquemas narrativos hollywoodenses. El asunto

amerita un análisis concienzudo, pero es obvio que operan aquí diferentes códigos socioculturales o lo que me atrevería a llamar —partiendo de una aguda observación de Michael Chanan— el síndrome del espacio intermedio. Chanan hace notar que aunque las películas, como objetos materiales, no cambian porque cambien de país, no hay dudas de que ese cambio influye en la manera en que cada uno las ve. «La imagen proyectada es la misma dondequiera —precisa Chanan—, pero el espacio entre la pantalla y nuestros ojos es distinto».²⁹ Todo parece indicar que en el espacio cubano —que es donde debe producirse, por razones obvias, la recepción más concreta del filme— el interés no apuntaría tanto a la autenticidad del discurso como del referente; antes de preguntarnos si el cineasta cubano tiene derecho o no a hacer ese tipo de películas, nos preguntaríamos si la época está produciendo o no ese tipo de héroes. Solo a partir de ahí la discusión cobraría sentido en nuestro medio.³⁰

Un alto porcentaje de los filmes producidos entre 1976 y 1982 —y luego, en el curso de esta última década— responden, con sus diferencias específicas, a los patrones temáticos o estéticos desarrollados en el trienio 1973-1975. La búsqueda de una dramaturgia de lo cotidiano con elementos de crítica social se renueva en numerosos filmes de desigual valor artístico y político, entre los que cabría mencionar *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega; *Polvo rojo* (1981), de Jesús Díaz, y *Techo de vidrio* (1982) de Sergio Giral. Me atrevería a decir que la verdadera batalla de Hernani de esta opción dramática se produjo con *Retrato de Teresa*, aunque solo sea porque no hay nada más cotidiano que la vida doméstica y el filme la aborda —con una estrategia narrativa convencional, pero resuelta y descarnadamente— para plantearse, a través de ella, el tema del derecho a la igualdad de la mujer y las dramáticas consecuencias del machismo o falocentrismo en las relaciones de la pareja. El impacto social de la película —que desató en los medios masivos de difusión un intenso debate en el que participaron psicólogos, sociólogos, maestros, trabajadores sociales y espectadores de ambos sexos— sobrepasó con creces su propuesta estética.

Polvo rojo entrelazaba por primera vez, de un lado, la epopeya del triunfo revolucionario y el enfrentamiento con los monopolios norteamericanos que operaban en la Isla —en este caso, una gran compañía minera, productora de níquel—, y del otro, el drama de las familias que comenzaban a separarse cuando uno o varios de sus miembros —convencidos, por lo demás, de que no tardarían en volver— decidían marcharse a los Estados Unidos. (Díaz abordaría este mismo asunto, con mayor profundidad, en *Lejanía* (1985)).³¹ *Techo de vidrio* era la primera película de Giral que abordaba

conflictos contemporáneos. Un obrero y un ingeniero —trabajadores de la misma empresa y ambos involucrados, por distintos motivos, en sendos delitos de malversación— no se ven expuestos, sin embargo, al mismo tratamiento judicial, como si el ingeniero, por su jerarquía, pudiera delinquir impunemente. Considerada en su momento una película necesaria, pero totalmente fallida, no se estrenó sino hasta seis años después y suscitó entonces opiniones contrapuestas: para unos, «Giral no escapó de la receta triunfalista y moralizante del viejo cine soviético a la hora de hurgar en las contradicciones surgidas en el socialismo»;³² para otros, la película no era mejor ni peor que el promedio, y en cambio tenía «una gran virtud: proponer una reflexión sobre la ética».³³

La línea del rescate de la historia está representada en esta etapa por dos filmes de Giral, *Ranchedor* (1976) y *Maluala* (1979); por *La última cena* (1976), de Alea, *Aquella larga noche* (1979), de Pineda Barnet y —en un nivel más complejo de relación entre lo histórico y lo imaginario, dado en parte por sus fundamentos novelescos— *Cecilia* (1981), de Solás. Juan Padrón enriquece esta línea con un elemento totalmente nuevo. Respondiendo a las crecientes expectativas suscitadas por sus pequeños dibujos animados sobre el mismo tema, realizó en 1979 *Elpidio Valdés*, primer largometraje de animación latinoamericano, cuyo protagonista es un intrépido, habilidoso y simpático mambí que gana insólitas batallas por la independencia de Cuba y que ya forma parte de nuestra mitología infantil. En los filmes para adultos, salvo el de Pineda Barnet —que aborda desde un nuevo ángulo el tema de la lucha contra Batista—, los demás tienen que ver directamente con los conflictos sociales y raciales de la época colonial, es decir, con el tema de la esclavitud. *Ranchedor* es la historia documentada de un cazador de cimarrones al servicio de los grandes hacendados o terratenientes; *Maluala* evoca la lucha de un palenque casi legendario contra las tropas colonialistas. Con ambos filmes, Giral completó una trilogía sobre la esclavitud que, en 1986, sería reforzada con *Plácido*, la trágica historia del famoso poeta mulato fusilado en 1844 por el gobierno colonial, bajo el falso cargo de haber promovido un movimiento antiesclavista, la llamada *Conspiración de la Escalera*.

La línea de las películas de género y sus diversas modalidades³⁴ es quizás la más nutrida: a ella pertenece casi la mitad de los filmes cubanos de esta etapa. Películas de contraespionaje —como *Patty-Candela* (1976), de Rogelio París— y de aventuras, con personajes adolescentes y asuntos contemporáneos —como *El brigadista* (1977) y *Guardafronteras* (1980), ambas de Octavio Cortázar— no tardaron en sobrepasar el millón de espectadores y situarse en la lista de las más populares —aunque no siempre de las más

significativas— de los primeros treinta años del ICAIC (ver Tabla 1).

Con gran éxito de público y un rotundo fracaso de crítica, Manuel Octavio Gómez intentó, con Patakín (1982), reivindicar la comedia musical, a la que el ICAIC no había vuelto en los últimos quince años.³⁵ Fue por esa época que algunos críticos —tanto nacionales como extranjeros— empezaron a preguntarse a dónde se dirigía nuestro cine, si es que, en efecto, se dirigía a alguna parte.

Tabla 1: LAS PELÍCULAS MÁS POPULARES*

Título	Director	Año	Espect.
1. Las aventuras de Juan Quinquín	J. G. Espinosa	1967	3,2
2. Los pájaros tirándole a la escopeta	R. Díaz	1984	2,8
3. Guardafronteras	O. Cortázar	1980	2,5
4. Se permuta	J. C. Tabío	1983	2,2
5. Elpidio Valdés	J. Padrón	1979	1,9
6. El hombre de Maisinicú	M. Pérez	1973	1,9
7. El brigadista	O. Cortázar	1977	1,8
8. De tal Pedro tal astilla	L. F. Bernaza	1985	1,8
9. Las doce sillas	T. G. Alea	1962	1,7
10. Retrato de Teresa	P. Vega	1979	1,5
11. Una novia para David	O. Rojas	1985	1,4
12. La muerte de un burócrata	T. G. Alea	1966	1,4
13. Cuba 58	JM. Ascot/J. Fraga	1962	1,3
14. Cuba baila	J. G. Espinosa	1960	1,2
15. Lucía	H. Solás	1968	1,2
16. Patty-Candela	R. París	1976	1,1
17. Clandestinos	F. Pérez	1987	1,1
18. Polvo rojo	J. Díaz	1981	1,1
19. En tres y dos	R. Díaz	1985	1,0
20. Historias de la Revolución	T. G. Alea	1960	1,0
21. El joven rebelde	J. G. Espinosa	1961	1,0
22. Los días del agua	M. O. Gómez	1971	1,0

* En millones de espectadores (salas de cine). No incluye la asistencia a las proyecciones de Cinemóvil. Fecha de cierre: 31 de diciembre de 1988.

La crisis de desarrollo

Era evidente que el cine cubano estaba aumentando su capacidad de comunicación a costa de su audacia temática o lingüística. No se trataba solo de decisiones o fallas personales: el contexto sociopolítico en que operaban los cineastas ya no era exactamente el mismo. Entre las décadas de los 60 y los 70 se había producido un tránsito hacia nuevas formas de organización que tendían a reforzar lo que se conoció como proceso de institucionalización del país. Entre 1975 y 1976, se celebraron el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba y las primeras elecciones a los órganos del Poder Popular; se aprobó, en referendo, la nueva Constitución de la República; se realizó una división política y administrativa del territorio nacional y se constituyeron las máximas instancias gubernamentales del país: la Asamblea Nacional del Poder Popular o

cuerpo legislativo, y el Consejo de Ministros o cuerpo ejecutivo. En el plano económico, esas transformaciones debían favorecer dos objetivos básicos que en la práctica venían a ser el mismo: mayor racionalidad, mayor rentabilidad. Por último —aunque no, para nosotros, en orden de importancia— se creó el Ministerio de Cultura y el ICAIC perdió en parte su autonomía: su presidente, aunque mantenía las funciones propias del cargo, pasaba de oficio a ser viceministro de Cultura responsabilizado con la «esfera del cine». En una palabra, para salir adelante ya no bastaban los cantos y las consignas. Alea lo había advertido años atrás:

La Revolución ha dejado de ser ese hecho simple que un día nos vio en la calle agitando los brazos, desplegando banderas, gritando nuestros nombres y sintiendo que se confundían en uno solo. Ahora empieza a manifestarse, como la vida misma, en toda su complejidad.³⁶

Por otra parte, el número de largometrajes de ficción estaba por debajo de las demandas del público y aun de las capacidades de la industria. En la década de los 70 se produjeron, como promedio anual, 35 documentales —incluyendo largometrajes—, 52 noticieros,³⁷ siete dibujos animados y solo tres largos de ficción (el mismo promedio que en los 60). Cuando en 1975, García Espinosa —después de referirse a la «actitud aristocrática» de quienes desdeñaban olímpicamente el cine comercial— sostuvo la necesidad de desarrollar una dramaturgia de lo cotidiano para dar respuestas legítimas a las exigencias del público —tanto en el terreno ideológico como artístico—,³⁸ estaba pensando también, sin duda, en el modo de aumentar la productividad de los cineastas para dar respuestas racionales a los requerimientos de la industria. Pese a que el énfasis siempre se ponía en lo cualitativo, el ICAIC se jactaba de su capacidad para autofinanciarse; no solo no dependía del presupuesto del Estado para subsistir, sino que, por el contrario, en sus primeros veinte años, por ejemplo, dejó ganancias —modestas, pero significativas— de medio millón de pesos anuales, como promedio.³⁹ Nadie podía ver con malos ojos, por tanto, que las películas cubanas atrajeran masivamente al público. El fenómeno, por otra parte, comenzaba a hacerse habitual: los primeros filmes de ficción de los directores más jóvenes —comedias como *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), de Rolando Díaz, y *Se permuta* (1983), de Juan Carlos Tabío— emulaban ventajosamente con sus predecesores⁴⁰ y, al mismo tiempo, proponían una mirada crítica sobre la realidad cotidiana. Como dijimos, por esta misma época empezó a gestarse un debate en torno a esos dos aspectos, el de la popularidad y la profundidad en las últimas películas cubanas. Aquí no podemos detenernos en él; baste decir que se manifestaron, sobre todo, tres posiciones críticas. Algunos opinaban que existía un agotamiento temático, y que la consigna de «no dar

armas al enemigo» había producido formas de censura o autocensura que ahora impedían un tratamiento audaz de los conflictos propios de la sociedad socialista (para estos, la escasez de buenos guiones debía colocarse en el centro de la crisis); otros afirmaban que se había perdido el aliento creador para caer en un chato naturalismo; que, como fenómeno estético, el cine cubano ya no tenía nada que ofrecer porque, tratando de complacer al público, se había convertido, simplemente, en «artesanía de rutina»; y otros, en fin, aconsejaban esperar antes de hacer un diagnóstico demasiado tajante, pues al parecer se estaba ante una crisis de desarrollo que no era privativa del cine, sino que abarcaba otros campos de la cultura y, en general, de la vida del país.⁴¹

La crisis también podría analizarse desde la perspectiva de la producción y la exhibición. En el período 1980-1988, ambos inclusive, se logró duplicar la exigua producción de largos de ficción, para un promedio de casi seis anuales, aunque de ellos solo cuatro correspondían a directores cubanos.⁴² También el número promedio de documentales (cuarenta) y de dibujos animados (nueve) aumentó ligeramente, en comparación con la década anterior; el noticiero siguió saliendo cada semana. Toda esta producción se realizó con 44 directores (18 de largometrajes de ficción, 23 de documentales y 3 de dibujos animados). Ahora bien, en lo que atañe a largos de ficción, hubiera sido necesario aumentar la producción interna hasta diez o doce anuales —y mantenerla como promedio estable— para que los documentalistas más talentosos pudieran realizar sus primeros largos de ficción —de acuerdo con el sistema de promociones establecido en el ICAIC— antes de cumplir los treinta o treinticinco años. En cuanto a la exhibición, es un ángulo del problema que nos remite de nuevo a los espectadores, aunque a un nivel muy superior al de antes.

Nuevo interlocutor, nuevas opciones

En las salas de cine, el número de estrenos de películas extranjeras seguía siendo el mismo —diez o doce mensuales, como promedio—,⁴³ pero en conjunto, la oferta se había ampliado y diversificado a través de la televisión y, más tarde, de las salas de video. Ciertos eventos como las retrospectivas y Semanas de cine, dedicadas a determinados autores y países, y otros como el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano,⁴⁴ que convoca centenares de miles de espectadores todos los años, dan al público de La Habana y de algunas capitales de provincia la posibilidad de disfrutar, juzgar y comparar una muestra representativa —en el caso del cine latinoamericano, tal vez la más representativa que exista— de diversas cinematografías nacionales. Los sesenta millones de

espectadores que en 1987 asistieron a proyecciones cinematográficas (32 millones en las salas de cine y 28 en las instalaciones de cinemóviles) indicaban que hasta entonces el cubano promedio salía de su casa a ver cine unas seis veces al año. Este nivel de frecuencia, pese a ser el más bajo de los últimos decenios, estaba muy lejos de indicar que el cubano de entonces veía menos cine que el de antes. En efecto, según datos del último censo, casi seis millones de personas (el 61,4% de la población) disponía de televisores en sus hogares,⁴⁵ y la televisión nacional —además de los programas especializados en cine— solía proyectar varias películas por semana,⁴⁶ una de las cuales, por lo menos, era de estreno absoluto. El video había ampliado, como es lógico, las posibilidades de elección del cinéfilo. Las videocaseteras todavía eran escasas fuera de La Habana —donde existía un servicio de videoteca muy activo, con fondos que incluían desde las novedades hasta los clásicos del cine latinoamericano y mundial—, pero desde principios de 1987 comenzó a funcionar en todo el país un sistema de salas de video en el que se estrenaban semanalmente dos películas. Patrocinadas por la Federación Nacional de Cine Clubes y atendidas por la Distribuidora Nacional de Películas del ICAIC, las salas de video constituyeron una interesante alternativa para ciertos sectores del público, y en especial para quienes residían en las zonas montañosas, donde hasta entonces solo había llegado el Cinemóvil. «Construir una sala —apuntaba el director de la Distribuidora— resulta más barato que trasladar los equipos de 16 mm a lomo de mulo: el video es una cajita que se transporta en el bolsillo».⁴⁷ Lo más curioso es que dentro de este sistema, la «cajita» podía llegar a convertirse en una cinemateca ambulante: al terminar su ciclo de rotación por las doscientas salas de video que existían entonces en el país, una película «de poco público» había sido vista por quince o veinte mil espectadores.

Veinte años atrás había comenzado a vislumbrarse el surgimiento de un público «históricamente nuevo y cualitativamente distinto»⁴⁸ que, según todos los pronósticos, debía servir de base social y estímulo creador al movimiento cinematográfico cubano. Aunque aún estuviera en minoría, ese público ya se había hecho sentir en distintos aspectos de la producción artística y literaria. Tal vez el gusto del espectador pasivo siguiera siendo el mismo, pero todo parecía indicar que el del espectador activo, capaz de elegir, entre varias opciones posibles, la menos convencional, tendía a enriquecerse y diversificarse. A falta de investigaciones concretas que, por lo demás, suelen ser bastante discutibles, podría intentarse una caracterización que sirviera para ir delimitando algunos rasgos sociológicos del público de la época. El cubano promedio tenía entonces 30 años de edad, vivía 73, y estudiaba o trabajaba: no conocía el analfabetismo ni el desempleo,

lo que podía favorecer, a la larga, sus aficiones cinematográficas y sus exigencias de calidad. Contra esto conspiraba su nivel escolar, que todavía era relativamente bajo (seis años de primaria terminados). La población del país —casi diez millones de habitantes— crecía a ritmo lento (se calculaba que sería de unos doce millones en el 2000) y residía mayoritariamente en zonas urbanas (69%). Pero el indicador más sugestivo era la dinámica educacional: en 1985 casi el 36% de la población económicamente activa (15-64 años) estaba constituido por trabajadores intelectuales, y de estos un 56% era de profesionales y técnicos. Si a eso añadimos la población estudiantil de los niveles medio y superior de enseñanza, estaríamos delimitando el número de ese público «cualitativamente distinto», que podía ser capaz de establecer mayores exigencias en su diálogo implícito con los cineastas.

Otras bases para el nuevo diálogo

El ICAIC comenzó a desarrollar una nueva estrategia basada en la descentralización, o si se quiere, en la búsqueda de una mayor autonomía en sus distintas esferas productivas y organizativas. Se diría que, en el contexto cubano, esa búsqueda resultaba natural: «Para ser consecuentes con el hecho de vivir en un país revolucionario —observaba Solás, aludiendo a los cambios inminentes—, el cine debe ser igualmente revolucionario, empezando por sus propios fundamentos, por su base material y su estructura organizativa». ⁴⁹ De hecho, el organismo había vuelto a ser un instituto autónomo, después de doce años de subordinación estructural al Ministerio de Cultura a través del viceministerio encargado de la esfera del cine. ⁵⁰ Pero el aspecto más novedoso e incitante del proceso fue el establecimiento de los llamados Grupos de Creación. En ellos se reunían, por afinidades personales o estéticas, aquellos directores de cortos y largometrajes que lo desearan y que, al mismo tiempo, hubieran sido invitados por el Grupo (los pocos realizadores que no estaban en ese caso discutían directamente sus proyectos con ejecutivos del ICAIC). Dirigidos por Alea, Solás y Manuel Pérez, respectivamente, los grupos contaban con sus propios presupuestos y tenían facultades para aprobar todo el trabajo de sus documentalistas y, en el caso de los filmes de ficción, los guiones en todas sus fases (la Presidencia del ICAIC se reservaba el derecho de aprobar la sinopsis y la película terminada). Es decir, el nivel de autonomía de los Grupos era considerable; decidían qué, cómo y cuándo se filmaba en el ICAIC, mientras que este, por su parte, se limitaba a organizar la relación de los Grupos con sus propias empresas de producción y servicios. Solás describía como una «solución

revolucionaria» esta posibilidad de «no aceptar más arbitrajes que los que provengan del público y la crítica especializada». ⁵¹ Se suponía que cada Grupo fuera capaz de reproducir —como una necesidad de su propio desarrollo— la dinámica de trabajo y el clima de creación que hicieron posible la consolidación del movimiento cinematográfico cubano. La emulación entre los Grupos debía garantizar la diversidad de opciones estéticas y temáticas. Todo ello se esperaba con un «optimismo cauteloso», según admitió Manuel Pérez, uno de los tres jefes de Grupo, como ya vimos. Es lo que se expresaba también en un documento interno del ICAIC:

Las ventajas de los Grupos de Creación son evidentes, pero los riesgos, en esta fase inicial, no pueden subestimarse. El Grupo de Creación es, por un lado, una unidad productiva y, por el otro, un pequeño taller donde se ponen a prueba modos de desarrollo artístico, organización del trabajo y, sobre todo, ejercicio de la responsabilidad desconocidos hasta ahora entre nosotros. Al aumentar el margen de iniciativa y la libertad de elección de los cineastas, puede enriquecerse el diálogo entre ellos, crearse un clima de debate artístico e ideológico, y estimularse, en fin, el trabajo colectivo en los distintos niveles de producción. ¿Será posible conciliar, como hasta ahora, el rigor ideológico con la máxima amplitud estética y temática? Existen condiciones favorables para ello, pero en ningún caso se logrará como un proceso automático, sino solo si el Grupo en pleno responde a nuestros objetivos comunes. Para eso se precisa dinamismo, rigor, constancia, capacidad de organización y flexibilidad, factores todos que exigirán un gran esfuerzo de todos los participantes en este experimento artístico y laboral.

Decía Alea, en conversación, que no debían esperarse milagros de los Grupos, «pero sí cambios significativos y, lo que es igualmente importante, a corto plazo». Ese era el desafío que tenían planteado los cineastas en vísperas del trigésimo aniversario de la fundación del ICAIC. Y todo hacía pensar que «a corto plazo» el cine cubano lograría mantener la preferencia del público y renovarse estéticamente. En 1986 se había estrenado *Un hombre de éxito*, de Solás, y en el último trienio de la década aparecerían algunas de las películas más populares o significativas del ICAIC, posteriores a los 60: *Clandestinos* (1987), de Fernando Pérez; *Cartas del parque* (Alea) y *Plaff o Demasiado miedo a la vida* (Juan Carlos Tabío), ambas en 1988; *La bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet) y *Papeles secundarios* (Orlando Rojas), ambas en 1989. Las condiciones no podían ser más favorables para quienes apostaban por un nuevo despegue. ⁵²

Una nueva etapa se iniciaría en 1990, a raíz de la polémica suscitada por la película *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz Torres, pero sobre todo de la situación nacional e internacional que estrenó la última década del siglo xx.

Notas

1. Susana Velleggia, «La teoría cinematográfica en Cuba», *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, Claves Latinoamericanas, México, D. F., 1986, p. 124.
2. Alea discrepaba de esta opinión en lo concerniente a la fotografía de su película. Según él, Martelli se sentía por entonces más identificado con la estética de su último trabajo —*La dulce vida*, de Fellini— que con la de Paisa u otras obras del neorrealismo. Véase Silvia Oroz, Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé, Ediciones Unión, La Habana, 1989, pp. 41-2.
3. Los cuentos más logrados son sin duda «La batalla de Santa Clara», de *Historias de la Revolución*, y «Año Nuevo», de *Cuba 58* (1962), dirigido por Jorge Fraga.
4. Véase ficha bio-filmográfica en María Eulalia Douglas, *Diccionario de cineastas cubanos (1959-1987)*, Cinemateca de Cuba, La Habana-Mérida, 1989, p. 61.
5. Con filmes como *Lucía*, de Solás, y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez. En los años 70 dirigió también la fotografía de *Los días del agua* y *Cantata de Chile*, de Gómez y Solás, respectivamente. Herrera (1930-1981) murió de un infarto mientras filmaba, en Nicaragua, *Alsino y el cóndor*, del chileno Miguel Littin.
6. Michael Chanan, *The Cuban Image*, LFI, Londres, 1985, p. 206.
7. Esa aparente contradicción responde a otra, la de que es necesario «hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo». Véase Julio García Espinosa, «Carta a la revista chilena *Primer Plano*», *Una imagen recorre el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 27.
8. Anna Marie Taylor, «Imperfect Cinema, Brecht and The adventures of Juan Quinquín», *Jump Cut*, n. 20. (Citado por Michael Chanan, ob. cit., p. 210).
9. Véanse, en *Cine Cubano*, el trabajo de Jorge Fraga «Nota sobre el cine, la cultura y los mambises» (n. 56-57, mayo de 1969) y la entrevista colectiva a los realizadores directa o indirectamente involucrados en el proyecto (n. 68, abril de 1971). Una visión exhaustiva y polémica del tema puede verse en John G. Mraz: *Film and History in Revolutionary Cuba: 1965-1970* (tesis de doctorado).
10. Sobre el tema, véase la sección correspondiente en *Alea: una retrospectiva crítica*, selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet, 2ª ed., actualizada, Letras Cubanas, La Habana, 1998.
11. Véase Peter W. Rose, «The Oresteia and *Lucía*: The Politics of the Trilogy Form» (inédito). Rose hace notar, primero, que la trilogía de Esquilo abarca un lapso que desborda con mucho la conciencia individual y, por tanto, insta en la trama la «dialéctica de las generaciones»; y segundo, que en ella se establece también la «dialéctica de los géneros», por cuanto lo sexual y lo político tienden a fundirse en una estructura épica. Tal vez se explique así —añadimos nosotros— el grado de interés que debió suscitar en Solás un filme como *La caída de los dioses*, de Visconti, ejemplo brillante de esa doble dialéctica. El ensayo completo de Rose, titulado «La política de la forma trilogística. *Lucía*, la *Orestíada* y *El padrino*», ha sido publicado en *Revolución y Cultura*, en los dos primeros números del año 2000, traducido por Lourdes Arencibia.
12. Michel Capdenac, «La primera carga al machete», *Les Lettres Françaises*, 19-25 de noviembre de 1969. (Se reproduce en *Cinemateca de Cuba*, Manuel Octavio Gómez: *la agonía de hacer cine*, Universidad de los Andes, Mérida, 1988, pp. 37-9). Sobre la fotografía del filme véanse, en *Cine Cubano* (n. 56-57, 1969), la entrevista de Enrique I. Colina con el realizador (pp. 1-9) y los trabajos de Daniel Díaz Torres (pp. 14-9) y el propio Herrera (pp. 10-3).
13. La influencia fue recíproca, como puede verse en algunos documentales de la época, entre los que sobresalen *David* (1967), de Enrique Pineda Barnet, *Muerte y vida en el Morrillo* (1971), de Oscar Valdés, y *Girón* (1972), de Manuel Herrera. Véase Víctor Casaus, «El género testimonio y el cine cubano», en *Cine, literatura, sociedad*, ob. cit., pp. 85-108.
14. Este y otros ensayos escritos entre 1972 y 1976 pueden consultarse en Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, ob. cit.
15. A juicio de Edward Said, lo que caracteriza ese discurso no es su adecuación al objeto que describe, sino su intento de incorporar esquemáticamente dicho objeto «a un espacio escénico donde todos —espectadores, gestores, actores...— actúan para Europa y solo para ella. Véase Edward E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, Nueva York, 1979, pp. 71-2.
16. Además de sus numerosos escritos sobre el tema, García Espinosa tiene una película-ensayo (*Son... o no son*, 1980) y dos ambiciosos proyectos: uno sobre Tarzán, en el que este, integrado a la cultura africana y casado con una nativa, decide participar en las luchas de liberación del continente; y otro (*Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado*), donde se explica —en el capítulo dedicado a la fotogenia, por ejemplo— cómo cambiar el rostro a los cuatro mil millones de habitantes del Tercer mundo para que respondan al canon de belleza requerido por el cine. García Espinosa advierte que, para que el método resulte económico y seguro, hay que concentrarse en la nariz. Véase Julianne Burton, «Film and Revolution in Cuba», en Sandor Halebsky y John M. Kirk, eds., *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution*, Praeger, Nueva York, 1985, p. 151, y Alejandro Ríos, «Veinte años sí son algo» (entrevista con Julio García Espinosa), *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero de 1989.
17. Tomás Gutiérrez Alea, «Vanguardia política y vanguardia artística», *Cine Cubano*, n. 54-55, 1969. Se reproduce en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., p. 307.
18. En una encuesta llevada a cabo para conmemorar el trigésimo aniversario del ICAIC, no fue escogida entre las treinta mejores películas cubanas.
19. Véase Wilfredo Cancio Isla, «Solás en tiempo de sinceridad» (entrevista con Humberto Solás), *Revolución y Cultura*, n. 11, noviembre de 1988, p. 4.
20. Ingresó al ICAIC en 1961. En 1963 trabajó con Agnés Varda, como asistente de dirección, en el rodaje del documental *Saludos cubanos*. En los años siguientes, ella misma realizó numerosos documentales: fue la primera directora de cine que hubo en Cuba. Murió a los 31 años, mientras editaba *De cierta manera*, de un ataque de asma. (El más completo análisis de su obra puede verse en Michael Chanan, ob. cit., pp. 281-92.)
21. Tomo el término de García Espinosa, pero aplicándole, retrospectivamente, la connotación que le dio Fernando Birri a su propia práctica al decir, en 1958, que prefería «un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido». Véase Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe*, Instituto de Cinematografía de la UNL, Santa Fe, Argentina, 1964, p. 51.
22. Inexplorados, aunque no exclusivos: ya dijimos que algunas películas de Alea y el último episodio de *Lucía* ofrecían otras opciones válidas. Por lo demás, *De cierta manera*, como hecho público, no pertenece a esta etapa: por razones técnicas (deterioro del negativo al ampliarse), no se pudo estrenar hasta 1977.
23. Primera novela de Víctor Hugo, publicada en 1818, cuando el autor solo tenía dieciséis años. Probablemente el protagonista sea el fundador de la estirpe literaria del «negro bueno» o «negro-que-tenía-el-alma-blanca», a la que pertenece Francisco. Ambos se mueven, a su vez, en la órbita del «buen salvaje» rousoniano. Como testimonio de la ideología antiesclavista, Francisco tiene, sin embargo, sus propios méritos.

Ambrosio Fornet

24. Dennis West, «Slavery and Cinema in Cuba...», *The Western Journal of Black Studies*, v. 3. n. 2, Indianápolis, verano de 1979, p. 129. (Se reproduce parcialmente en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., pp. 183-96).

25. Como hallazgo expresivo, Chanan considera brillante el momento en que ambos planos se funden: al visitar una hacienda, Madden «conoce» a los personajes de la novela, que de pronto han «cobrado vida», es decir, han pasado a ser «reales» en el filme. Véase Michael Chanan, ob. cit., p. 40.

26. Se calcula que a mediados del siglo XIX había en Cuba cerca de medio millón de esclavos de origen africano, concentrados especialmente en las plantaciones de caña del occidente de la isla. La esclavitud, como institución social, no fue abolida hasta 1886.

27. Alusión al filme de la Twentieth-Century Fox ¡Viva Zapata! (1952), en el que Brando interpreta al famoso líder agrarista mexicano. (Aquí habría que sustituir ambos nombres por sus equivalentes, lo que, de hecho, hace el propio actor en la secuencia de precréditos al aclarar que él es Sergio Corrieri y no Julio Antonio Mella.)

28. En 1989, con casi dos millones de espectadores, ocupaba el quinto lugar entre las más populares del ICAIC y el primero de la década de los 70.

29. Michael Chanan, ob. cit., p. 2.

30. En la dialéctica del rescate de la historia, el momento negativo, orientado a desmitificar los valores del panteón burgués, no puede aislarse del positivo, que tiende a mitificar los de las clases populares, sobre todo aquellos ligados a las virtudes del heroísmo y la resistencia. Si al analizar esta ambigua relación se pasa por alto el contenido de los nuevos esquemas, se corre el riesgo de caer en esquemas similares, aunque de signo inverso.

31. Desde diversos ángulos, ya el tema había sido tratado por *Alea* en *Memorias...*, por Solás en *Días de noviembre*, y por el propio Díaz en el documental *55 hermanos* (1978). Díaz retomaría el tema en *Lejanía* (1985), donde el drama de la familia dividida se convirtió, por primera vez en el principal motivo de reflexión de una película.

32. Arturo Arias Polo, «Techo de vidrio: decepción de la espera», *Revolución y Cultura*, n. 12, La Habana, diciembre de 1988, p. 71.

33. Lourdes Pasalodos, «Techo de vidrio», *El Caimán Barbudo*, La Habana, noviembre de 1988, p. 31.

34. Tal vez convenga acuñar el término «género impuro» para designar esas variantes que, sin responder a los patrones clásicos de uno u otro género, se apoyan, no obstante, en sus estructuras narrativas.

35. En 1965 se había estrenado *Un día en el solar*, de Eduardo Manet, basada en una coreografía de Alberto Alonso. García Espinosa, uno de sus guionistas, expuso más tarde, en *Son...o no son*, algunas ideas sobre lo difícil que es hacer una comedia musical, como Dios manda, en las condiciones del subdesarrollo.

36. Tomás Gutiérrez Alea, «Vanguardia política y vanguardia artística», en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., p. 303.

37. El famoso *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido por Santiago Álvarez, duraba diez minutos y salía todas las semanas, en blanco y negro. Uno de sus mayores méritos, en opinión de los espectadores, era que no parecía un noticiero; el otro, en opinión de uno de sus camarógrafos, era su capacidad de «hacer cine informativo de calidad con equipos de museo». (Sobre ambos criterios véanse, respectivamente, Jorge Fraga, «El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico», *Cine Cubano*, n. 71-72, 1971, y Azucena Plasencia, «Arturo Agramonte: el hilo de la memoria», *Bohemia*, a. 80, n. 7, 12 de febrero de 1988, p. 39).

38. Véase Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, ob. cit., pp. 54-5.

39. Véase Alfredo Guevara, «En tensión hacia el comunismo», discurso pronunciado en la celebración del vigésimo aniversario del ICAIC, *Cine Cubano*, n. 95, diciembre de 1979, p. 10.

40. De hecho, en 1989, ocupaban el segundo y el cuarto lugares, respectivamente en la lista de las películas más populares del ICAIC (ver Tabla 1). Otros cuatro filmes de realizadores de esta nueva generación (tres de 1985 y uno de 1987) clasificaban entre los primeros veinte de la lista. Lo más notable es que este nivel de popularidad se mantuviera en momentos en que el promedio de asistencia a las salas de cine había caído a la mitad de lo que era, por ejemplo, en 1972.

41. La frase entrecomillada pertenece al crítico alemán Peter B. Schumann (véase su *Historia del cine latinoamericano*, Col. Cine Libre, Legasa, Buenos Aires, 1987, p. 175.) Sobre el tema pueden verse, entre otros, Rolando Pérez Betancourt, «En la encrucijada del arte», *Granma*, La Habana, 20 de mayo de 1988, y Alejandro Ríos, «¿Cambio de senda del cine cubano?», *El Caimán Barbudo*, n. 246, La Habana, mayo de 1988, y «Cinco estrenos del cine cubano», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, julio de 1989.

42. El ICAIC destinaba parte de sus capacidades técnicas e industriales a patrocinar largometrajes de ficción de realizadores de América Latina, como una muestra de solidaridad con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 1981 y 1987 asumió la coproducción de dieciséis proyectos de este tipo, más de la tercera parte de su producción total de esos años.

43. Para un desglose por años y países véase *Anuario estadístico 1985*, Comité Estatal de Estadística, La Habana, 1985, p. 506.

44. Un recuento minucioso y profusamente ilustrado de las diez primeras ediciones puede verse en el volumen *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano 1979-1988*, Centro de Información Cinematográfica, La Habana, 1988. En 1986, el Festival incorporó a sus actividades, con carácter permanente, la televisión y el video; y ese mismo año, en el marco del evento, se inauguraron la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños), perteneciente a la citada Fundación y dirigida por Fernando Birri.

45. Véase *Censo de población y vivienda 1981*, v. 16, Comité Estatal de Estadísticas, La Habana, 1981, p. 461.

46. El tiempo que los canales de televisión dedicaban a proyectar materiales «fílmicos» [sic] había descendido considerablemente, pero no bajaba de las veinte horas semanales. Véase *Anuario estadístico 1985*, ob. cit., p. 511.

47. Benigno Iglesias, entrevistado por Azucena Plasencia, «Video: popularidad y razones», *Bohemia*, a. 81, n. 15, 14 de abril de 1989, p. 30.

48. Alfredo Guevara, «Sobre el cine cubano», *Cine Cubano*, n. 41, 1967, pp. 1-2.

49. Citado por Paulo Antonio Paranaguá, «News from Havana: A Restructuring of the Cuban Cinema», *Framework*, p. 30.

50. En 1982, García Espinosa sustituyó a Alfredo Guevara, quien como presidente del ICAIC, había ocupado ese cargo desde su creación.

51. Citado por Paulo Antonio Paranaguá, ob. cit., p. 30.

52. Y no solo para los directores del ICAIC. En 1987, Tomás Piard, el más destacado activista del movimiento de aficionados, filma su largometraje *Ecós*, y la productora ECITV-FAR estrena *Como nosotros*, dirigido por Roberto Díaz. Al año siguiente la ECITV-FAR producirá el serial televisivo *La gran rebelión*, de Jorge Fuentes.

© TEMAS, 2001.

La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo

Juan Antonio García Borrero

Crítico de cine. Centro Provincial de Cine, Camagüey.

Para Marisol.com
y toda su página Web.

«Nos hace falta, como a vosotros,
resucitar a Don Quijote,
a nuestro ideal, que anda a tajos
y mandobles con la farándula»

Fernando Ortiz a Miguel de Unamuno.

Finalmente culminaron los 90, esa década que, según no pocos cubanos, fue la más larga del siglo. Se acabó la centuria, y de paso el milenio, y atrás quedaron no se sabe cuántas metas incumplidas, cuántos anhelos frustrados, cuántas quimeras por consagrarse. El progreso, o mejor, «la ilusión del progreso», siguió orientando su trayectoria hacia lo superior. A pesar de la popularidad del reclamo cristiano de que la perfección no es, como pregonaba la tradición helénica, aspirar siempre a aquello que en apariencia nos supera, sino en todo caso el descenso conciliador del poderoso ante el débil, del enfermo ante el sano, o sea, la igualdad del sentimiento humano, tal precepto no alcanzó a cumplirse como aseguran que Dios manda. Los pobres siguieron siendo pobres, los ricos cada vez más ricos,

por lo que tanto desaliento y ojeriza social hicieron que, como nunca, se tornara visible la impresión de que ya no eran imprescindibles los sueños colectivos, las grandes utopías dirigidas a fomentar el bien común.

Desde los antiguos, la búsqueda de ese bien común había hecho célebre la locución *respice finem*, que significa «mira el fin» y sirve para expresar lo vital que es para el hombre plantearse siempre una meta, un fin último, un ideal. Una de las reflexiones más conmovedoras que conozco sobre el origen de las utopías —ese imperativo que se manifiesta en todo ser humano como «la nostalgia por una vida más bella»— la escribió el holandés Johan Huizinga en su celebrado libro *El otoño de la Edad media*, al asegurar que «toda época suspira por un mundo mejor. Cuanto más profunda es la desesperación, causada por el caótico presente, tanto más íntimo es este suspirar».¹ Ese mismo razonamiento me permite intuir por qué, aunque ya sea cosa del siglo pasado, la utopía fílmica latinoamericana de los 60 todavía siga siendo, para no pocos, objeto de radical fervor y, dentro de esta, el modo de hacer cine en Cuba; es que, cuando lo mejor del cine cubano —lo que con el tiempo daría en llamarse «el nuevo cine cubano»— irrumpió

por aquella época en las pantallas, el planeta pregonaba su deseo de cambiar el look existencial y dejar atrás la cómoda grisura de complacernos con ser lo que ya éramos. Hablamos de un decenio dionisiaco como han existido pocos, en el que una gran parte del mundo se empeñó en replantear los presupuestos éticos que hasta entonces sostenían su comportamiento. La inmensa masa de gente explotada entendió que la vida debía organizarse de otro modo, y el cine (espejo por excelencia del momento que se vivía) no pudo sustraerse a la emoción de ser testigo y participante de la euforia, del optimismo. Pero no de un optimismo de cosmético, sino de un optimismo trágico, fecundante, que hacía del sacrificio el principal resorte de la esperanza.

El cine latinoamericano de los 60 y los 70 —el Nuevo Cine Latinoamericano—, es sobre todo eso; no importa la denominación por la que hoy lo conocemos («cine imperfecto» de García Espinosa, «estética del hambre» de Glauber Rocha, «cine liberación» de Solanas y Getino, o «cine revolucionario y popular» de Sanjinés), lo que lo identifica puede rastrearse en la común vocación de plantearse una utopía: aquella en la que soñábamos que el espectador podía ser algo más que una simple marioneta de las habilidades de alguien que, a su vez, era manipulado por una moral tradicional, impuesta por el sistema de turno.

Es ahí donde se encuentra la esencia de aquello que se quiere expresar cuando se habla con tanto entusiasmo del cine latinoamericano de los 60, entusiasmo que, psicológicamente, beneficiaba a todos, incluso a ese cine cubano que aparece con el ICAIC y que, como se sabe, nació prácticamente de cero, pues a diferencia de México o Argentina, no existía en Cuba una tradición cinematográfica. Si bien directores como Ramón Peón o Manolo Alonso habían aportado al patrimonio cultural de la nación pruebas de frenesí y algún que otro filme de insólita envergadura (*La virgen de la Caridad*, 1930; *Siete muertes a plazo fijo*, 1950, o *Casta de roble*, 1953), faltaba una verdadera finalidad plural que, a su vez, era el reflejo de la ausencia de lo que Lezama Lima nombraba una teleología insular o Jorge Mañach una querencia colectiva; insatisfacciones que no hacían más que prorrogar aquella reflexión de José Antonio Ramos cuando, a principios de la pseudorrepública, afirmara con énfasis lapidario que «no es nuestro pueblo una raza definida, con abolengo y con dolores que le sugieran una aspiración común». Así, en cuanto a cine, lo más que podía percibirse era el tropel de anhelos acumulados en un pequeñísimo grupo de jóvenes (Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, entre otros), que desde espacios culturales como la sociedad Nuestro Tiempo intentaban

denunciar y enmendar el vacío espiritual. El Méjano (1955), con sus imperfecciones e ingenuidades formales, fue el gesto que mejor testimonió esta ansiedad creativa.

La Revolución de 1959 aportó la ansiada estrategia general, orientada a subsanar el «vacío de intencionalidad colectiva en la vida cubana y el menester consiguiente en que los cubanos estamos de preparar un amplio programa nacional, encaminados a encauzar al país hacia un destino».² Sin las propuestas y transformaciones sociales y culturales generadas por el proceso revolucionario, el sentido y la orientación no hubieran existido en la nueva expresión estética. Solo a la luz de este fenómeno se puede explicar la relativamente rápida consistencia del cine cubano, no obstante la mencionada carencia de una rutina productiva. Más allá de directores inexpertos, de ansiedades juveniles de cambios, se estaba viviendo sobre un soporte común existencial, en el cual la densidad de los sueños, la textura de las aspiraciones, determinaban la cualidad del resultado. Los cineastas de entonces pensaban que en el cine les iba la vida, que el país podía salvarse de esta u otra artimaña del enemigo con la consistencia del ideario filmico que se pusiera en práctica; o, para decirlo con una frase de Julio García Espinosa, «disfrutaban con la gran utopía de pensar que podían ser felices sin el inconveniente de ser egoístas». Tengo la impresión de que es esto precisamente lo que le falta al cine cubano de los 90, o —para no ser reductor— al audiovisual de los 90. Lo penoso del cine nacional es que, justo en esa década y como en buena parte del cine mundial, también nosotros hemos pasado, casi sin transición, de la gravedad del sueño a la ligereza del realismo. Es decir, hemos transitado de la poética colectiva del cine cubano al conjunto invertebrado de poéticas aisladas de los cineastas, empeñados en hacer su cine, pero no el cine.

Toda tentativa de reflexionar acerca del cine cubano de los 90, arrastra consigo el peligro de la desmesura, el riesgo de hablar de algo que casi no existe: ¿no sería más conveniente reflexionar acerca de la obra de algunos cineastas en particular en lugar de referirnos a tendencias o corrientes? ¿Puede reflexionarse acerca de una industria que todavía sufre los embates de la peor crisis económica experimentada por el país, y que aportó en ese periodo contados títulos de relevancia en el contexto internacional? ¿Estábamos hablando de la continuidad o de la permanencia de un cine que, como en las tres décadas precedentes, ofreció un todo revelador de una teleología colectiva o, por el contrario, nos referiríamos a una filmografía fragmentaria que sobrevive del recuerdo, que improvisa sin un programa real de autosuperación, que justifica la carencia de originalidad creativa y propuestas renovadoras con lo intertextual o la sustituye por la tendencia imitativa y el desmedido culto a la tradición y las expectativas del público? ¿No

estaríamos hablando de un cine que ante la privación de un telos, un desenlace previsto que lo guíe en el ascenso, se complace, en el mejor de los casos, en repetir fórmulas de antaño, como si estas, dado el antiguo crédito, por sí solas representaran la autenticidad y con ello la trascendencia? Y si es así, ¿dónde quedó confiscada aquella utopía renovadora y colectiva que posibilitó que *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) o *Lucía* (Humberto Solás, 1968) figuren entre las mejores películas de todos los tiempos, y que los nombres de Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez o Humberto Solás, sigan siendo una suerte de Quijotes...? ¿Cuál es la posición actual que ocupa el cine cubano dentro del conjunto de expresiones artísticas que pulsán por sondear a profundidad una realidad compleja, por poliforme? Y si ya no forma parte de la vanguardia estética, ¿por qué?

Un compromiso con la vida

Cuando a veces he querido responder algunas de estas interrogantes, precisar los principales rasgos del cine cubano de los 90, y los matices que permitan contraponerlo al formulado con anterioridad, observo en su tendencia a la provocación su principal virtud, y en la falta de sutileza su defecto más notorio. Provocación y sutileza fueron precisamente los rasgos que mejor definieron aquel cine latinoamericano que hoy llamamos, con altisonancia, «prodigioso». Más que una militancia política explícita (que la había) el espectador de cualquier latitud sentía que existía un compromiso con la vida, esa que incluye nuestros dolores cotidianos, nuestros pequeños y grandes triunfos, pero también nuestras decepciones humanas. La provocación alcanzaba su forma en el decidido interés de hacer trizas el modelo hegemónico de representación, el mismo que, a través de fórmulas adormecedoras, contribuía a mantener entre los espectadores lo que Nietzsche quizás hoy calificaría de una impecable moral de rebaño. La sutileza se lograba con la riqueza de los matices, la armonía casi susurrante de los contrastes que esa misma realidad prodigaba. En el equilibrio grácil de estos elementos todavía radica la grandeza de aquel cine transgresor y poético.

El cine cubano que se inicia en las postrimerías de los 80 insinuó no pocos de esos rasgos. Se ha dicho que los 90 filmicos comenzaron en la década anterior y es cierto: la renovación formal y conceptual que, de modo general, uno advierte en la producción cubana de principios de los 90, alcanzó a hacer visibles sus primeros indicios con *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y, más que causas metafísicas o dictados místicos,

se pueden encontrar razones concretas e históricas que explican el canje. Si todo cambio obedece a la necesidad de solucionar una crisis, puede afirmarse que hacia esa fecha se hizo bien tangible el desfasaje expresivo existente entre el lenguaje utilizado por la plástica del momento (expresión artística que se encontraba a la vanguardia) y el modelo de representación más bien naif al que estaba apelando el cine del ICAIC. Asimismo, se tendrá que tomar en cuenta la existencia e interacción de un cine alternativo, representado por los cineclubes de creación, el Taller de la Asociación Hermanos Saíz, los Estudios Filmicos de las FAR y de la Televisión, y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, entre otros, que indiscutiblemente representaban un cuestionamiento vigoroso al modo más bien amable de representarse «oficialmente» la realidad filmica del país y, por supuesto, todos aquellos acontecimientos internacionales que, ya fueran con el nombre de perestroika o glasnost, coincidían —al menos en propósitos generales— con la convocatoria lanzada desde la Isla a una radical «rectificación de errores».³

Casi todos los «realizadores de los 80 tardíos», que en sus primeras incursiones en la dirección habían optado por un lenguaje políticamente correcto, exento de paroxismos conceptuales y experimentaciones formales, hacia finales de la década se inclinan por un cine menos complaciente. De esta tendencia «incómoda» y, aunque irregular, todavía colectiva, pueden mencionarse filmes como *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988); *La inútil muerte de mi socio Manolo* (Julio García Espinosa, 1989); *Papeles secundarios*; *La vida en rosa* (Rolando Díaz, 1989); *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990); *María Antonia* (Sergio Giral, 1990); *La soledad de la jefa de despacho* (Rigoberto López, 1990); *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991), o *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993). Bien mirado, es un cine que, detrás de la pluralidad de intereses estilísticos, revelaba una poética de transgresión común.

En cambio, el cine cubano posterior a *Fresa y chocolate* carece de esa capacidad de penetración profunda y balanceada; no es un cine de poética plural, sino de muy inconexas y encontradas pretensiones individuales. Ciertamente que, en sentido general, sigue siendo un cine provocador (entendiendo la provocación en su comprensión más primaria o fenomenológica); pero también poco sutil, y a veces su realismo crítico es de una estridencia adolescente, pues gusta de apoyarse más en las apariencias que en las esencias. No en balde a ratos causa la impresión de un poderoso coro integrado por voces desafinadas, voces vigorosas que han perdido el sentido de la armonía que, detrás de la pluralidad de intereses, aporte la común vocación que todo gran empeño artístico debe poseer; como la poseyó en su momento el Nuevo Cine Latinoamericano. Es por ello

que, a partir de ese instante, resulta más acertado hablar de individualidades significativas de ese período, y no de un significativo cine cubano de los 90.

¿Cuál ha sido la meta última, la gran meta que se propusieran alcanzar durante los 90 los cineastas en Cuba? ¿Cuáles han sido sus perspectivas ideológicas y estéticas, incluyendo a los más jóvenes, esos que hacen lo que yo denominé «el cine cubano sumergido»? Lo siento, pero no sé, pues cuando los oigo hablar o intercambio impresiones con ellos, en el grueso de las ocasiones suelo enterarme con muchísima facilidad de las penurias que implica encontrar el dinero suficiente para hacer el próximo filme, mas no así del pensamiento artístico y hasta filosófico que anima el proyecto, tal como se acostumbraba escuchar en cualquier pasillo de esa insigne institución de nuestra cultura que es el ICAIC. Puede ser que individualmente cada realizador se preocupe por estar al tanto de las principales tendencias del cine internacional, de los últimos aportes narrativos en el audiovisual contemporáneo, pero al no existir un verdadero espacio de reflexión se produce la anemia gramatical que uno advierte en buena parte de los filmes concebidos en los últimos años de la década más reciente, así como el modo trasnochado de comunicar el conflicto o plantear dramáticamente las interrogantes. Podrá replicarse que para un cineasta lo importante es hacer un filme y punto, y a mí me gusta recordar siempre que más importante que el cine es la vida, y que un cine ajeno a los misterios de la existencia está condenado a cumplir el papel de narcótico efímero o prescindible. Es necesario que el cine cubano (los cineastas cubanos) recupere su otrora capacidad para hacer de la provocación y el debate otra manera sutil de entender la realidad y dentro de esta, entendernos a nosotros mismos. Una provocación que sea capaz de despertar a ese espectador-masa que, sobre todo gracias a Hollywood, ha logrado cancelar el pensamiento, estandarizando sus (pre)juicios y elevándolos al pedestal de lo intocable.

La existencia de ese sólido pensamiento interior fue, desde siempre, el principal aval del cine cubano realizado en el período revolucionario, y se puede apreciar más allá de las notorias diferencias que cada década impuso en su devenir. Tan colectiva fue aquella propuesta poética que en los 60 soñó con fundar una «nueva república de la imagen», como la que en los 80 priorizó el debate en torno a la ya saturada dramaturgia del Nuevo Cine Latinoamericano y reconsideró regresar al modelo menos trasgresor; igualmente la que a finales de ese mismo decenio hizo realidad los llamados Grupos de Creación o la que luego del aquelarre de Alicia en el pueblo de Maravillas y el anuncio de una posible desaparición del ICAIC, movilizó el sentido de

pertenencia de los cineastas con la firma de un documento que antepone a las diferencias el interés común por salvar un espacio colectivo de creación.⁴ Lo que quiero enfatizar es que, desde sus inicios, el ICAIC se impuso su propia reflexión interna, ante la clara conciencia de que era el debate entre los cineastas lo que podía movilizar el pensamiento más fecundante, reflexión interna que en los 90 se pierde.⁵

Ya fuera en los 60, en los 70 o en los 80, el gran rasgo común lo reporta la contundente voluntad de pensar el cine desde dentro. Eran los propios cineastas (no los burócratas de la cultura) los que comentaban, discutían, orientaban y conciliaban las distintas tendencias que toda industria cinematográfica debe contemplar, y esto le aportaba —aun cuando no fuera premeditada la búsqueda— una saludable coherencia al proyecto, un equilibrio, un énfasis en el sentido de pertenencia a un ideal que, a la larga, dimensionaba los resultados artísticos. No puede considerarse accidental que precisamente a finales de los 80 comenzaran a avizorarse los rasgos de un cine que, cohabitando con el más transparente —La bella del Alhambra (Enrique Pineda Barnet, 1989); Clandestinos (Fernando Pérez, 1987); Plaff—, por demás muy bien facturado, se propone una complejización en sus formas de narrar y explora provocadoramente la realidad —Papeles secundarios; Alicia en el pueblo de Maravillas; El siglo de las luces (Humberto Solás, 1992)—, proceso de síntesis de ambas vertientes que alcanza un precioso colofón con Fresa y chocolate, esa película que, desde el conocido puntal aristotélico, descubre la universalidad de su conflicto.

Cinco razones para una crisis

Supongo que existan infinitas razones para entender y explicar por qué comienza a desvanecerse esa interacción creadora entre los cineastas cubanos para, en cambio, imponerse la atomización y en algunos casos la parálisis o el franco retroceso. Supongo que las razones sean múltiples y complejas, y algunas jamás las llegaré a conocer, pero hay cinco que me parecen las más evidentes:

- a) La compleja coyuntura ideológica que, desde mediados de los 80, comienzan a vivir «las izquierdas» en el mundo y que concluye con el desplome del campo socialista.
- b) La grave crisis económica que a partir de 1991 impacta al país y determina la ausencia de la tradicional financiación de la producción cinematográfica por el Estado, lo que fomenta, de paso, la coproducción.

El cine cubano es la suma de todo aquello que se ha registrado ante una cámara, y es ese cúmulo de impresiones, con sus aciertos o desaciertos, lo que determina la grandeza o nulidad del proyecto.

- c) La no estimulación de mecanismos de discusión para encontrar soluciones o alternativas a la crisis entre los propios cineastas.
- d) La ausencia de una estrategia que permitiera inyectar la industria con los puntos de vista de los más jóvenes.
- e) La enfermedad y muerte de Tomás Gutiérrez Alea, en 1995.

Quiero comenzar fundamentando esto último. A principios del siglo anterior (ese siglo xx que todavía sigue pareciendo el nuestro en muchos sentidos), George Bernard Shaw escribió algo que puede sonar verdaderamente atroz, sobre todo si se llegara a comprobar que es una idea irrefutable: «Los salvajes reverencian ídolos de piedra y de madera; los hombres civilizados reverencian ídolos de carne y hueso». ⁶ Más que un ídolo (es decir, un fetiche intocable, invulnerable, que nunca se equivocó) siempre he querido ver en Tomás Gutiérrez Alea un hombre excepcional, con grandes aciertos y también con una gran capacidad para hacer de sus errores peldaños naturales de esa escalera cognitiva que permite la ascensión de los seres a un nivel superior. Tal conjunto de virtudes le concedieron un papel importante dentro del gremio de los creadores, aun cuando no se reconociera su manera de hacer cine como el paradigma exclusivo, y se entiende que su muerte, en un país donde su nombre era asociado al cineasta de «más importancia», se revelara a la vez como un signo de pérdida ideológica y estética casi irreparable. No es que Titón fuera el non plus ultra del cine cubano, adjetivo que le hubiera disgustado a él mismo; sino que, a través de una personalidad que sabía combinar el carisma aglutinante con la agudeza crítica, todavía se posibilitaba dentro del cine cubano la existencia de un referente que invitaba a la adhesión. No es gratuito que *Fresa y chocolate* haya quedado en nuestro imaginario como el gran filme que superar, ya sea simpatizando con su estrategia narrativa o negándola.

En realidad, con Titón murió un espacio que defendió hasta el último instante el diálogo entre las más diversas tendencias, que no excluyó, a pesar de que tuviera sus inevitables y humanas preferencias, y su cine hecho en los 90 puede ser el mejor ejemplo de lo anterior. *Fresa y chocolate* participa de la madurez narrativa que por esos años insinuaba el cine cubano: no solo ostenta la precisión técnica que ya a esas alturas la

industria había demostrado con creces, sino que su lenguaje se hace cómplice de la sutileza semántica que, en sentido general, exponía la plástica de la época, y que filmes como *Papeles secundarios*, *Mujer transparente* (M. Vilasis, H. Veitía, M. Segura, M. Crespo, A. Rodríguez, 1990), o *Alicia en el pueblo de Maravillas* habían probado a insertar, con bastante fortuna, en sus respectivos discursos. Ciertamente que la recepción de *Fresa y chocolate*, en el país y en el mundo entero, más bien hace énfasis en la belleza de una anécdota que trasciende los límites de lo local y temporal, para devenir un canto universal a la tolerancia; pero desde una perspectiva dramaturgica, el filme es también un punto de avance, un aporte que todavía ha de estimarse por insuperado en este período. Su manejo del tiempo filmico, en una historia que no quiere involucrarse con una época específica sino en todo caso con lo perdurable, con lo humanamente eterno, es de una sutileza y una elegancia que a ratos recuerda al mejor Antonioni, lo cual, al tratarse de cineastas nada apolíneos como Alea y Tabío, deviene un claro emblema de autodesafío. Esa sutileza provocadora es la que, en sentido general, nunca figuró en Guantánamera (Gutiérrez Alea y Tabío, 1995), una película vulnerable no precisamente por la realidad que muestra, sino por la forma en que la muestra, plagada de lugares comunes, redundancias visuales y énfasis demasiados evidentes.

Si hablé de la muerte de Titón como uno de los factores que más contribuyó a la actual dispersión de los objetivos de la cinematografía cubana, no lo hice como otro modo de fetichizar de manera apologética sus logros. En verdad (y en ello me identifico con el pensador cubano Enrique José Varona), siempre he creído ver en la tesis emersoniana de «los grandes hombres como productores de historia» un reduccionismo existencial. El cine cubano es la suma de todo aquello que se ha registrado ante una cámara, y es ese cúmulo de impresiones, con sus aciertos o desaciertos, lo que determina la grandeza o nulidad del proyecto. La virtud de los grandes hombres reside en hacerles notar a los otros las grandes aspiraciones, esas en las que el ser humano se descubre perennemente insatisfecho de sí mismo, siempre deseoso de llegar a ser otro. Y en este sentido, el cine de Alea era el que mejor marcaba las pautas, así fuera para negárselas, si bien, de hecho, existían varias tendencias en el cine

cubano de la época, evidenciadas ya con la existencia de los tres Grupos de creación (liderados por Titón, Humberto Solás y Manolo Pérez), ya con las poéticas más insólitas, más personales, que reportaban el cine de Julio García Espinosa o de Manuel Octavio Gómez, por citar apenas dos.⁷ Coexistían varias tendencias, es cierto, mas estimular al prójimo a crecerse sobre sí mismo, a sospechar de la placentera operación en que puede devenir el acto de ser un simple imitador de los cánones que dictan los centros metropolitanos, o desconfiar de la infantil satisfacción que representa querer ser por siempre lo que uno ya es, no todo el mundo puede asumirlo como misión: se necesita además de talento personal, carisma, aptitudes heréticas y, a su vez, sensibilidad para orientar el rumbo de los debates; toda vez que la vida siempre será un compendio impresionante de fuerzas encontradas, de tendencias contrastantes. Desde este ángulo, Titón (lo demostró primero con *Memorias del subdesarrollo* y luego con *Fresa y chocolate*) fue el que con más fuerza se hizo escuchar internacionalmente.

Evaluar ese cine cubano de los 90 no sería más que describir el posible equilibrio o desproporción de las diversas tendencias o intenciones que lo conformaron como un todo. En el lenguaje de Husserl, y la fenomenología en sentido general, toda acción humana es intencional o tendenciosa pues se orienta a algo distinto de sí mismo: la voluntad se dirige a la acción, el entendimiento a las cosas, los apetitos pretenden el objeto, y la conciencia lo es porque es siempre conciencia de algo. El cine cubano de los 90, examinado en su conjunto, parece comenzar revelando una intención o apetencia activa, que aprovecha su arte para concederle a la realidad que examina una dimensión más universal; en cambio, hacia las postrimerías de la década, esa tendencia se transforma en pasiva, al contentarse con recibir los estímulos de esa misma realidad y mostrarla tal cual es (o parece ser). Sin embargo, esta involución estética no es, como algunas veces se ha pretendido justificar, únicamente hija de la crisis económica que de repente impacta al país, sino, en todo caso, es primero el resultado de una gravísima coyuntura ideológica, cuyo saldo negativo se ve incrementado más tarde con el escollo pecuniario.

Tal vez sea Alicia en el pueblo de Maravillas el ejemplo más triste, por concreto, de las incidencias que las coyunturas de entonces ejercieron sobre el quehacer filmico de los 90. La estética que pregona, y que tan furiosamente fuera fustigada desde los medios oficiales de prensa, no resulta más renovadora de lo que, un poco antes, había propuesto *Papeles secundarios*, o incluso, en otros períodos, filmes tan perturbadores como *Memorias del subdesarrollo* o *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974); pero Alicia... sale a la luz en un momento en que

cada semana el mundo socialista daba síntomas crecientes de desmoronamiento, y los detractores de la Revolución ensayaban pronósticos con los cuales poner fecha conclusiva al proceso social iniciado en 1959. Por esos mismos días, utilizándose el argumento de la racionalización de recursos, se había anunciado la desaparición del ICAIC como institución cultural, decisión que, como ya apuntamos, fuera replicada por una comisión integrada por 18 personas, gesto que a su vez reveló el grado de tensión existente entre la dirección política del país y los cineastas que entonces lidereaban la creación cinematográfica.

Alicia..., con sus incisivos señalamientos al burocratismo, la doble moral, el fraude, la corrupción y otros males sociales contra los cuales la propia Revolución había estimulado la lucha, bajo el lema de la «rectificación de errores», se convierte en el blanco desmesurado de periodistas y ¿críticos?, a quienes no les interesaba reparar, en esos instantes, en los rasgos polisémicos que ha de ostentar toda expresión auténticamente artística, sino que solo velaban por la claridad ideológica y la transparencia apologética (la única que parecen entender ciertos funcionarios, al decir del Che); de allí que el grueso de las reseñas, firmadas por personas que no ejercían sistemáticamente la crítica cinematográfica, hiciera suyo el tono ad hominem, peyorativo, en vez del análisis mesurado de una obra que, superadas las circunstancias de su aparición, seguramente no originaría ni la cuarta parte del revuelo promovido en esa ocasión. «El caso Alicia», con el tiempo y como todo, resultó aleccionador en más de un sentido; pero la incidencia en la posterior manera de hacer cine en la década tendría efectos más bien negativos, paralizadores, ya que de manera inconsciente promovió una estética que si bien no abandonaría el interés por la realidad circunstante, prefirió asumir el sondeo «crítico» no a través de la crónica directa, sino mediante la creación de mundos simbólicos o paralelos a la realidad, al estilo de los recreados en *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994) o *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotelo, 1995). Para Orlando Rojas, uno de los realizadores que a finales de la década anterior renovó con más ímpetu la factura del cine cubano y, paradójicamente, no filmó nada en el decenio posterior (la filmación de su posible película *Cerrado por reformas* fue detenida), el período de los 90 tal vez resulte «una etapa tan mala como los 70», aunque

lo que más me molesta en el cine de los 90 es la voluntad poética manipulada. Esa «poesía» no surge ni de la historia ni de los personajes ni del tema, sino que está impuesta. Es una voluntad de poetizar a ultranza sobre pararealidades; entonces no es realismo ni simbolismo ni nada: es la voluntad de escapar a un posible «arañazo». Es la nada: crear sobre una falsa poética. Excepto tres o cuatro buenas películas, no existe ni suficiente realidad ni suficiente

poesía. Es un cine que creo no va a ninguna parte pues no crea una realidad nueva a través del arte ni es capaz de poetizar lo cotidiano aunque sea desde el punto de vista íntimo.⁸

Cuantitativamente, los 90 significaron para el cine cubano unos cuarenta filmes.⁹ Si bien detesto, cada vez más, las selecciones de «eruditos», por parecerme meras compilaciones de estados de ánimo, frívolas pasarelas intelectivas, en vez de descartes rigurosamente racionales, me arriesgaré a mencionar algunas de las películas cuya impronta, desde mi modesto punto de vista, determinaron o enfatizaron la tendencia más activa en la década para el cine cubano. Entre estas podrían estar Alicia en el pueblo de Maravillas, María Antonia, Adorables mentiras, El siglo de las luces, Fresa y chocolate, Madagascar, Reina y Rey (Julio García Espinosa, 1994), Amor vertical (Arturo Sotelo, 1997) y La vida es silbar (Fernando Pérez, 1999).¹⁰

En sentido general, casi todos los implicados en la creación y estudio del cine cubano convienen en reconocer que los 90 pertenecieron a Fernando Pérez.¹¹ Tanto Madagascar como La vida es silbar son reveladoras de esa intencionalidad activa que comentaba anteriormente. La realidad de Cuba en las películas de Fernando Pérez no es ese paisaje común y adocenado lleno de imponentes palmeras o mulatas fatales, sino una realidad más íntima, profunda, acaso más presentida que sentida. Madagascar puede ejemplificarnos con creces lo antepuesto. Su bellísima reflexión en torno a la comunicación humana en situaciones límites es un relato que se erige poema; que prescinde de la lógica realista, para armarnos un filme de esencias. Cuando cinco años más tarde, el propio Fernando Pérez nos entregue La vida es silbar, el cine cubano habrá ganado uno de sus relatos más intensos y bellamente filmados: sus historias que se entrecruzan, que hablan sobre la búsqueda permanente de la felicidad, que reacreditan las posibilidades utópicas del hombre y lo convierten en centro de cualquier beneficio, más allá de altisonantes intereses colectivos, es un llamado de atención que parece indicarnos una verdad olvidada en esta época de distensión intelectual: la certeza que explica que podemos hacer un cine entretenido sin necesidad de sacrificar lo inteligente.

Sé que en este caso el concepto de «entretenido» será para muchos una verdadera vaguedad, pues cien años de cine atados a los modelos novelescos de representación han dictado las supuestas reglas de la comunicación. Si por «entretenido» se entiende solo aquello que cumpla con el ABC aristotélico de la presentación, desarrollo y desenlace, La vida es silbar, de alguna forma, se nutre de todo lo contrario; de su decidida vocación por desacralizar las estructuras narrativas más comunes y, paradójicamente, de su

radical interés por emocionar al espectador, por hacerlo cómplice de las andanzas y desventuras afectivas de esos seres que se parecen muchísimo a nosotros (léase los humanos, no solo los cubanos).

La búsqueda de la emotividad más bien intimista, tal vez sea otro de los signos más característicos del cine cubano de los 90, y aquí sí puede hablarse de una correspondencia mucho más congruente con lo que sucede en la región, a partir de una reactualización del melodrama mexicano a lo Arturo Ripstein. Películas como Hello Hemingway (Fernando Pérez, 1990), María Antonia, Adorables mentiras, las tantas veces mencionadas Fresa y chocolate y Madagascar, o Reina y Rey, han optado por rescatar el tono melodramático y la complicidad del sentimiento en historias que pretenden conmover y luego hacernos reflexionar.

No es que las grandes interrogantes humanas que logran trascender al ser concreto, a lo óntico, para devenir inquietudes universales, atemporales, no estuvieran presentes dentro de la filmografía cubana de esa década. Todo lo contrario. Humberto Solás, el creador de Manuela (1966) y Lucía (1968), indiscutibles clásicos del cine cubano, se propuso convertir en imágenes las disquisiciones que Alejo Carpentier había elaborado en El siglo de las luces. El resultado es un filme impactante en lo visual, que aprovecha la irrefutable pericia de su fotógrafo, Livio Delgado, para construir un universo apabullante por la inmensidad de sus planos, lo estudiado de sus encuadres y movimientos de cámara y, en sentido general, la imponente puesta en escena. Sin embargo, las inquietantes ideas deslizadas por Carpentier en torno al Hombre, como eslabón minúsculo, pero imprescindible, dentro de ese gran relato que se llama Historia, no alcanzan la coherencia esperada. Con toda seguridad la versión televisiva es mucho más atenta a las transiciones que explican, en cada caso, el devenir y destino de los personajes implicados en la trama. Solás regresará tras las cámaras justo en el inicio del nuevo milenio con Miel para Oshún (primera experiencia de cine digital en la Isla), un filme que soslaya cualquier pretensión de trascendentalismo y que, desde un realismo que también suscribe la búsqueda de la emotividad más inmediata, nos devuelve a los orígenes formales del director, es decir, a Manuela y también al tercer episodio de Lucía.

Miel para Oshún no es un filme perfecto. Las películas las hacen los hombres, no los dioses. Los hombres son imperfectos. Luego, todas las películas son imperfectas. La evidencia que descansa en el anterior silogismo me permite descubrir las limitaciones y aciertos de una cinta que no simula su deseo de llegar al público a través de las emociones más simples y el arrebató catártico que, en los cubanos y en cualquier ser humano, puede provocar el examen de temas tan desgarradores como

¿Cuál puede ser el cine cubano que interese más allá de las fronteras de la Isla? ¿Cuál puede ser ese cine que divierta, sin concesiones, a los cubanos, pero también a los españoles, a los franceses, a los mexicanos?

el desarraigo, el exilio y la separación familiar. En los 90, el tema exilio/regreso había estado presente, a veces de manera explícita, en otras tangencialmente, en trabajos como «Laura» (episodio de *Mujer transparente*), de Ana Rodríguez, *Vidas paralelas* (Pastor Vega, 1992), *Fresa y chocolate*, *Madagascar*, *Reina y Rey*, *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *El Sardina* (Manolo Rodríguez, 1996) y *La vida es silbar*, de Fernando Pérez. El tratamiento que Solás le confiere al asunto no deja de ser, en sus inicios, verdaderamente conmovedor, con imágenes y reflexiones que tal parecieran extendieran las memorias del subdesarrollo cuarenta años después, pero hacia sus veinte minutos posteriores el filme se pronuncia por el reflejo más bien chato del entorno, en un imprevisto cambio de tono que en nada contribuye a fomentar la complicidad reflexiva prometida en un inicio. La utilización del soporte digital en su rodaje, si bien implica un acontecimiento histórico para la cinematografía cubana, desde el punto de vista de lenguaje no resulta una renovación ni siquiera en la obra de su realizador, quien había alcanzado mayor desenfado visual en anteriores oportunidades, ayudado por la iconoclasia de un fotógrafo como Jorge Herrera.

Otra de las películas que hizo suya una interrogante de pretensiones más bien filosóficas fue *Pon tu pensamiento en mí*. La desmesurada influencia de los mitos en el imaginario colectivo, su manipulación y la necesidad que las masas siempre tienen de reconocer un guía, un ser superior (llámese Dios, Cristo, Napoleón o John Lennon) son algunos de los blancos de este filme tan polémico como desconcertante. La pésima lectura que el nazismo efectuó de Nietzsche, además de su desoladora acritud para las grandes masas, hizo que el ideario de este pensador que hacía «filosofía con el martillo», de alguna manera siempre fuera excluido de nuestras discusiones, pero el pregón de Nietzsche anunciando la llegada de «modernas reses domesticadas» es fácil de confirmar con solo evaluar el consumo acrítico de tanta cultura del entretenimiento, de tantos deseos de no pensar. Es hacia allí donde el filme de Sotto dirige su mirada. La cinta es discutible, más por razones de narrativa que por los conceptos que encierra, aun cuando estos también puedan prestarse a las más diversas reflexiones. En su debut en el largometraje de ficción, y luego de aquel inquietante ejercicio que fue *Talco para lo negro* (1992. Tesis de graduación en la Escuela

Internacional de Cine de San Antonio de los Baños), Sotto se pronuncia por el relato de grandes proporciones visuales, mucho más cerca de la tradición impuesta por Humberto Solás en sus frescos históricos (*Cecilia*, 1982 y *El siglo de las luces*) que de Manuel Octavio Gómez (Los días del agua, 1971), quien habló por primera vez en el cine cubano sobre la manipulación de los mitos.

Se sabe que quererlo decir todo de un golpe suele ser el handicap más común entre aquellos que debutan en cualquier espacio comunicativo; es la ansiedad típica de quien advierte que hay cosas importantes por decir y que la vida es corta para oírlos en su totalidad. Este anhelo legítimo, pero adolescente por ingenuo, pone en peligro la armonía del discurso, y en cine puede terminar relegando su razón de espectáculo y la obligación impostergable de narrar una historia, donde la legibilidad (no la simplificación del lenguaje, sino la transparencia que toda coherencia reporta) permita hacer pensar, desde la emoción, al espectador. Así, habría que admitir que la narrativa de *Pon tu pensamiento en mí* es dispersa en sus objetivos; se cubre de ropajes fastuosos, pero no deja clara cuál es la moraleja de cada personaje, aun cuando uno suponga que en sus conceptos hay ideas tan primordiales como la de pronunciarse contra el pensamiento cancelado. La principal limitación que le veo es su incapacidad para conectarse afectivamente con el auditorio, su creencia de que una idea inteligente puede garantizar un filme inteligente, cuando es este el que debe provocar las ideas sagaces, pues de lo contrario estaríamos hablando de cintas para filósofos, críticos, investigadores que deseen confirmar ideas previas con lo que la película muestre, y no de cintas en su sentido literal. Es decir, el cine como promotor de la imaginación.

De cualquier forma, en su momento hubiera sido enriquecedor un debate a fondo de *Pon tu pensamiento en mí*, pero es lamentable que sus numerosos detractores apenas repararan en sus ambigüedades semánticas, y pasaran por alto los posibles aportes narrativos del debutante Sotto. A mí, particularmente, me parece que *Amor vertical*, su segunda cinta, lo muestra mucho más atento a la historia, con más deseos de relatar algo y obtener un determinado efecto emotivo en el espectador. Aunque persiste en la utilización de símbolos, que es como la obsesión posmoderna de Sotto por

jugar con lo que ya existe, y más que crear, recrear, puede descubrirse una anécdota que en su misma simplicidad (la búsqueda frenética del amor) nos hace partícipes de las peripecias de los protagonistas. A su vez, esa anécdota aparece límpidamente narrada. Por otro lado, creo que *Amor vertical*, de alguna manera, inició una tendencia que hacia finales de la década se hace predominante: la que opta por la transparencia de sus estructuras narrativas, su apego a cánones más bien cómodos, y conflictos fácilmente reconocibles por el gran público, y de la cual participan cintas como *Kleines Tropikana* (Daniel Díaz Torres, 1998), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 1999), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2000).

No coincido con quienes ven en el fenómeno algo peligrosamente nuevo y definitivamente dañino. El cine «ligero» siempre ha estado presente en la filmografía cubana, incluso en su llamada «etapa heroica» (recuérdese *Las doce sillas*, 1962, o *La muerte de un burócrata*, 1966, ambas de Gutiérrez Alea). En todo caso, más que alarmarse por la existencia de un cine operativo —que estoy de acuerdo en que tiene que existir, toda vez que estamos hablando de un arte industrial que requiere de un capital imprescindible con el cual se logre la realización de un «cine de autor o pensamiento»—, lo que provoca la alarma es el fomento de un cine que no es de autor, pero mucho menos es «comercial», pues apenas consigue reembolsar, en su periplo productivo internacional, la cuarta parte de lo invertido. Tengo la impresión de que es esta una de las zonas de debate vírgenes, no ya en los 90, sino en toda la historia del cine a partir de 1959. ¿Cuál puede ser el cine cubano que interese más allá de las fronteras de la Isla? ¿Cuál puede ser ese cine que divierta, sin concesiones, a los cubanos, pero también a los españoles, a los franceses, a los mexicanos? Lo ideal sería lograr el término medio aristotélico (tantas de pensamiento, tantas de diversión), pero ya el propio Aristóteles nos advirtió que alcanzar tal estatus se trata de la gran faena.

¿Un novísimo cine cubano?

El otro debate que se echa de menos en los 90 es el intergeneracional, pues si algo sobresale en el cine cubano del periodo es la casi radical ausencia de un diálogo entre directores de trayectoria y aspirantes a ese oficio; algo que sí se manifestaba a finales de los 80 con la existencia del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saiz, por ejemplo. Los cineastas jóvenes (exceptuando quizás a Sotto y Enrique Álvarez) apenas se han podido alimentar de las enseñanzas de los mayores, pues estos últimos parecen obsesionados con

la amenaza de no poder filmar más y, por supuesto, la posibilidad de ingresar a la industria se convierte en otra suerte de sueño quimérico. En octubre de 2000, la dirección del ICAIC auspició la feliz iniciativa de convocar a la Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven. El propósito esencial era realizar algo así como un inventario de aquella creación facturada al margen de nuestro principal centro productor de memoria filmica que, como se sabe, no es el único. La Muestra resultó un éxito en todos los sentidos: los jóvenes (algunos no tan jóvenes, como una primera impresión pudiera sugerir: Juan Carlos Cremata o Jorge Molina, por ejemplo) expusieron sus filmes, pero también sus puntos de vista, sus anhelos y ¿por qué no decirlo? sus abundantes desorientaciones. Aunque a su vez escucharon lo que creadores como Humberto Solás, Juan Carlos Tabío, Nelson Rodríguez, Raúl Pérez Ureta, Livio Delgado e Iván Nápoles les testimoniaban desde sus propias experiencias, es revelador que el grueso de los directores ya «establecidos» dentro de la industria apenas participaran en las exhibiciones y mucho menos en los debates teóricos.

Aunque resulta bastante atrevido hablar de un «novísimo cine cubano», la Muestra sirvió para detectar que, no obstante el entumecimiento de la producción oficial en los 90, se ha seguido garantizando la memoria audiovisual de la nación a través del soporte digital, si bien igualmente aquí, en virtud de la falta de un centro aglutinante, es imposible rastrear la conciencia de una misión de grupo. En realidad, no pocos de los materiales presentados tienen gravísimos problemas de narración, cuando no franca dependencia de modelos ya trasnochados de representación, mas no ha de olvidarse que hablamos de directores que se han iniciado al margen de la industria, sin el apoyo material o teórico deseable; aun así, descubro sensibilidad y deseos de aprovechar los cánones, para revertirlos y crear la impresión de novedad, en directores como Miguel Coyula (*Clase Z Tropical*, 2000), Jorge Molina (*Molina's Test*, 2001), Pavel Giroud (*Manzanita.com*, 2001), Aarón Vega (*Se parece a la felicidad*, 1998), Hoari Chong (*Bien dentro de mí*, 2000), Gustavo Pérez (*Caidije, la extensa realidad*, 2000), Esteban García Insausty (*Más de lo mismo*, 2000), Leandro Martínez (*¿Me extrañaste mi amor?*, 2000) y Humberto Padrón (*Los zapatitos me aprietan*, 1999; *Y todavía el sueño*, 1999).

Precisamente de Humberto Padrón, resulta muy alentador el mediometraje *Video de familia* (2001. Tesis de graduación en el ISA). Interpretado por Verónica Lynn y Enrique Molina, el filme conceptualmente prolonga el coloquio de *Memorias del subdesarrollo* sobre el exilio, el desarraigo y otros temas de gran universalidad, al mismo tiempo de densidad emotiva para el cubano de hoy; pero sobre todo llama la

atención por la soltura con la que el joven realizador esgrime una propuesta formal donde logra conciliar la conciencia de estar viviendo la llamada edad digital del cine y la necesidad de asumir inquietudes ancestrales, algunas de ellas postergadas por nuestras películas más oficiales, más «serias». En sentido general, los trabajos de los jóvenes directores cubanos revelan las limitaciones típicas de toda obra primeriza; pero, a su vez, resultan apreciables por el desenfado con que intentan asumir sus puntos de vista ante la realidad, y la clara vocación por la polémica, con la que buscan renovar algunos códigos ya anquilosados.

En otro conmovedor segmento de su monumental obra *El otoño de la Edad media*, nos ha dicho Huizinga: «Nada ha contribuido tanto a extender el sentimiento de temor a la vida y de desesperanza ante los tiempos venideros como esa ausencia de una firme y general voluntad de hacer mejor y más dichoso el mundo».¹² Precisamente en medio de un mundo que hoy ha proclamado el fin de tantas cosas (incluyendo el fin de los fines), sería importante para el cine cubano resucitar aquel íntimo ideal colectivo de transgresión fecundante, por cuanto tal vez sea este el único remedio a tanto mal financiero. Transgredir no cuesta caro, y como se demostró en los 60, la ganancia cultural, en cambio, puede ser descomunal. Pero transgredir con imaginación, por supuesto. Advierto que no se trata de vivir esclavos de ese pasado espléndidamente transgresor que algunos, a través de trasnochados sueños, ya se han colgado a sus espaldas como un fardo, pues para seguir con Huizinga, el camino de la simple añoranza «es el camino más cómodo, pero marchando por él se permanece siempre a la misma distancia de la meta».¹³

En todo caso, mirar atrás nos serviría para preguntar por qué hoy significan tanto las películas latinoamericanas que otrora aclamamos como nuestros clásicos. ¿Qué fue, si no la gravedad de aquellos sueños colectivos, lo que determinó entonces que el cine regional (incluyendo el cubano) alcanzara resonancias universales, privilegio que hoy mismo extrañamos con peculiar misticismo, pero que apenas nos preocupamos por reeditar? ¿No eran realmente películas prodigiosas, es decir, películas que nos siguen invitando a un diálogo, más allá del contexto espacial y temporal que las originó, o se han convertido en pesadísimos bultos que una y otra vez nos sentimos obligados a imitar y, por tanto, miramos más con hastío que con gratitud? Y sobre todo, ¿por qué algunas de esas películas siguen siendo influyentes y se aparecen ante nosotros una y otra vez citadas, recontextualizadas, manipuladas, criticadas, exaltadas, distintas y nuevas a pesar de ser las mismas? ¿No será que, en el fondo, todo pasado es el futuro espiado a través de un espejo retrovisor?

De allí que ante ese falso optimismo que sugiere el vivir satisfechos con la estéril autocomplacencia, convenga preguntarse dónde quedó confiscada aquella utopía filmica. Alguien muy querido me preguntó, suspicaz, a qué me refería cuando hablaba de «utopía confiscada». ¿Confiscada por quién, por qué? Para mí está muy claro: el modo quijotesco en que se quiso hacer cine en Cuba, en Latinoamérica, el modo en que nos empeñamos en hacer realidad nuestra propia utopía cinematográfica, está siendo relegado a ese oscuro rincón donde el espectador, cada vez más promedio, cada vez más espectador-masa, amenaza con no dirigir nunca más la vista. Confiscar los sueños de la periferia siempre ha solido ser el mecanismo de defensa con que la gran Academia del Buen Gusto convierte en zonas higiénicas, inofensivas, las incomodidades del perímetro, y nosotros (incluso sin percatarnos) pudiéramos estar contribuyendo a ello con nuestra actual inercia. Fíjense que digo confiscada: no anulada. Confiscar, en este caso, significa retener temporalmente los sueños personales de la gente con la coartada de que ya otros (con más recursos) están gastándose una millonada para hacer del mundo un gigantesco «Parque Jurásico» y diseñarnos a la perfección las fantasías que nos convienen a todos (no las que necesitamos expresar de manera individual). Suerte que, animales utópicos al fin, igual se sabe que las utopías se encubren, se confiscan, pero nunca desaparecen del todo. Las utopías son como esos ríos que en algún momento ocultan su curso y reaparecen un poco más allá, tal vez más crecidos, más vigorosos: las utopías nacen, se esconden, regresan, retornan, y así hasta el infinito.

Notas

1. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad media*, Selecta de Revista de Occidente, séptima edición, 1967, Madrid, p. 50.

2. Jorge Mañach, «Palabras preliminares», en Gustavo Pittaluga, *Diálogos sobre el destino*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 11.

3. En el IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el entonces vicepresidente del Consejo de Estado y miembro del Buró Político del PCC, Carlos Rafael Rodríguez pronuncia un discurso del cual el siguiente fragmento puede ser revelador del espíritu cultural prevaletante en la época: «La Revolución a que se llama a servir al escritor y al artista no es una acotada en la que caben solo apologistas y acólitos. [...] No debemos olvidar sin embargo, que aunque el liberalismo es peligroso y la complacencia inaceptable, más peligrosos todavía, en el terreno de la cultura y la ciencia, son la intolerancia y el dogmatismo. Aquellos no pueden penetrar —por su signo político— en nuestra unida y fuerte Revolución. Pero si no vencemos el dogma, nos corroerá y nos cerrará el camino hacia la amplia y noble cultura del socialismo, en la cual la del Hombre tiene que ser, como la proclamaba Máximo Gorki, una hermosa palabra». *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo de 1988, p. 7.

4. Las 18 personas que integraron la comisión y firmaron los documentos de discrepancia con la decisión oficial fueron: Santiago Alvarez, Rebeca Chávez, Guillermo Centeno, Enrique Colina, Rolando Díaz, Daniel Díaz Torres, Ambrosio Fonet, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Padrón, Senel Paz, Fernando Pérez, Manolo Pérez, Mario Rivas, Orlando Rojas, Jorge Luis Sánchez, Humberto Solás, Juan Carlos Tabío y Pastor Vega.

5. No en balde un realizador como Eduardo Manet, en la temprana década de los 60, suscribía una reflexión como la siguiente: «Opino que ya es hora de que cineastas, actores, fotógrafos, sonidistas, escriban y discutan sobre problemas que les conciernen. Ya sabemos que nuestra crítica es inepta en ocasiones, frívola casi siempre, paternalista en más de una oportunidad; ya sabemos que mientras casi nadie escribe críticas o ensayos sobre filosofía, literatura, artes decorativas, todo el mundo piensa poseer las condiciones necesarias para convertirse en crítico cinematográfico. Eso no es negativo, indica más bien la fuerza enorme, la importancia capital del cine en nuestro tiempo. Lo negativo es que la gente que puede hablar con una base sólida, no habla (o habla por los pasillos) y que se espere la llegada de algún crítico extranjero para que nos saque a la luz nuestras deficiencias. Hay una posición cómoda y hasta me atrevería a decir cobarde en el no participar, activamente, en discusiones que son sanas y urgentes». Eduardo Manet, «Juan Quinquín y sus aventuras (después del estreno...)», *Cine Cubano*, n. 38, La Habana, julio de 1968, p. 46.

6. George Bernard Shaw, *Manual del revolucionario y las máximas para revolucionarios*, La Bolsa de los Libros, Montevideo, 1923, p. 80.

7. Sobre los Grupos de creación y su influencia en la producción de entonces, el cineasta Manolo Pérez ha dicho: «Yo no creo que los grupos hayan sido la maravilla, que fueran la solución a todos los problemas. Incluso en una entrevista que hizo *Cine Cubano* a los directores de los grupos, en el momento de su creación, creo que yo fui el más cauteloso ante el reto que enfrentábamos; pero te repito que la experiencia en general fue favorable, a pesar de que la llegada del período especial y la crisis desatada por Alicia... interrumpieron su labor precisamente cuando podían empezar a madurar sus resultados. Los Grupos no eran un dogma. Como se sabe, fueron constituidos de forma absolutamente voluntaria, al extremo de que algunos compañeros jamás pertenecieron a ninguno de los tres, y prefirieron seguir discutiendo sus proyectos directamente con la dirección del ICAIC. Y creo que las discusiones en los Grupos dejaron una huella positiva en algunas películas». Véase Arturo Arango, «Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria», *La Gaceta de Cuba*, a. 35, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1997, p. 13.

8. Dean Luis Reyes, «Conversación con Orlando Rojas: una década después, el arte sigue siendo incómodo», *Cine Cubano*, La Habana, n. 149, p. 37.

9. Aunque en otras ocasiones he insistido en la necesidad de desempobrecer ese concepto de cine cubano que solo toma en

cuenta lo realizado por el ICAIC, por razones de espacio hemos limitado este análisis a la producción de ese centro, quedando excluido lo que llamo «el cine cubano sumergido», es decir, la producción de los cineclubes de creación, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, etc. Para obtener una idea de la amplitud de esta producción véase el «Índice cronológico del cine cubano anotado», en Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2001, pp. 378-80.

10. Cuando hablo de «tendencia más activa» dejo intencionalmente a un lado las posibilidades de polémica, a favor o en contra, que en cada caso pueda levantar un filme cubano, toda vez que ya resulta un lugar común advertir que para el espectador de la Isla hablar mal o bien de su cine es una suerte de deporte nacional o fervor místico: todo el mundo se siente en la obligación de comentar las incidencias, aunque no domine las reglas o no sepa demasiado de la técnica. Bajo esa óptica, pudiera apreciarse también como tendencia activa las reacciones, no pocas veces airadas provocadas por filmes como *Vidas paralelas*, de Pastor Vega; *Guantanamo*, de Gutiérrez Alea y Tabío; *Pon tu pensamiento en mí*, de Arturo Sotelo; *La ola*, de Enrique Álvarez; *Las profecías de Amanda*, de Pastor Vega o *Un paraíso bajo las estrellas*, de Gerardo Chijona, para citar algunas de las cintas menos o nada favorecidas por la crítica en el período. Ciertamente, a veces, es hasta más provechoso ser vapuleado que pasar inadvertido, como sucedió con otros filmes de la década que ahora mismo no recuerdo si en verdad existieron en alguna pantalla o en un mal sueño; pero no es a ese tipo de «posibilidad activa» que deseo referirme.

11. A mediados de marzo de 2001, la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica dio a conocer los resultados de una encuesta convocada entre sus miembros con el fin de seleccionar los filmes cubanos más representativos de los 90, así como los directores más destacados del período. Dieciséis filmes fueron mencionados por los especialistas. Los tres primeros lugares correspondieron a *Fresa y chocolate*, *Madagascar* y *La vida es silbar*, mientras que Fernando Pérez era seleccionado el director de aportes más relevantes. También en la encuesta registrada en la *Guía crítica del cine cubano de ficción*, ob. cit., pp. 30 y 33, puede apreciarse el interés de los estudiosos por la obra de este director, al incluir sus filmes *Madagascar* (lugar 4) y *Clandestinos* (lugar 28) entre las películas cubanas más significativas de todos los tiempos.

12. Johan Huizinga, ob. cit., p. 60.

13. *Ibidem*.

© **TEMAS**, 2001.

El cine cubano o los caminos de la modernidad

Julio García Espinosa

Director de cine. ICAIC.

Se suele decir: «la película no es buena pero está muy bien hecha, es muy moderna». Es como si se dijera, «Miami desde el punto de vista humano es un desastre. Pero como ciudad es muy moderna». ¿Cómo puede una película no ser buena y al mismo tiempo moderna? ¿Cómo puede una ciudad ser —desde el punto de vista humano— un desastre e igualmente ser moderna? ¿Es posible esta contradicción? ¿Se pueden separar los efectos humanos de los tecnológicos de una película? ¿O el desarrollo humano, del desarrollo urbano de una ciudad? ¿Se puede separar el desarrollo espiritual del material? Sin embargo, se ha logrado separarlos al punto de que esta moneda, en la actualidad, aparece como de una sola cara.

¿Bastaría con decir que el desarrollo es desigual? ¿Qué es ser moderno? ¿Estar a la moda en el vestir? ¿En el último baile? ¿En tener un teléfono, un televisor, un carro; en disponer de Internet? ¿La modernidad se encuentra solo en los avances de la ciencia y de la tecnología, en la genética y en los vuelos espaciales? ¿Se puede encerrar la modernidad en una falsa lámpara de Aladino sin genio alguno dentro? ¿Es que volvemos a los inicios del siglo xx, cuando los futuristas italianos

declaraban que la ciencia y la tecnología eran las principales fuerzas motrices de la modernidad? ¿Debe o no estar el ser humano en el punto de partida, pero también de llegada, de todos los caminos hacia la modernidad?

Tampoco se trata de ignorar el progreso científico y tecnológico, ni de subestimar la producción de bienes materiales. Frente a la propuesta de la vida material como paraíso, no se trata de hacer loas al miserabilismo material. Pero se puede calificar el siglo xx como un siglo de progreso y también de barbarie. Los artistas han dado testimonios lacerantes de estas angustias, fascinados, unas veces, por la modernidad y, otras, espantados ante ella. Lo cierto es que el equilibrio entre vida material y espiritual se ha roto. Peor. El verdadero problema no es la desigualdad del desarrollo, sino que la aspiración de vida material para una minoría solo ha llegado a ser posible al precio de negar toda posibilidad de vida material y espiritual a una mayoría.

El cine cubano llega, de pronto, a la modernidad en los años 60. Es decir, en esos años en que el mundo intenta restablecer el equilibrio entre el alma y el cuerpo. Entonces se entendió lo espiritual no solo como refugio

en sí mismo, ni mucho menos como parcela al margen de las realidades de la vida. La dignidad, el decoro, la solidaridad, las virtudes —como entendía Martí—, llegaron a convertirse en algo útil. El colonialismo se desplomó en todo el planeta; los trabajadores y los estudiantes salieron a las calles en busca de los derechos perdidos; las mujeres, los negros, los homosexuales, rompieron las ataduras de ancestrales ghettos; el arte y las costumbres se liberaron de viejos atavismos. Era el fin de las lamentaciones, un espíritu de cambio lo impregnaba todo.

Fue en esas circunstancias que surgió la Revolución cubana con su propuesta de cambio histórico. Remozando, enriqueciendo, fortaleciendo nuestra identidad. A los cineastas cubanos les llevaría casi una década expresar los latidos de la nueva vida. En efecto, películas como *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía*, *La primera carga al machete*, *Aventuras de Juan Quinquín*, no se realizarían hasta finales de esa década.

Intentaremos explorar el cine cubano deteniendo la mirada en algunos aspectos de la modernidad. Y también limitándonos al largometraje de ficción. Dadas las obvias limitaciones espaciales, queden para otra ocasión la formidable producción de documentales encabezada por Santiago Álvarez y la de dibujos animados, presidida por Juan Padrón. Asimismo, la labor realizada fuera del ICAIC por cineastas como Jorge Fuentes, Belkis Vega y Tomás Piard. Algunos de los criterios con los cuales analizaremos la ficción seguramente podrían ser aplicados al resto de la producción, tanto la de fuera como la de dentro del ICAIC.

Según Adolfo Sánchez Vázquez, el proyecto de emancipación humana es el postulado esencial que caracteriza a la modernidad. Bajo ese principio, la Revolución marcó el inicio de la modernidad entre nosotros. Los cineastas cubanos respiraron ese aire como algo que, desde hacía tiempo, yacía latente en todo el país.

Antes de 1959, en Cuba se había comenzado a ensayar lo que hoy se conoce como sociedad de consumo. Grandes tiendas, fastuosos hoteles, televisión en color, etc. Sin embargo, el triunfo de la Revolución demostraba que no solo de pan vive el hombre, mucho menos si ese pan no era para todos. La alegría que se desbordaba por las calles, desbordaba las aspiraciones por un pan mejor repartido. Era por ese camino que iniciábamos la aspiración de una vida material más justa, pero se reveló que era, sobre todo, por la recuperación de una vida interior que había sido empobrecida durante décadas. Por fin se podía gritar a todos los vientos lo que durante demasiado tiempo se había silenciado. Esta vez podíamos aspirar a una vida material sin humillaciones ni degradaciones para lograrla. La

modernidad se nos presentaba como si las dos mitades del ser humano, corazón y mente, se juntaran de nuevo. Como en 1868, como en 1895. Ahora, con el signo alentador de que el mundo también marchaba en la misma dirección. Por primera vez era posible la cohesión del país, o sea, el destino de cada uno de nosotros se volvía parte inseparable del de toda la nación.

A su vez, los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural. No fue difícil para el ICAIC pasar de institución orgánica a movimiento artístico y, de esa manera, formar parte legítima de la cultura nacional, tal y como lo había preconizado su promotor principal, Alfredo Guevara.

La cohesión no significó, ni podía significar, complacencia. La identificación con la Revolución fue total sin dejar de ser crítica; fue unitaria sin dejar de ser diversa; tuvo un aliento similar sin dejar de ser múltiple.

El ICAIC se fue convirtiendo en una auténtica escuela donde lo fundamental no era aprender la técnica, sino desarrollar el talento. Más que una fuente de trabajo, se trataba de un proyecto cultural. La modernidad entonces devino el medio de superar las contradicciones anacrónicas para, a su vez, facilitar el surgimiento de otras más contemporáneas.

«No hay manera de transformarse si no es transformando la vida», diría Goethe en su *Fausto*. En esos años 60, los cineastas cubanos descubrían el mundo descubriéndose a sí mismos, proyectando el *Pígmalo*n que todos llevamos dentro, ese que nos hace sentir vivos, dada la obsesión por querer transformarlo todo. Una película no cambiaba el mundo, pero había que hacerla como si fuera capaz de lograrlo. Otro gran escritor, Thomas Mann, había dicho que prácticamente no existían ni la verdad ni la belleza. Los cineastas cubanos insistían en que lo importante era buscarlas, aunque no existieran.

La autonomía que habíamos ganado para el arte, no significaba la despolitización o desmemorización del artista. Si bien el arte no podía estar en función de la política, el artista no podía asumirlo como un refugio separado de la vida real; ni la belleza como algo ajeno a la búsqueda de la verdad. Picasso, Brecht, Chaplin, no habían aislado al artista de la vida, no se habían fragmentado como seres humanos. Habían contribuido a acortar la distancia entre la vida real y la ilusión de la vida.

Se decía también que el cine de Hollywood había sido un factor decisivo en la unión de los estados norteamericanos. Se podía decir que también el cine cubano contribuía, en ese entonces, a la unidad que requería el país. Pero mientras aquel, en general, no había

La autonomía que habíamos ganado para el arte, no significaba la despolitización o desmemorización del artista. Si bien el arte no podía estar en función de la política, el artista no podía asumirlo como un refugio separado de la vida real; ni la belleza como algo ajeno a la búsqueda de la verdad.

propiciado el crecimiento de sus espectadores, un mérito singular del cubano es que favoreció el camino hacia la madurez.

El cine cubano, por otra parte, no devenía un cine oportunista. No iba al encuentro mercantil del público de jóvenes, que mayoritariamente llenaban las salas en todas partes. Se propuso siempre dirigirse a la inteligencia del público, fuera este de jóvenes o de viejos. Por esos años, se convertía en vanguardia de la cultura del país, convencido de que los filmes podían revelar el fondo de sabiduría que todos llevábamos dentro. Se podía decir que, entonces, junto con el latinoamericano y caribeño de la época, fue considerado un cine que venía de un centro y no de una periferia.

Digamos, a propósito, que un filme es como el amor; si se logra un 60% de lo que nos hemos propuesto, es una obra maestra. Al conjunto de una producción también se le puede reconocer su dimensión artística si logra alcanzar una proporción similar.

La década de los 60 fue larga, es decir, duró hasta mediados de los 70. Se hicieron 44 largometrajes, en una proporción de tres filmes por año. Los resultados fueron tan óptimos como inesperados. Más de la mitad clasificó como buenas películas. La calidad lograda, además, tuvo respaldo de público y de crítica. El éxito rebasó el plano nacional y llegó también a alcanzar públicos internacionales. Protagonista indiscutible de esa época sería Tomás Gutiérrez Alea. Entre las nuevas películas señalables, estaría la del primer largometraje realizado por una mujer: *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez.

¿Cómo fue posible esta explosión de una cinematografía nueva que partía de cero? De los pioneros de principios de siglo, encabezados por Enrique Díaz de Quesada, no quedaba prácticamente nada. De los años 30 y 40, a pesar de la voluntad de cineastas como Ramón Peón, no se había logrado consolidar siquiera una producción comercial. El surgimiento del nuevo cine cubano no era imaginable sin la Revolución. Pero no bastaba su soplo decisivo. Teníamos que indagar también en las vías y atajos propios del medio.

¿Qué mundo de ideas y de contradicciones motivaba el crecimiento de los cineastas cubanos? La coherencia con su propio medio y con las nuevas circunstancias

que vivía el mundo no estaba exenta de contradicciones. El ICAIC era entonces un hervidero de ideas y de debates, de rigor y de audacias.

Crecía, asumiendo y rechazando al Neorrealismo, a la *Nouvelle Vague*, al *Free Cinema*, al *New American Cinema*, etc. Asumiéndolos porque eran parte de los mismos empeños. Rechazándolos porque los realizadores queríamos caminar al ritmo de nuestro propio destino. Confrontándonos, en encuentros muy tempranos, como los de Génova, con el *Columbianum* del Padre Arpa, y en el indispensable *Pesaro* de Lino Micciche y Bruno Torri, antecedentes históricos de las relaciones entre el cine europeo y el latinoamericano. También en los fundacionales de Viña del Mar, en Chile; y de Mérida, en Venezuela. Todos fueron semillas donde floreció la conciencia de un cine común. Finalmente la creación del Festival de La Habana, en 1978, consolidó y sistematizó, en un territorio de nuestra América, los encuentros entre los cineastas latinoamericanos, y de estos con el resto del mundo. A partir del festival fue posible alentar, fomentar, promover, lo que ya existía en la realidad: un Nuevo Cine Latinoamericano.

El germen de ese nacimiento se sitúa en los años 50 con *Raíces* (1953), de México; *Río 40 grados* (1955), de Brasil; *El Mégano* (1955), de Cuba; *Tire Dié* (1958), de Argentina; *Araya* (1958), de Venezuela. Todos fuertemente influenciados por el neorrealismo italiano, corriente que, desde finalizada la Segunda guerra mundial, no había dejado de influir hasta en cinematografías tan distantes como la soviética y la norteamericana.

El neorrealismo italiano se planteaba volver al realismo que había escamoteado el fascismo. Nos interesó enseguida por razones prácticas, por su capacidad de hacer un cine con recursos mínimos, sin efectos especiales, sin grandes tecnologías, sin decorados, sin estrellas. Pero, sobre todo, el neorrealismo nos ofrecía el ejemplo de un cine de resistencia. El nuevo cine italiano fomentaba un espíritu de cambio en la sociedad. Tenía el encanto de haber puesto el acento en los perdedores del sistema, en que los pobres también se pudieran ver como personas, como seres humanos. No empezaban mal quienes lo hacían bajo la influencia del neorrealismo. Al contrario, la cinematografía mundial lo puede considerar como un verdadero hito

en su historia, como uno de los nutrientes más importantes en el desarrollo de su lenguaje. Pero, como es ley de la vida, no tardaría en ser cuestionado. Y precisamente, tal y como lo revelaban aquellos años 60, el neorrealismo se limitaba en cuanto a renovar la narración convencional. El resultado era un estancamiento en su evolución, un debilitamiento de sus propias propuestas iniciales. Más tarde, en el afán de no cesar en la eliminación de mediaciones superfluas entre el espectador y el autor, creadores como Rossellini y hasta el propio Zavattini harían de ese propósito su empeño fundamental.

El nuevo cine cubano, siguiendo las huellas de un neorrealismo ya tardío y desfasado, con *Historias de la Revolución* (1960), y *Cuba baila* (1960), no había dejado de ser un reflejo empobrecido de nuestro pasado más reciente. La ruptura se produce y, por lo tanto, el nuevo camino, con *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), e incluso *Lucía* (1968) que, si bien mantenía reflejos de Visconti, no era ya del Visconti ortodoxo de *Obsesión* o de *La tierra tiembla*.

El cine cubano, al igual que el latinoamericano, avanzaba con singular autenticidad, al ritmo de los movimientos de liberación que se propagaban por el continente, reflejando realidades pasadas y presentes, saltando géneros, moviendo debates, confrontando ideas.

Desde Europa, sin embargo, a pesar del mayo francés, algunos señalaban que los cineastas cubanos queríamos convertir el cine en pura ideología. Como si la contradicción fuera entre un cine de pura estética y otro de pura ideología. Es decir, como se ha mencionado en más de una ocasión, como si Europa hiciera cine de arte; Hollywood, de entretenimiento, y los latinoamericanos, cine político. Era una manera simplista y cómoda de ver las cosas. Pero hubo de todo en la viña del Señor. Tal vez éramos los más señalados porque, en ese entonces, el marxismo era la corriente principal del pensamiento latinoamericano.

Pero el marxismo, a pesar de sus detractores, significó diversidad de criterios, de estilos, de opciones estéticas. Nunca resultó más plural el cine de América Latina y el Caribe. Si el de los años 30 había subrayado las diferencias convirtiéndonos en charros, cangaceiros y gauchos, el nuevo cine venía a decir que éramos seres humanos iguales a todos, pero en circunstancias de vida diferentes.

Desde luego, no dejábamos de tener particularidades. Por ejemplo, nuestras contradicciones no eran tanto con la Europa occidental como con la socialista. Esta no sentía el enfrentamiento con Hollywood como los latinoamericanos. No fue una casualidad que, a partir de los 70, cuando empiezan las

represiones y las dictaduras militares en América Latina, sus cineastas no se marcharan a Hollywood, sino que buscaran una posible continuidad de sus ideas en Europa occidental, en Canadá, en Cuba. En cambio, en los países socialistas, hubo cineastas que no vacilaron en irse a Hollywood, cuando se les presentó la oportunidad.

Tampoco hay que pasar por alto que también surgieron voces, dentro de los propios cineastas latinoamericanos, que reflexionaban como si Cuba viviera una etapa distinta a la de ellos. Y, en efecto, era distinta, pero porque le tocaba el enfrentamiento más directo con la dependencia norteamericana. Era distinta, pero no contradictoria. Ya no estábamos obligados a la política, que nos exigía Hollywood, de comprar diez películas malas para obtener una buena; o a desangrarnos en porcentajes onerosos ante el resultado en taquilla de sus películas; o a soportar la impudicia de gravar con altos impuestos la entrada al país de película virgen que necesitaba el cine nacional, y, al contrario, reservar impuestos bajos para el ingreso de las películas de ellos, que de esta forma no solo frenaban el desarrollo de un cine propio, sino que también hacían una competencia desleal.

«De cierta manera», y «hasta cierto punto», nuestro proyecto socialista era un signo perturbador dentro de una región cuyo proyecto no era, precisamente, de ese carácter. Esto hacía que, por un lado, nos relacionáramos con los países socialistas; pero por otro, que nos sintiéramos unidos a la América latina y caribeña. Aunque tampoco había una real contradicción. La opción socialista era, para Cuba, la posibilidad de garantizar la emancipación por la que todos, en el continente, luchábamos y seguíamos luchando. Cuestión indispensable para salir del subdesarrollo crónico que nos obligaba a la dependencia norteamericana.

Hay que señalar además que, en los 60, América Latina no había luchado contra la democracia, sino contra su caricatura. Las luchas se libraban por una auténtica democracia. Por eso, después de los 60, vinieron las dictaduras en el Continente, con el único objetivo de impedir su triunfo. Demostraban que cuando se pasaba de la libertad para hablar a la acción para cambiar las cosas, se acababa la farsa y entraban los militares. A Cuba, precisamente por haber logrado liberarse de la dictadura —no solo de Batista, sino de la de más de cincuenta años de explotación y de totalitaria dependencia—, la castigaban con bloqueos y con todo tipo de guerras sucias.

Habría que subrayar, no obstante, que a pesar de nuestras excelentes y fecundas relaciones con tantos cineastas de los países socialistas, no podían dejar de resultarnos más estimulantes las relaciones con los latinoamericanos, dadas las razones históricas y culturales

que desde siempre nos identificaban. Tan orgánicas y viscerales han sido y son estas relaciones que, a veces, en nuestras obras se percibe una cierta nostalgia por la burguesía que nunca hemos podido ser. En efecto, nunca hemos sido, ni somos, la Europa que logró desarrollar una burguesía nacional, fortalecida e independiente. Por eso, dicho sea no entre paréntesis, la crisis del nacionalismo en los países que ya se han consolidado como nación no resulta igual que para aquellos otros que aún están en su propio proceso. En Cuba, por ejemplo, nuestra precaria y nada independiente burguesía —salvo excepciones individuales—, nunca defendió el arte que, en otras latitudes, hubiera sido bandera y orgullo de una burguesía nacional. Fue el pensamiento de izquierda, en particular el antiguo Partido Comunista (Partido Socialista Popular), quien asumió la defensa del arte nacional. Sin embargo, en relación con el neorrealismo italiano, habría que aclarar que su posición no fue tan feliz. A diferencia de los partidos comunistas de la región, que apoyaron todo el tiempo al neorrealismo, el PSP cubano, sin negar el neorrealismo ni sus películas, había privilegiado la defensa del realismo socialista, opción estética que entonces propugnaba la Unión Soviética. Y ya hemos mencionado cómo, paradójicamente, en esos años 60, el neorrealismo llegó a influir hasta a los propios cineastas soviéticos.

Pero el marxismo hizo posible la bifurcación de los caminos hacia la modernidad. En Cuba habíamos partido de cero en cuanto a la producción de películas, pero no en cuanto a la exhibición. Esta realidad había cambiado con el proceso revolucionario, aunque el gusto condicionado por tantos años de un cine dominante, como era el de Hollywood, no se podía borrar de un día para otro. En América Latina era peor, puesto que esa hegemonía permanecía inalterable. Incluso es posible afirmar que mientras las colonias se desplomaban, en el mundo entero se incrementaba el colonialismo en las pantallas de cine. Afrontar el proceso de descolonización de las pantallas, mediante el cambio radical en la programación, si bien era indispensable e inaplazable, no era suficiente.

Una fuerte corriente se abrió paso para afrontar —desde el propio lenguaje cinematográfico— los códigos y estructuras en que se sustentaban las películas de Hollywood. Fue Glauber Rocha quien llevó más lejos ese enfrentamiento, aunque también lo sostuvieron cineastas como Paul Leduc, Pino Solanas, Román Chalbaud, Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Miguel Littin. En general, esta reacción fue bastante común, no solo en América Latina, sino en todo el mundo de los 60. Los cineastas, de alguna manera, querían cuestionar la narración convencional que mantenía e imponía Hollywood como canon indiscutible de lo que

debíamos entender como lenguaje cinematográfico. Esa narración descansaba en las estructuras de la novela del siglo XIX, la que, no obstante haber dado excelentes frutos y ocupar un lugar destacado en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, se había ido agotando, había ido relegando cada vez más el núcleo dramático de la historia, jerarquizando la factura y los medios expresivos (estrellas, efectos especiales, fotografía, banda sonora, montaje, etc.) como sustentos privilegiados del discurso. Contaban una historia con la estructura propia de la novela decimonónica y el valor cinematográfico, su contemporaneidad, se concentraba en ilustrar, lo más expresivamente posible, esa historia. Tendencia que, inclusive, ganaba prestigio apoyándose en el que históricamente ya tenía la literatura y, desde el punto de vista de la imagen, las artes plásticas. Hasta hoy permanece como dominante esa propuesta. Por eso, ante sus modelos más aberrantes y comerciales, se suele decir: «la película no es buena, pero está muy bien hecha, es muy moderna».

Una corriente importante dentro del cine latinoamericano, incluyendo al cubano, fue la de nacionalizar esa tendencia. Y se hizo, y todavía se desarrolla, con gran éxito de público y de crítica. Se puede decir que es la corriente con más aceptación dentro y fuera de nuestro continente. Tal vez porque, en sus mejores momentos, ha logrado traer a un primer plano el núcleo dramático de tal modo, que forma y contenido no quedaran tan cercenados como acostumbraba y acostumbra hacer el cine de Hollywood.

Pero la otra corriente excursionó en una dirección más radical. Partía de la convicción de que el tema de por sí, por muy importante que fuera, no bastaba para contribuir al proceso de descolonización: no era posible un contenido nuevo enmarcado en formas cada vez más agotadas. Esta tendencia aspiraba a que todos los dardos se dirigieran a la liberación del cine como novela ilustrada. Por otra parte, el desarrollo cinematográfico, al igual que el arte en general, no podía ir a la saga del desarrollo del pensamiento humano. El ritmo interior —que no el exterior— de un filme no podía dejar de estar sincronizado con el ritmo del pensamiento contemporáneo, ni podía renunciar a contribuir a su desarrollo. Vivíamos más de prisa que en épocas anteriores, en un mundo más rápido en todos los sentidos. El cine, a diferencia de la novela, se situaba, como medio expresivo, dentro de esta contemporaneidad. No por gusto se le llamaba el arte de esta época. Por eso siempre ha sido tan improductivo como ingrato que se mida el valor de una película por las posibles cercanías al tipo de reflexión que nos proporciona la literatura. Una novela se lee, se vuelve la página, se deja para otro día. La

película hay que verla de una sola vez, sin detenerse. Esto marca una diferencia sustancial entre lo que podemos esperar de una novela y de una película.

Conozco un carpintero de muebles, un artesano, todo un artista, que me comentó en una ocasión: «Estoy de lo más contento porque al fin tengo una videocasetera». «¿Cómo? —le dije—, ¿tanto te gusta el cine?». «No —me respondió—, es que ahora puedo parar la película y ver los muebles». Pero cuando uno está interesado en ver la película, no la detiene, a menos que sea un especialista interesado en analizar sus partes. Es más, no hay cosa más molesta que los cortes de publicidad en las películas pasadas por la televisión. El gran desafío de esta narración de prisa que es el cine, obligaba a buscar maneras alejadas de la literatura. No solo para procurar un nuevo tipo de reflexión, coherente con esta especificidad, sino para favorecer un nuevo tipo de espectador, un espectador más activo. En este sentido, en el Festival de Pesaro de 1968, fue de gran impacto cuando Pino Solanas y Octavio Getino enarbolaron una enorme tela que decía: «Todo espectador es un traidor».

En síntesis, mientras más pudiéramos alejarnos de la literatura, más podríamos romper con los códigos que mantenían el coloniaje, la fascinación del espectador al precio de perder su espíritu crítico. Insistíamos, entonces, en que el deber de un cineasta revolucionario era hacer la revolución en el cine.

El cine cubano exploró también esta corriente. Titón (Tomás Gutiérrez Alea) lo hizo en *Hasta cierto punto*; Humberto Solás en *Cantata de Chile*; Manuel Octavio Gómez en *Los días del agua*; Sergio Giral en *El otro Francisco*; Manuel Herrera —borrando definitivamente las fronteras entre la ficción y el documental— en *Girón*; y yo, que desde *Aventuras de Juan Quinquín*, he intentado no hacer otra cosa que esta especie de cine antinovela. Esto no ha significado, ni podía significar, desde luego, que el cine cubano, en su relación con novelistas cubanos, no haya logrado excelentes resultados, unas veces rechazando sus estructuras, otras asumiéndolas. Pero siempre haciéndolo con rigor, tanto en una como en otra tendencia. Sin posiciones cerradas, dogmáticas ni excluyentes.

En sus más de 180 largometrajes de ficción, el cine cubano podía ufanarse de que estos reflejaran, en su mayoría, la realidad del país con una mirada adulta. Sentir como uno de sus grandes triunfos que el público, educado en el desprecio de su propia cultura, se identificara con el nuevo cine nacional.

Hubo algo, entre otras consideraciones, que debemos subrayar: las confrontaciones entre nosotros mismos. No solamente se había crecido en la lucha frontal contra la mediocridad, el sectarismo y el

oportunismo circundante. Esto resultaba demasiado evidente. Lo más significativo había sido lo que no se veía. Haber asumido que, entre los propios cineastas del ICAIC, anidaban marcadas diferencias, a veces tan abismales que podían crear irreversibles contradicciones con la Revolución. Y que esas diferencias, lejos de ignorarlas, se había decidido revelarlas. Estas debían ser las fuentes principales de nuestros debates, donde radicaban las posibilidades de nuestra propia superación. El camino hacia el pensamiento más avanzado reclamaba la confrontación abierta, día a día, sistemáticamente, de estos antagonismos marcados por ciertos liberalismos regresivos y no pocos dogmatismos trasnochados. El principio de que ningún cineasta se considerara dueño absoluto de la verdad, no solo evitó el oportunismo, sino que hizo posible superar las inclinaciones reduccionistas, tanto del panfleto como de la crítica anacrónica. Así también el análisis de los guiones no fue de simple contenido, sino de dramaturgia, por lo que no se separaba forma de contenido y no tenía nada que ver con la censura padecida por otras cinematografías.

Lo más cercano que habíamos tenido como censura había sido el caso del documental P.M. Pero a sus realizadores, en honor a la verdad, solo se les había pedido que aplazaran su exhibición. Era el momento en que el país se enardecía con la formación de las milicias ante el inminente ataque que preparaban las fuerzas contrarrevolucionarias. No estuvieron de acuerdo y decidieron irse del país.

Para el ICAIC, la libertad del creador nunca fue concebida si no se lograba, simultáneamente, la del espectador. Al descolonizar las pantallas, contribuyó a la descolonización del espectador. Abrió las salas y le garantizó a la población el derecho a ver películas de todas partes del mundo. En un momento en que voces y criterios, ya superados por la Historia, trataron de cuestionar la política de exhibición de películas, los cineastas, junto a Alfredo Guevara, hicieron prevalecer las posiciones más consecuentes con la Revolución.

Defender esa política era indispensable. No solo porque hacía evidente la falsedad del llamado comercio libre y el fariseísmo del mercado libre y la libre competencia, sino, en particular, porque los enemigos del cine nacional siempre habían sostenido que afectar la programación de películas norteamericanas era afectar la afluencia del público a las salas de cine. Esa amenaza siempre había gravitado, como una espada de Damocles, en la defensa de la cinematografía nacional. Por eso, si bien era importante lograr la identificación con el cine propio, era aún más relevante que la Revolución demostrara que abrir las pantallas al cine de todo el mundo no suponía un rechazo del espectador, ni mucho menos su fuga, sino, al contrario,

Los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural.

se lograba que el público llenara, como nunca, las salas de cine. En consecuencia, priorizar la libertad del espectador no entraba en contradicción con los intereses de quienes poseían salas de cine. Fue el mejor mensaje que podíamos ofrecer a todos los que luchaban por el derecho a tener una cinematografía nacional. No dejaba de ser desconcertante que garantizar ese derecho, lograr un comercio y un mercado verdaderamente libres y una competencia en condiciones de igualdad, hacía necesaria toda una Revolución.

La programación de las salas se realizó en forma proporcional a la producción de cada país, evitando que ninguna cinematografía resultara hegemónica. Igualmente se terminó con la práctica discriminatoria de reservar las salas de tercera para las películas latinoamericanas. Por principio, las mejores salas eran para las mejores películas, vinieran del país que vinieran. En consecuencia, la promoción de los filmes no descansaba en razones extrartísticas (éxito de taquilla, chismes de las estrellas, etc.), sino en su calidad.

El cine se extendió por todo el país. Se terminó con la práctica de reservar las mejores películas solo para las salas de las ciudades más importantes. Se desarrolló el cine-móvil, que Octavio Cortázar dejó tan conmovedoramente reflejado en su documental *Por primera vez*. Y se acortó el tiempo que mediaba entre los estrenos en la capital y el resto del país. También se fue promoviendo el Movimiento del Cine Aficionado. Como consecuencia de ello, se ampliaron, a nivel nacional, los debates sobre el cine.

El cambio fue profundo. En un momento en que había países en América Latina donde los espectadores ya no iban a ver las películas por el solo hecho de ser de habla hispana, entre nosotros podía eventualmente haber cola para ver películas latinoamericanas y españolas. Es decir, la descolonización progresó al punto de ir eliminando prejuicios y condicionamientos históricos que tenían prisionero al espectador cubano. Creció por lo tanto el público cubano, y fue este un factor decisivo para que lo hicieran también nuestros directores.

Si la década de los 60 había promovido el espíritu de cambio en el mundo, si el balance entre la vida material y espiritual había hecho latir profundamente los corazones, a mediados de los 70, con el declive de las luchas de liberación, con la implantación de férreas

dictaduras en el continente, con el fortalecimiento de la dependencia norteamericana, se empezaban a sentir las ráfagas de una fragmentación en vidas e ideales latinoamericanos.

El cine cubano no fue ajeno a estos declives. Pero en los años 80 no solo se pudo detener esta línea descendente, sino que los pulmones del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano volvieron a llenarse de esperanza. La Revolución cubana, Fidel Castro directamente, fue el artífice de la nueva situación. El Festival de La Habana —apoyado como nunca con la experiencia de muchos compañeros, en particular de Pastor Vega— se convirtió en el espacio propicio para dinamizar aún más la industria cubana y la de todo el continente. El Movimiento fue respaldado por artistas y realizadores de todo el mundo, incluyendo algunas estrellas de Hollywood. Se intensificaron los encuentros con cineastas europeos, africanos y asiáticos. El Festival potenciaba todas las fuerzas del Comité de Cineastas; promovía la constitución de federaciones sindicales, de cinematecas, de distribuidoras alternativas, de cineclubes; favorecía la creación de la CACI, el organismo que venía a integrar las instituciones oficiales de cine de América Latina, España y Portugal; refrendaba, así mismo, leyes tendientes a hacer realidad el Mercado Común del Cine Iberoamericano; fomentaba la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que tanto significaría para la formación de nuevos talentos en América Latina, África y Asia.

Con aliento renovado, el ICAIC promovió una nueva generación que hizo posible triplicar la producción de esos años 80. Se realizaron 75 largometrajes —un promedio de siete por año— que permitieron una presencia mayor del cine cubano en festivales y mercados extranjeros. Se incrementaron significativamente las coproducciones con cineastas latinoamericanos y también se iniciaron coproducciones con África. España, en esos años —cuando Pilar Miró dirigió primero la Dirección de Cine del Ministerio de Cultura y después el Ente de la Radio y la Televisión Españolas—, propició, más que en ningún otro momento, las coproducciones con todo el cine iberoamericano.

Sin embargo, el mundo de las ideas no dejaba de hacerse cada vez más complejo. El pensamiento avanzado se empezaba a confundir con los viejos liberalismos; la intransigencia revolucionaria con el dogmatismo más cerrado; y la conciencia individual con la autocensura. La respuesta del ICAIC fue la de formar tres grupos de creación que continuaran la tradicional participación de los cineastas en el destino del cine cubano, más necesaria en esos momentos, dados los incrementos en la producción. Si siempre la atención y análisis artísticos habían sido asumidos por un grupo de creación (entonces no se le llamaba así) con un director al frente, en esa oportunidad, cuando se triplicaba la producción, era evidente que se necesitaban tres. Los grupos estaban destinados a fortalecer la cohesión de los cineastas con el destino común del cine cubano; a rescatar el ambiente creador, que se había ido perdiendo; a disponer de una participación más activa en la aprobación de los guiones y en el corte final de las películas; así también en el intercambio de criterios e ideas, como antaño había sucedido mediante el fomento de debates. De esta forma, los grupos lograron que, de nuevo, los cineastas ocuparan el centro del espíritu creador del ICAIC, al tiempo que se recuperaba el sentimiento de pertenencia a un proyecto, y no solo de compromiso con la obra personal. Así también se abría un espacio para que los cineastas participaran en el Consejo Asesor promovido por la institución.

Pero los 90 se abrieron con Alicia en el pueblo de Maravillas. Para algunos, un mal paso, al igual que había sucedido, finalizando los 70, con Cecilia. Ciertos periodistas habían alentado su satanización, como ahora ciertos funcionarios demonizaban a Alicia.... La visión de ambos filmes fue distorsionada. Una discusión anacrónica horadó las filas de nuestra contemporaneidad. Los vigilantes de las «Sagradas Escrituras» siempre habían logrado que se nos aplaudiera o denostara por razones extrartísticas. Dentro y fuera del país. Siempre resultaba difícil saber cuándo nos aplaudían por políticos y cuándo por artistas.

Estas manipulaciones no han sido fáciles de sortear. Incluso han motivado posiciones oportunistas ante la demanda interesada de obras críticas. El pensamiento se ha visto frenado, dificultado en su andar por entre los laberintos de la modernidad. Si era normal que la reacción internacional siempre situara el debate en los términos más arcaicos, era doloroso que, aunque fuera esporádicamente, se dieran entre nosotros pasos que cerraran las posibles lecturas de una obra artística. No podía ser peor el comienzo de una década que ya anunciaba un desequilibrio mayor en el mundo.

La destrucción de gran parte del campo socialista, en particular de la Unión Soviética, quebró la balanza del poder internacional. Mirándolo desde hoy, el triunfalismo de los países capitalistas no dejaba de ser infantil. ¿De qué se reían? ¿De haberse librado del demonio? Veríamos enseguida que no sabrían cómo vivir sin Lucifer. La caída del muro de Berlín multiplicaba nuevos muros, esta vez para contener la invasión de los pobres de esta Tierra. Finalmente, ha sucedido que el mundo se ha vuelto ingobernable y que las profecías de Orwell, en su célebre libro 1984, dirigido a socavar al socialismo, se han hecho cada vez más patentes en el mundo industrializado.

El fin de la Guerra fría no ha dejado de aumentar las perspectivas de destrucción nuclear del planeta. Se ha incrementado la guerra caliente de los grandes contra los pequeños. Se ha disparado la pobreza en el momento en que más avances científicos y tecnológicos existen para acabar con ella. La simulación se ha hecho descarada y descarnada. La pseudocultura acompaña a la pseudodemocracia. Los gobiernos y los parlamentos simulan mandar cuando, en realidad, quienes lo hacen son las transnacionales. La libertad que se simula no es otra que la libertad de los comerciantes.

¿A dónde se fue la modernidad? ¿Se habría quedado en el oropel? ¿Tendrían razón los posmodernistas cuando anunciaban el fin de los valores que la habían sustentado? ¿Se había alejado definitivamente el equilibrio entre la vida espiritual y la material? ¿Qué es hoy la modernidad? ¿Disponer de salas electrónicas para ver, vía satélite, películas de un solo país? ¿O garantizar el derecho a ver cine de todos los países del mundo? ¿Acaso el hecho insólito de promover una píldora del orgasmo sustituyendo las relaciones sexuales? ¿O, como también se anuncia, privatizar el aire para poder impunemente contaminarlo en parcelas de los países pobres? Se hace difícil hablar de modernidad cuando la nación más poderosa del mundo hace vivir a sus ciudadanos en el miedo. El miedo de esa nación es su peligro. El miedo simplifica el pensamiento. Reduce todo a los extremos más inverosímiles. Impide conciliar los intereses con los propios principios.

¿Qué podía hacer el cine cubano en estas circunstancias? Sobrevivir. El país se iba recuperando, pero la industria cinematográfica no. Los cineastas, atomizados, debilitado el movimiento que les había dado razón de ser, priorizaban la realización individual de sus proyectos. El cine cubano, más que una suma de individualidades, era ahora como una resta del proyecto global. La producción se redujo, pero más grave resultó la reducción de sus aspiraciones. Después de todo, si el promedio de películas que se lograba

Julio García Espinosa

hacer no pasaba de tres al año, en la época dorada de los 60 tampoco pasaron de tres anuales, solo que estas eran productos del aliento común de un destino compartido.

Por otra parte, el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano tocaba a su fin, y apenas se hacía algo para convertirlo en una nueva y más contemporánea fuerza. En cambio el cine europeo, restringido a cinematografía tercermundista, daba señales de vida. Es verdad que había cineastas europeos que se pavoneaban grotescamente como si vivieran en territorios independientes, autocomplacidos en sus pequeños espacios de modernidad. Pero los más consecuentes se mostraban activos en el empeño por disponer del espacio que les pertenecía. Hollywood producía, al año, menos películas que Europa y, sin embargo, había llegado a controlar el 80% del mercado mundial. Los cineastas latinoamericanos no alcanzaban a marchar al ritmo de estas impaciencias europeas.

El lado oscuro del posmodernismo nos pedía, de hecho, la rendición; nos planteaba, como única alternativa real, el conformismo y la inacción. Pero la vida no tiene sentido si no es transformable. Y de eso el mundo no cesa de dar señales. La globalización de

los ricos no sabe qué hacer con los pobres. La globalización de la pseudocultura no sabe qué hacer con la cultura. Siempre nos habíamos resistido a ser un simple eco de la modernidad que venía de los países de punta. La Revolución había demostrado que se podía acceder a la modernidad desde dentro. Por otra parte, no es posible detener el pensamiento. En realidad, la modernidad no había perdido: había perdido un mundo incapaz de convertirla en vida, un mundo que había optado más por las razones de la fuerza que por la fuerza de la razón. Una alternativa global era, y es, inevitable. Y, en el centro de esta, pensamos que estará la cultura. Y dentro de la cultura estará, en primera fila, el cine. Lo mismo en celuloide que en video digital. Lo importante será que se entienda que el cine no es solo un arte de imágenes, sino, sobre todo, un arte de ideas.

© ~~TEMA~~, 2001.

La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90

Désirée Díaz

Crítica. Especialista del Centro de Información del ICAIC.

La distinción entre asunto y tema es esencial a la hora de acercarse a cualquier producción simbólica, pues probablemente el juego y la articulación entre las apariencias y las esencias que tales categorías implican, constituya la verdadera práctica de toda la producción artística de la humanidad. A lo largo del camino recorrido por el cine cubano revolucionario, el asunto de la emigración no le ha sido completamente ajeno, pero no cabe duda de que en la última década del siglo, ese cine ha afianzado su mirada hacia este problema, abarcando un amplio espectro de puntos de vista que, más que llegar a una conclusión, han abierto múltiples propuestas de sentido y caminos para desandar en pos de su comprensión. La reiterada presencia de la emigración como leit motiv no es, por supuesto, privativa del arte y la literatura cubanos, sino una constante en la historia de la creación simbólica del hombre, vista casi siempre como una condición contraria a la naturaleza intrínseca del ser humano, sobre todo cuando se trata de una emigración forzada que cae entonces en la condición de exilio o destierro. La primera medida punitiva que recoge La Biblia es la expulsión (el destierro) de Adán y Eva del paraíso.

La tematización de la emigración

Esta inmemorial presencia y sus heterogéneas apariciones —que van desde la emigración real, pasando por la alegoría del viaje, objetivo o subjetivo, hasta llegar al exilio interior, autoimpuesto, incluyendo además todas las prácticas y situaciones que tales estados pueden derivar— han conducido a la tematización de la emigración que, trascendiendo su clasificación como asunto (que se relaciona con las circunstancias y los contextos referenciales), se eleva a una modalidad temática, la cual supone problemas de carácter más filosófico y ontológico, en general.

Estudiada principalmente en el campo literario, la tematización de la emigración ha derivado hacia dos posiciones fundamentales. La primera, que parte de la tradición de los cínicos y los estoicos, ve el exilio como una condición positiva, que se relaciona con el ser cosmopolita, aferrado a elementos universales, como los astros, como único y verdadero asidero del ser humano. Es la postura asumida, entre otros, por Diógenes, Plutarco y Séneca, y que se puede resumir en una sublime sentencia del último: «En cualquier punto

de la tierra donde nos hallemos, estamos siempre a la misma distancia de las estrellas». Claudio Guillén lo ha definido en su hermoso estudio *El sol de los desterrados: literatura y exilio*:

Desde el punto de vista de un estoico, el exilio no es una desgracia, sino una oportunidad y una prueba, por medio de las cuales el hombre aprende a subordinar las circunstancias externas a la virtud del interior —mientras el sol, a lo lejos, la luna y las estrellas confirman a diario nuestra alianza con el orden del universo.¹

Una segunda respuesta se opone a la posición de los cínicos y estoicos y entiende el exilio como pérdida, como desarraigo, del cual se deriva una desarticulación del yo, lo mismo como ser individual que social. La figura de Ovidio se ha convertido en el arquetipo de este segundo talante, que desarrolla toda una poética de la nostalgia, la melancolía por la tierra y el orden interior y exterior perdidos. En sus *Tristes y Pónticas*, escritas durante su exilio en Tomos, a orillas del Mar Negro, el poeta latino expresó todo el dolor y el desamparo, el miedo y la amenaza constante de la muerte que el destierro alimenta. «Desde que el viaje acabó y llegué a tocar la tierra [...] no me apetece otra cosa que llorar».² Sobre Ovidio, Guillén ha expresado:

Con las *Pónticas*, el poeta vuelve finalmente a su yo empírico y limitado, instalándose en el papel quejumbroso de quien solicita y suplica, sin más ansias que la consecución del indulto y el regreso. No solo de literatura vive, en definitiva, el desterrado. Mejor que ser un Ulises malogrado, sin Ítaca ni Penélope recobradas, nuestro poeta se conforma con ser la persona particular que, situada en el tiempo interior de la espera y de la esperanza del retorno, repitiéndose incansablemente, escribe a sus amigos y se reduce a perseguir un propósito fundamental: la anulación del exilio, es decir, esencialmente, la recuperación de Roma. No alcanzó Ovidio su objetivo. Pero sí logró convertir el exilio no ya, igual que Séneca o Plutarco, en objeto de reflexión moral, sino [...] en tema literario.³

El sentimiento lamentativo y evocador, propio de la postura del poeta latino, es el que domina el acercamiento al tema del exilio por la mayoría de los escritores y artistas modernos, marcados también, en gran medida, por las concepciones nacionalistas de la modernidad, que alimentan el imaginario de la nación en tanto tierra madre, primigenia, originaria; la nación y la tierra como la matriz fecundante con quien se sostiene una relación de estrecha dependencia espiritual, casi imprescindible.

Pero queda aún otra perspectiva ante la emigración que está siendo privilegiada por los estudios culturales actuales, relacionados con los movimientos migratorios y diaspóricos transnacionales. Estas nuevas concepciones la entienden como una condición inherente a las corrientes globalizadoras del mundo contemporáneo y, más que una ruptura al modo de Ovidio o un

acomodo a cualquier espacio, como los estoicos y cínicos, están proponiendo la hibridez y la negociación de identidades como el camino de más acuerdo con la sensibilidad contemporánea. Así, en su ensayo *Itinerarios transculturales*, James Clifford entiende la diáspora como «subversiones potenciales de la nacionalidad: modos de mantener conexiones con más de un lugar, al tiempo que se practican formas no absolutistas de ciudadanía».⁴ De alguna manera, esta visión tampoco es completamente inédita; se remonta —ya lo sugirió también Claudio Guillén— a la figura de Ulises, quien define su identidad en el trance perenne del viaje, en el llegar solo para volver a partir, en el escudriñar el mar como antesala del verdadero ser y estar.

Probablemente existan más miradas a la emigración, posiciones contrarias o semejantes surgidas de una práctica tan milenaria como creciente y acuciante, que genera sin cesar conflictos de índole diversa; pero las que he referido aquí son las visiones más señaladas y analizadas por los estudios culturales y literarios en relación con el tema, que entroncan además, de forma coherente, con las miradas propuestas por el cine cubano más reciente. Sin embargo, no deja de ser el paradigma establecido por la figura y la obra literaria de Ovidio la noción rectora predominante entre las que sostienen el discurso cinematográfico nacional en torno a la emigración. Un tema que amplifica su presencia en la última década del siglo, sustentado en algunas referencias que, en los años precedentes del cine cubano revolucionario, fueron fomentando y determinando esta posición estética, como reflejo siempre de una postura social e ideológica.

He analizado en otro momento⁵ la manera en que películas como *Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez, o *La ola* (1995), de Enrique Álvarez, asumen, a partir del momento de la partida, concepciones más amplias relacionadas con el viaje, como vías posibles para indagar en nuevas zonas de conformación de la identidad individual; nociones, en fin, más flexibles y menos negativas en torno a la emigración. Pero, ante todo, nos detendremos aquí en los filmes que, a partir de otros dos momentos relativos al hecho migratorio como circunstancia real, reflejan más ese carácter ovidiano, tan caro a los sentimientos expresados por buena parte de las obras fílmicas durante los años 90. Un período, además, en que las aristas políticas, económicas, sociales, y culturales en torno a la emigración cubana se acrecentaron y complejizaron considerablemente.

El paradigma ovidiano servirá para analizar dos posturas presentadas en las películas. La primera, ese sentimiento de nostalgia y melancolía, ese inaprensible sentido de la saudade, que se instaura en la vida del emigrado o del que está a punto de partir, y luego el

reforzamiento casi crónico del mismo estado de ánimo tras la experiencia del regreso al lugar de origen. Ovidio encarna en el hombre que sufre el exilio, como en el que se sabe pronto emigrado, lo mismo que en aquel que, intentando recuperar un espacio, no logra más que la constatación de su pérdida paulatina y casi definitiva. Son las mismas circunstancias que se reflejan en filmes anteriores a esta última década, y que también veremos acá como esos gérmenes que van asentando cierta inclinación en el pensamiento cultural. Creo que el hecho de enlazar un diálogo entre el discurso fílmico que nos ocupa y los arquetipos universales sobre la emigración permite ver el fenómeno no solo como un asunto contextual en las películas, muchas veces colateral incluso, sino como una corriente temática presente en los textos fílmicos que, por supuesto, trasciende la mera anécdota y posibilita, además, amplificar y redimensionar las significaciones de las obras y las poéticas, al relativizar y universalizar los referentes.

De esta manera, los análisis cinematográficos que siguen no abordarán las películas únicamente desde una posición formalista restringida: aparecerán como «textos» capaces de proponer diversas lecturas y susceptibles de ser confrontados con los paradigmas temáticos que refieren. No pretendo que el análisis de los filmes tenga como objetivo definir estrictamente la verdad última que ellos proponen —si es que hay una última verdad— sino, por el contrario, establecer desde estas imágenes nuevos puntos de partida para la comprensión del fenómeno de la emigración. Así, de alguna manera, quisiera lograr lo que Tzvetan Todorov ha denominado «crítica dialógica».

La crítica dialógica habla no acerca de las obras, sino a las obras o más bien, con las obras; rehusa eliminar cualquiera de las dos voces en presencia. El texto criticado no es un objeto que debe asumir un «metalenguaje», sino un discurso que se encuentra con el del crítico; el autor es un «tú» y no un «él», un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente. [...] [Pero] ¿cómo se podría contribuir a comprender mejor el sentido de un pasaje sin integrarlo a contextos cada vez más amplios?⁶

El nacimiento de Ovidio. Cine y emigración antes de los 90

Ya en su texto de 1991, «Nuevos desafíos del cine cubano», el crítico Paulo Antonio Paranagua señala el abordaje del tema de la emigración y el exilio como uno de los síntomas que revelaban, en ese momento, el compromiso del cine cubano con la realidad social que lo contextualiza, de acuerdo con los presupuestos fundacionales del ICAIC.⁷ Sin embargo, cabe

preguntarse cómo, dentro de un proyecto cultural que se proponía indagar y reactivar las bases de la nacionalidad cubana y representar y testificar el humanismo de la Revolución, tendrían cabidas las zonas de la realidad social que precisamente resquebrajan el proyecto revolucionario: la emigración, los conflictos familiares en torno a la decisión de la partida. Se alzó entonces, a no dudarlo, el coraje de un pueblo que tomó partido por la construcción de una nueva sociedad dentro de Cuba, y esto sí lo reflejó ampliamente el cine; pero frente a esta muchedumbre estaba la negación total y absoluta de cualquiera que no compartiera sus ideales. Comenzaba a aparecer así, con el establecimiento de esta desarticulación social, la presencia anónima del modelo ovidiano en la representación simbólica del emigrado, aunque entonces esta figura fuera vista negativamente.

La decisión de emigrar y la condición de emigrado se convirtieron durante muchos años —todavía recientes y latentes— en la entrada a una zona marginal innombrable que no tenía cabida dentro de la Revolución. De hecho, ya estaba fuera, incluso geográficamente. Las circunstancias históricas nos jugaron una mala pasada y cobraron en este asunto un sentido negativo, afectando a instituciones básicas de la sociedad, como la familia, y provocando la fragmentación de la identidad cultural, la misma identidad que el proyecto cinematográfico nacional se proponía rescatar y redimensionar.

Si bien varios largometrajes también se acercaron, aunque de manera anecdótica, al tema de la emigración en estos años —*Las doce sillas* (1962), *Desarraigo* (1965), *Un día de noviembre* (1972), etc., que no analizaremos aquí—; y algunos con implicaciones mucho más sugerentes, interesantes y de una profundidad sorprendente —*Memorias del subdesarrollo* (1968), *Los sobrevivientes* (1978)⁸, *Polvo rojo* (1981)—, en realidad, en treinta años de cine cubano revolucionario la problemática de la emigración solo aparece como tema central en una sola película de ficción: *Lejanía* (1985), del director Jesús Díaz. También varios documentales abordaron el problema, entre los que se destaca de manera especial, por la nueva óptica que introducía, *55 hermanos*, también de Jesús Díaz y antecedente directo de su película. Asimismo, habría que hacer referencia al proyecto de Tomás Gutiérrez Alea de realizar un filme basado en la obra de teatro *Weekend en Bahía*, del dramaturgo Alberto Pedro, que aborda el tema del reencuentro.⁹

Para el sociólogo del cine Pierre Sorlin, el análisis de la relación entre la presencia de temas generales y particulares en un conjunto cinematográfico dado, ofrece indicios, según lo que él denomina «zonas de silencio» y «puntos de fijación», de cuándo una

problemática resulta difícil de abordar a pesar de su interés y presencia en el campo social. De acuerdo con su propuesta de análisis,

[H]abría que separar los temas generales que tienen poco valor informativo, de los temas particulares que aislan series restringidas. [...] la manera en que el problema se limita a sus consecuencias puramente individuales subraya la existencia de una autocensura en los medios del cine.

Y concluye: «El conjunto de las películas filmadas en una época constituye la totalidad de lo que los cineastas han estado capacitados para filmar.¹⁰

De tal manera, la presencia del problema de la emigración como tema central en un solo filme de la época, y, por el contrario, su aparición incidental dentro de las tramas argumentales de otros muchos, denota que podemos entenderlo como un «punto de fijación». Aunque había un interés por registrar el fenómeno, no estaban dadas todavía las mejores condiciones para el análisis más desprejuiciado de un asunto donde estaban implicadas muchas emociones y laceraciones, y donde casi todo el mundo necesitaba verse reflejado, en un intento de legitimación de las posturas asumidas en determinado momento. El fenómeno, entonces, aparece tentativa e insistentemente a lo largo de una serie de filmes, a modo de presentación, pero sin encararlo directamente.

La antológica *Memorias del subdesarrollo*, esa enjundiosa y total película, es la primera que introduce el fenómeno decisivamente y nos propone diferentes niveles simbólicos de lectura alrededor del conflicto, de manera alumbradora. El tema de la emigración se introduce desde el mismo inicio de la película que, luego de una escena que acompaña los créditos y refleja una fiesta y un altercado público, al atolondrado y fogoso ritmo de la música de Peyo el Afrokán, transita hacia los elocuentes silencios de la sala de despacho de vuelos del aeropuerto, por donde miles de cubanos abandonan el país rumbo a los Estados Unidos. Es el año 1961.

El trauma de las despedidas, de la ida y el abandono, de la última palabra que ya no se dice o no se escucha, es la primera sensación que recoge el filme. La misma sensación que ha narrado la dramaturga cubano-americana Dolores Prida cuando escribe:

Las peceras me recuerdan al aeropuerto cuando me fui [...] Al otro lado del cristal, los otros, los que se quedaban [...] Y los que estaban dentro y los que estaban fuera solo podían mirarse [...] las caras distorsionadas por las lágrimas [...] bocas que trataban de besarse a través del cristal [...] Una pecera llena de peces asustados, que no sabían nadar, que no sabían de las aguas heladas.¹¹

Como ha analizado Mariela Gutiérrez, a partir de la pieza teatral de esta autora, «la migración como trauma clínico comienza categóricamente en el lugar de origen»,¹² es decir, en el lugar de la partida, porque

ya desde entonces las condiciones prefiguran las circunstancias de incomunicación a la que se verán sometidos los implicados, tanto los que parten como los que se quedan. Y es precisamente en el lugar de la partida, donde comienza el «trauma clínico», en ese punto de origen del conflicto, donde también comienza *Memorias...* y, con ella, el tratamiento del fenómeno por parte del cine cubano.

El cristal, los sonidos mudos, las valijas, las lágrimas, la incertidumbre, las bocas que se abren como las de los peces en la pecera, toda esta lacerante experiencia está en el filme. Sin embargo, no es la visión de la memoria de la dramaturga la que se nos muestra, sino la mirada suspicaz y escéptica de Sergio, el protagonista, que ve partir a su familia, integrante de la alta burguesía cubana, como quien se libra de una impedimenta. («Mira que trabajar para mantenerla como si estuviera en Nueva York o en París»). Es, acaso, la misma impedimenta que ve partir la Revolución en esta primera etapa migratoria y que puede acuñarse con la lapidaria y contundente frase con la que lo hace Sergio: «Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto, se fueron». Expresión de fastidio y alivio que refleja el ánimo y la voluntad por desprenderse de esos que «estuvieron jodiendo» y que, al fin, «se fueron».

En este momento, Sergio no se identifica —como tampoco lo hace el discurso social y el proyecto revolucionario— con el sentimiento de ruptura y de pérdida que experimentan los que están del otro lado del cristal, los que —dentro de la pecera— ya están fuera. Sin embargo, esta idea tampoco sugiere una proyección exacta de la Revolución en la figura de Sergio. Para el personaje, el hecho de quedarse en la Isla supone también un intento de escape, de refugio, en este caso, una huida de la clase social a la que pertenece —la burguesía—, y con la cual no comparte determinados valores. Sergio no se queda, exactamente, «con» la Revolución; se queda para no «quedarse» con la burguesía. Esta posición ambigua lo deja físicamente en la Isla, pero psicológicamente en un limbo, en una especie de no-lugar que es también el espacio simbólicamente creado y habitado por la diáspora. La escritora Lourdes Gil, en su ensayo «Tierra sin nosotras», reflexiona sobre la mitificación de ese espacio anidado (o no-espacio) como una estrategia de acomodamiento a la experiencia de la emigración.

Esta transformación no puede sino efectuarse desde la subjetividad, mediante una mitificación que exige, a priori, la deconstrucción del mundo anterior, así como la del ámbito inmediato. [...] Esa ordenación peculiar que ella imparte a la realidad es el procesamiento de un estado anómalo de desvinculación del «yo» con su entorno; de una ansiedad tan palpable y física, que alcanza a trastornar los sentidos y las percepciones. [...] Y es que el destierro, sea remoto o reciente, coloca en la conciencia una orfandad,

A lo largo del camino recorrido por el cine cubano revolucionario, el asunto de la emigración no le ha sido completamente ajeno, pero no cabe duda de que en la última década del siglo, ese cine ha afianzado su mirada hacia este problema.

un desamparo. La vida se torna un entramado inhóspito, que se interioriza como un deambular sin rumbo y sin tregua.¹³

Permanecer en Cuba, tanto como haberse ido, requiere para Sergio ese reacomodo del entorno que explica la escritora, y la convivencia con la ansiedad que le supone aceptar y reconocer el nuevo espacio, en este caso no solo transformado por su subjetividad, sino también por la acción real de la Revolución. La película toda lo que hace es, precisamente, mostrar ese «deambular sin rumbo y sin tregua» por La Habana, en un intento casi desesperado por construirse el espacio mítico necesario; primero, desde el balcón de su casa, cuando escudriña la ciudad con el telescopio; y luego con sus paseos por las calles y sitios habaneros.

La antológica secuencia del telescopio marca el inicio de ese intento de apropiación del nuevo lugar y, al mismo tiempo, el temor por parte de Sergio de no lograr nunca ese apresamiento. Escépticamente, burlescamente, Sergio mira La Habana: «Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón». Y después de alusiones irónicas a los cambios ocurridos en el paisaje por la acción de la Revolución, concluye, ahora con cierto temor o incertidumbre: «Sin embargo todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo, o ha cambiado la ciudad?».

Luego de esta visión de conjunto, Sergio sale a la calle, se mezcla con la gente, pero tampoco aquí puede encontrar el espacio ideal que anhela, pues a cada paso se tropieza con los iconos revolucionarios que se han adueñado de los espacios. La alternancia de planos entre la cámara subjetiva que representa la visión de Sergio y la objetiva, introduciendo incluso planos documentales, muestran la imposibilidad de identificación con la nueva situación por parte del personaje. Se produce entonces el rechazo, la banalización. «Desde que se quemó El Encanto, La Habana parece una ciudad de provincia. Pensar que antes la llamaban el París del Caribe. [...] Ahora parece más bien una Tegucigalpa del Caribe». Como ha explicado la crítica Ana López, «su encuentro con la ciudad produce otra ciudad, migracional o metafórica, que se escurre en el texto “transparente” de la ciudad visualmente legible de la cámara. Sergio solo puede actuar fuera de la ciudad en tiempo pasado; la cámara está inexorablemente afincada en el tiempo presente».¹⁴

Sergio tampoco logra un acercamiento con la gente, a quien dirige sus críticas más mordaces; sin embargo, propicia un momento de reconocimiento entre aquellas y su actual situación: «¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí, qué sentido tiene para mí?». Cae entonces en el limbo de la diáspora,¹⁵ en el no-lugar del exilio, o en este caso (como también ha sido denominado) del «inxilio».

Frente a la imposibilidad de crearse una Habana para sí mismo, o de convertir La Habana en el territorio mítico del emigrado en su propia tierra, el personaje se refugia entonces en su casa, un microcosmos que permanece —al menos por el momento— incólume ante la capacidad de apropiación del espacio social por parte del discurso y la iconografía épica revolucionaria. Y es precisamente en este proceso de reconstrucción del mundo interior, restringido al mínimo territorio del apartamento, cuando se cataliza la reproducción alternada de la bipolaridad de la emigración cubana, en la división de los espacios, tanto físicos como psíquicos, de Sergio. La división dentro-fuera, sobre la que se articula todo el discurso social de la Revolución en torno a la emigración, queda reflejada entonces —de manera alterna— en el dentro-fuera de la geografía de Sergio. Memorias... invierte estas nociones tradicionales y entonces el dentro —en el apartamento del personaje— no es la inclusión, sino la exclusión, en este caso la autoexclusión, el autoaislamiento; y fuera es la Revolución que se expande al ritmo de los vientos, al aire libre.

El nihilismo —o la lucidez— de Sergio no le permiten tomar partido por ninguno de los dos polos, el dentro o el fuera. De esta manera está simbolizando, también, la irreconciliabilidad de estos dos mundos, al menos momentáneamente. Sergio termina preguntándose: «¿Y tú dónde estás, Sergio?». Vuelve, otra vez, a caer en el limbo del destierro, de la desterritorialización, en la «atomización traslática».

Las connotaciones ideológicas del par dentro-fuera se dislocan en dependencia del territorio que lo sustenta y esta representación interpolada con respecto a las nociones habituales, va a terminar apareciendo recurrentemente en el discurso cinematográfico nacional sobre la emigración, que a partir de Memorias...

privilegiará las lecturas alegóricas topográficas y semánticas en función de este tema.

Después de la polisémica representación del tema por Gutiérrez Alea, no es hasta pasados veinte años que el asunto vuelve a ser abordado de cerca en el cine nacional. Con su primer largometraje de ficción —Polvo rojo (1981)—, el director Jesús Díaz analiza los conflictos y las reacciones de los hombres ante circunstancias extremas, situaciones de crisis y de definición. Recién triunfada la Revolución, un grupo de guerrilleros tiene que hacerse cargo de una enorme y sofisticada industria niquelífera, en medio de la retirada de los propietarios norteamericanos y la partida hacia los Estados Unidos de la gran mayoría de los ingenieros y técnicos que allí laboraban. El tema de la emigración se introduce con crudeza cuando algunos de los personajes se enfrentan al dilema de irse o quedarse, de qué camino tomar en dependencia de las renunciaciones que hay que hacer en cada caso. Así, los personajes están continuamente ante la dicotomía de «el deber» y «el querer», en momentos de tal incertidumbre social que en realidad muchos no saben qué es exactamente lo que deben o lo que quieren, pero en los que se está debatiendo también el valor ético de cada acto, de cada decisión. El abandono de los hijos frente a la decisión de la partida es uno de esos cuestionamientos morales que se presentan en el filme.

Sin embargo, el director logra sortear el encasillamiento de los personajes principales dentro de los estereotipos más chatos y simplificadores y otorgarles a sus caracteres, sobre todo a Marina (Cristina Obín) una humanidad y una compasión que, tal como ha señalado el crítico colombiano Hugo Chaparro, es lo que le permite profundizar en la complejidad del exilio y perfilar desde aquí los traumas posibles del emigrado. Chaparro ha comentado:

No se trata simplemente de enjuiciar la violencia y de que sea en sí misma una catástrofe, mientras que se explique cuáles son las razones de esa violencia, mientras se tenga compasión por los personajes y el espectador pueda comprender las razones por las que están sometidos a una determinada violencia.¹⁶

Aquí, si bien la violencia física no es significativa, sí existe una violencia psicológica, emocional y moral a la que están sometidos los personajes. Primero, por una realidad social que entra en crisis con el triunfo revolucionario y los acelerados cambios que sobrevienen; y luego, por la toma de la decisión de marchar al exilio y la incapacidad de mantenerla en los límites de la vida privada. Todo esto atenta contra la estabilidad psíquica y familiar, simbolizada en el filme del modo más triste en la clarividente locura del padre de Marina, que le comenta a la pequeña nieta: «Nadie sabe dónde está nadie. Todos están donde no estaban,

como no estaban. El que estaba muerto, está vivo y el que estaba vivo, está ahora muerto». Y luego, en el conmovedor diálogo, por inocente, de la niña con su abuelo, en el que reproduce las palabras del abuelo.

Quisiera entender que este pequeño parlamento ontológico del abuelo, lo que está haciendo es aislando y señalándonos las implicaciones del discurso de la época, que tanto en la película como en el cuerpo social regularizó calificativos como «gusanos» o «vendepatrias», e impuso la orfandad y la muerte a todo aquel que abandonara el país. Frases como «Ese no es mi hijo», o «Tu mamá es como si se hubiera muerto», son sentencias que abundan en el filme. El crítico José Antonio Évora ha señalado:

Los primeros síntomas de la ortodoxia revolucionaria aplicada a la economía y las relaciones familiares, sometidas de facto a un imperativo ideológico que no reconoce obstáculos y cree ciegamente en la victoria, se muestran en esta película como agentes inevitables de la transformación social, al tiempo que revelan con su crudeza el origen de traumas entre cuyas secuelas aparecerá más tarde el tema del segundo filme del propio realizador.¹⁷

Aunque el tema central de Polvo rojo no es precisamente la emigración, este conflicto aparece a lo largo de casi toda la cinta, de manera seria y presentando algunos de los tantos traumas que acarrea el asunto. También aquí, como antes en Memorias del subdesarrollo, está representado ese momento traumático de la partida que poetiza Dolores Prida. Pero Polvo rojo traslada el origen del trauma todavía un poco antes, durante los preparativos para el viaje, etapa en la que se toma conciencia de lo ignoto del porvenir, de lo incierto y doloroso de la partida, escenificado en la fiesta de despedida de Cuba de la burguesía industrial, al ritmo medio lacrimógeno de la letra de Lágrimas negras, y el llanto inesperado y desolado de algunos personajes.

El final de la cinta es contundente, relativo al triunfo de la epopeya revolucionaria y el canto a la construcción de una nueva sociedad, pero ya deja entrever el origen de los traumas de la emigración y sus posibles secuelas. Los hijos se quedan en la patria con el padre mientras la madre marcha a los Estados Unidos. Esos mismos personajes, los que se quedaron y los que se fueron, podrán protagonizar otros muchos episodios derivados de este, dentro de la historia de la emigración posrevolucionaria. Podrían ser, de hecho, los personajes de Lejanía (1985), el segundo largometraje de ficción de Jesús Díaz, que vuelve al problema de la emigración, en esta ocasión como tema central de la película.

El hecho que posibilita la trama del filme, en el ámbito de las relaciones entre la Isla y el exilio, es la apertura de los viajes de visita desde los Estados Unidos —fundamentalmente desde el enclave de Miami— a Cuba, para las personas que un día decidieron

abandonar el país, y que pronto fueron englobadas bajo el rótulo de «la comunidad». El argumento de la película cuenta la historia de una mujer de la pequeña burguesía cubana pre-revolucionaria, que regresa a Cuba desde Miami, después de diez años, a reencontrarse con su hijo Reynaldo, a quien dejó en el país a los 16 años porque estaba en edad militar. Su principal objetivo es convencer a su hijo para que se reúna con ella en Miami. Acompañándola viene Ana, prima de Reynaldo; ambos compartieron su infancia y primera adolescencia y ahora ella vive en Nueva York. Del lado de acá las reciben Reynaldo y su esposa, muy comprometida con el proceso revolucionario, y la hija de esta. También están el hermano de la madre y su familia.

Pero no se puede entender *Lejanía* sin hacer una referencia previa a *55 hermanos*, el documental que, en 1977, filmara Díaz. Las experiencias vividas por el cineasta, en aquellos días compartidos con los miembros de la Brigada Antonio Maceo, tuvieron mucho que ver con la idea de su nuevo filme, como también las preocupaciones ya esbozadas en *Polvo rojo*. Los jóvenes de *55 hermanos* regresaban por vez primera desde que eran niños al lugar de su infancia, a sus barrios, a sus antiguas casas, intentando rescatar una memoria olvidada, y con el interés de comprender y apoyar la Revolución. Por primera vez se desarticulaba el discurso antagónico sostenido con la comunidad emigrada. Más bien, estos jóvenes eran las víctimas de un proceso de desterritorialización y transculturación que ellos no escogieron y de la pertenencia a esa zona marginal de la sociedad cubana que era «el afuera». Su viaje concluyó con una hermosa declaración de Fidel Castro: «La patria ha crecido». *Lejanía* tiene en sus mejores momentos el aliento de este encuentro, e incluso está dedicada a la poeta Lourdes Casal, una de las protagonistas de la experiencia; el personaje de Ana es la recreación en la ficción del grupo de *55 hermanos*.

Las insalvables heridas de la ruptura familiar, la incomunicación y el rescate de la memoria, son los temas mayormente abordados por *Lejanía*, de la misma manera que la responsabilidad por la actitud asumida frente a determinado contexto y circunstancias sociales, aun cuando estas ya no sean las mismas.

En la película, todos los personajes se ven de pronto desbocados en la recuperación de un pasado que ya no existe, y que tal vez nunca existió; solo que ahora se quiere magnificar, al idearlo como único refugio posible de la memoria. Sin embargo, el rescate de esa memoria por parte de los personajes ya va a estar modificado, afectado, por las neurosis que cada cual arrastra. En realidad, la tan anhelada comunicación se hipertrofia al calor de los prejuicios, la intolerancia y la imposibilidad de dar marcha atrás a la historia. La incomunicación

está dada, básicamente, porque los personajes no comparten criterios valorativos y perceptivos semejantes, y estas diferencias hacen fracasar los intentos de establecer canales de comunicación.

En efecto, como muchos han señalado —incluyendo al propio director—, «cuando la lejanía en el espacio es superada y la madre y el hijo están otra vez juntos, se empieza a abrir paso lenta, inexorablemente, una lejanía ética».¹⁸ Y también en *Lejanía*, como en *Memorias...*, se da una metaforización de los espacios, cargándolos ideológicamente. La película está filmada todo el tiempo dentro del apartamento de Reynaldo, que antes pertenecía a sus padres, a su madre. Aunque las cosas están cambiadas dentro, indicando que la vida se ha modificado, desde que llega, la madre intenta apoderarse simbólicamente de ese espacio, aludiendo y evocando constantemente a los objetos de su pasado. De esta manera, el «dentro», como en la película de Gutiérrez Alea, es el espacio mítico recreado a la fuerza por el emigrado, que se refugia en la cerrazón por la imposibilidad de adueñarse —siquiera simbólicamente— de los espacios públicos. Así, el espacio interior se carga de tensiones ideológicas que solo pueden ser relajadas con la escapada hacia el exterior, hacia un ámbito no viciado.

Y es en la azotea de la casa, al aire libre, con la ciudad a los pies y el mar en la distancia, que fructifica la única comunicación posible entre Reynaldo y su prima Ana; posible, además, porque no media ningún conflicto real entre ellos, como tampoco mediaba ninguno entre la nueva sociedad y los jóvenes de *55 hermanos*. Entonces ocurre la escena más memorable de la película, donde Ana, interpretada magistralmente por una jovencísima Isabel Santos, se cuestiona su condición de emigrada, de cubana en otra parte, y evoca los emotivos versos de Lourdes Casal: «Demasiado habanera para ser neoyorkina. Demasiado neoyorkina para ser cualquier otra cosa».

Si bien el filme muestra con profundidad uno de los mayores traumas que ha provocado el desarrollo de la emigración cubana después de 1959, no deja de caer en posiciones extremistas, sobre todo al final de la película, cuando Reynaldo decide dejar a su madre e irse para una movilización en Moa. No cuestiono la postura de Reynaldo, comprensible en buena medida, pero sí la solución cinematográfica rotunda —¿o escurridiza?— que da el filme.

La partida de Reynaldo en la película (otra vez la partida), no es solo la huida de una relación forzosa con su madre, la renuncia a sus regalos y sus proposiciones, sino también el abandono de una situación antagónica que él todavía no es capaz de afrontar. Como no es capaz de enfrentarla la sociedad

A pesar de que los estudios culturales aboguen en la actualidad por el establecimiento de patrones identitarios transnacionales, capaces de vivir en las fronteras o en un *mutatis mutandi*, como manera de trascender las esencias nacionalistas, los cubanos no logramos todavía superar la fijación, casi obsesiva, con la Isla.

toda —y tampoco el discurso cinematográfico del momento. Es la evasión absoluta de la solución a un problema, canalizada, ante la duda, por la opción más ortodoxa.

La escapada de Reynaldo es también la escapada del problema de todo el cine nacional, preconizando así los años de silencio sobre el tema que sobrevendrían. *Lejanía* es la última película que trata el exilio hasta la década de los 90, cuando, tras un silencio prolongado —en relación con el impacto del asunto dentro del campo social— reaparece explosivamente, como una catarsis, tomando una presencia y significación magnificada.

El Otro o «el discurso de la nostalgia»

Ande por donde ande,
yo no dejo de saber a qué tierra pertenezco
si la llevo puesta, si camino con ella, si soy ella.

Eduardo Galeano

Cuando me fui de Cuba dejé mi vida, dejé mi amor.
Cuando me fui de Cuba dejé enterrado mi corazón.

Guillermo Portabales

A pesar de que los estudios culturales aboguen en la actualidad por el establecimiento de patrones identitarios transnacionales, capaces de vivir en las fronteras o en un *mutatis mutandi*, como manera de trascender las esencias nacionalistas, los cubanos no logramos todavía superar la fijación, casi obsesiva, con la Isla. Pudiera decirse, como lo hizo Virgilio Piñera: «¡País mío, tan joven, no sabes definir!», pero lo cierto es que, por razones que a veces sobrepasan lo racional, el cubano es un ser incompleto sin su tierra, un ser, como decía Claudio Guillén, descoyuntado y roto.

Desde Ovidio, la nostalgia del emigrante por su tierra se ha tornado proverbial y adquirido dimensiones de tema literario o análisis culturoológicos; el espíritu ovidiano es, sin lugar a dudas, el que domina la experiencia cubana en torno a la emigración, desarrollado y estudiado con más atención en relación con la literatura y particularmente con la poesía cubana

de afuera, que ha estructurado una gran parte de su producción alrededor del tema de la añoranza por Cuba. Eliana Rivero lo ha denominado «el discurso de la nostalgia», nombre que también adoptó Ambrosio Fornet para un dossier monotemático dedicado a la poesía de la diáspora, publicado por *La Gaceta de Cuba* en 1995, y que ahora yo —ante el peligro de no encontrar una nominación mejor, o de solo lograr esbozar alguna «variación sobre el tema»— he decidido también tomar como parte del título de este acápite.

Por otro lado, la primera parte de este título no pretende anunciar toda una disertación sobre la otredad como punto de reflexión, lo que excedería los límites propios de este trabajo, pero sí apuntar la posición de la que parte, en la situación cubana en particular, cualquiera que esgrima ese «discurso de la nostalgia». El emigrado cubano, exiliado o no, nacido acá o allá, continúa padeciendo la exclusión —a pesar de los intentos que se han desarrollado en algunos ámbitos para flexibilizar esta actitud— y el discurso cinematográfico no deja de señalarlo como eso: lo otro. Aunque sus propósitos estén encaminados a disolver esa línea divisoria y eliminar las posiciones encontradas, que por lo demás, son absolutamente relativas (yo veo al del frente como el otro, pero para él, lo otro puedo ser yo), están partiendo de la existencia de esa diferenciación que tiene, sobre todo, un basamento político, aunque puedan reforzarse a partir de otros atributos, como veremos.

El arquetipo de Ovidio, aferrado a los recuerdos, va a dominar completamente las experiencias narradas por *Vidas paralelas* (1992), de Pastor Vega, y *Fresa y chocolate* (1993), de Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

Resulta difícil, desde Cuba, hablar sobre la experiencia del emigrado y su inserción en la sociedad receptora; muchos pensarán que es arriesgado o impertinente referirse a una situación que no se ha vivido en carne propia. Todos los filmes realizados en Cuba que abordan el asunto, asumen el problema migratorio desde la perspectiva cubana, intentando ahondar en las causas, consecuencias y variadas manifestaciones de este complejo fenómeno. Solo *Vidas paralelas* se decide a mostrar las vivencias de un cubano fuera de Cuba, introduciendo nuevas problemáticas que exceden los

conflictos más cercanos a la Isla —aunque no por lejanos, dejan de interesar al receptor de adentro.

El filme de Pastor Vega, con guión de Zoe Valdés, parte de una idea sugerente, que lamentablemente no se supo aprovechar a plenitud en la realización. En dos aceras de una misma calle, una en La Habana y otra en Nueva York, desarrollan sus vidas dos cubanos. El primero, atormentado por el calor tropical y la falta de perspectivas en su vida, se plantea la posibilidad de viajar a los Estados Unidos; el segundo, angustiado por el frío y la nieve —excesiva nieve de algodón, habría que agregar— se muere de añoranzas por Cuba y no piensa más que en la posibilidad de regresar. Es una pena que el filme (mal)gaste el tiempo, muchas veces, en secuencias descolocadas que no aportan nada a la trama central y, por ende, desperdicie esos minutos en profundizar en el tema principal que, sin embargo, queda expuesto a partir solo de dos o tres motivos, casi siempre expresados de forma poco coherente, delatando cierta improvisación en los diálogos y sin lograr proponer reflexiones profundas sobre el tema. No me interesa acá el personaje que vive en Cuba, a pesar de su interés por emigrar y de que la película se sustenta dramáticamente justo en la oposición de los dos caracteres, pero su situación y sus argumentos —que no reflexiones— no aportan nada al discurso cinematográfico de los 90 sobre la emigración. Por el contrario, me detendré únicamente en el personaje de Andy que, desde Nueva York, va a incorporar una nueva mirada al tema dentro del cine cubano.

Andy encarna la experiencia del desarraigo cultural y físico, y es poseedor de esa sensibilidad afligida, negativa, que se centra en la protesta, la nostalgia y la lamentación, haciendo que su vida gire en torno al sueño de volver, aunque este sueño se apoye en un reacomodo utilitario de la memoria. En Andy, el sentimiento de evocación roza con el morbo del sentimentalismo, con los mismos excesos boletísticos con que es sustentada continuamente la proyección del personaje. Si durante una de las primeras secuencias del filme, cuando él camina por el bulevar neoyorquino, es acompañado por la voz maravillosa de Bola de Nieve, cantando «no puedo ser feliz, no te puedo olvidar...», más adelante sigue estableciéndose esa relación entre el sentimiento de pérdida de la pareja, expresado en otras canciones («Vivir recordando el ayer, es renacer tu presencia en mi ser. Vivir adorando tu amor, es vivir de recuerdos de ti») con la Cuba perdida. De la misma manera que en la poesía de la diáspora, el personaje establece así «un monodialogo que intenta rescatar, al conjuro de los mitos nacionales y familiares, la atmósfera incontaminada de aquel paraíso que primero se vio como perdido y después, con el paso de los años, como irrecuperable».¹⁹

En la película aparecen esos espacios prototípicos, ya estandarizados, que en cualquier ciudad del mundo están ideados para el «traslado» de las culturas de los inmigrantes a nuevos ámbitos, aunque este traslado sea artificial y fosilizado al estar descontextualizado del entorno dinámico del que proviene. Es la mercantilización de la nostalgia, que aparece en el filme en aquellas tiendas de música cubana y de artículos para la santería, lo mismo detenidas en el tiempo que modernizadas como el «siete potencias» en spray. Si no se puede recuperar un espacio, ni un tiempo, al menos se simula la conservación de una cultura al empecinarse con dos o tres elementos simbólicos que se magnifican subjetivamente. Es que, como ha expresado Víctor Fowler, «el congelamiento de la memoria, el viejo tema de los que se aferran a una desaparecida Cuba del pasado, aunque marcado por una ideología, también es un acto de resistencia cultural, de autoconservación de la identidad».²⁰ Y no significa esto que no pueda la cultura cubana desarrollarse y evolucionar más allá de las fronteras de la Isla, como de hecho ha ocurrido en general; pero una cosa es desarrollo y otra, como bien dice Fowler, conservación, congelamiento, justamente lo que se muestra en el filme.

Aquí, el blasón de la nostalgia es también esgrimido frente a la incapacidad o imposibilidad de insertarse en el nuevo contexto, y deriva en un tópico que, en ocasiones, se ha convertido en una suerte de estereotipo. *Vidas paralelas* lo presenta en la peor acepción, es decir, en la menos justificada, elaborada y formulada a partir de un personaje caracterizado, precisamente, por la debilidad emocional alternada con momentos de histeria que no lo conducen a ningún sitio. No es un gran personaje que nos entrega un sentimiento grandioso, sino un ser pequeño, incapaz de asumir su homosexualidad y de decidir el rumbo de su vida, así que las experiencias que nos trasmite siempre van a estar estigmatizadas por la inestabilidad y la lamentación. Andy vive, según las palabras de Lourdes Gil, en «el morbo de la nostalgia, la abulia del sentimentalismo, el estupefaciente de las mitificaciones».²¹ De hecho, cuando él comenta su deseo de regresar a Cuba, y otro le pregunta si ya olvidó cómo fue objeto de persecuciones en la isla, el protagonista responde: «Aquí me persigo yo mismo... con los recuerdos».

Esta concepción del personaje es otra de las oportunidades desaprovechadas a la hora de plantear el problema del exilio. Si bien el filme rompe con las miradas negativas que habían reinado en el tratamiento del tema antes de los años 90,²² y ahora nos propone un acercamiento más humanista a la figura del que se fue, adentrándose en su complejidad humana e intentando una comprensión de este por otra parte, no logra presentarlo como un individuo realmente íntegro,

aunque con opiniones diferentes, sino como un ser inseguro de sí mismo, lo que lastra la posible revalorización del «otro». Más que respeto, sentimos compasión y lástima, y si calificar como «escoria» al que toma el camino de la emigración ha sido desafortunado, tampoco podemos irnos a las antípodas y mirarlo como un desdichado.

El difícil proceso de inserción dentro de la sociedad receptora —en este caso, la sociedad norteamericana— es también otro de los problemas presentados por el filme, que adquiere así un carácter más abarcador al relacionarse con problemáticas sociológicas que afectan, en general, a todas las comunidades de inmigrantes, con particular fuerza en los grupos latinos. La discriminación, el vivir pendiente del estatus migratorio, los conflictos de comunicación y otros, están al menos anunciados en el filme; aunque no se refiere, por ejemplo, al impacto social y cultural que los grupos de inmigrantes están teniendo en una ciudad como Nueva York, lo que aportaría una reflexión cultural más novedosa. El filme se mantiene al nivel de una película como *El super*, uno de los pocos filmes que sostienen la idea de la existencia de un cine cubano en el exilio, realizado en 1978 por Orlando Jiménez Leal y León Ichaso, y que también se acercaba a la vida de una familia cubana en Nueva York, presentando sobre todo los problemas de inserción en esa sociedad. Solo que *Vidas paralelas*, realizada ya en la década de los 90, debería haber superado ese acercamiento y planteado los conflictos a partir de ángulos más contemporáneos y cuestionadores.

El filme de Pastor Vega tiene el valor no solo de haber abordado un tema siempre escabroso como el que nos ocupa, sino también de proponer una mirada al exilio cubano más allá de las visiones estereotipadas que desde Cuba se han tenido —y que aún persisten en muchos— sobre quienes un día partieron y cayeron, tantas veces, en el saco del olvido. Pero, lamentablemente, tampoco puede superar otras perspectivas reduccionistas y superficiales que no permiten apreciar el problema en toda su complejidad humana, social y política. La alegoría primera propuesta por las dos aceras de ciudades diferentes (que, sin embargo, corren por la misma calle) es desperdiciada después por una narración que, más que convencional, se hace tediosa, permanece en todo momento en un plano enunciativo y sin la utilización de otros recursos que enriquezcan el texto cinematográfico, ampliando sus niveles significativos y sus propuesta reflexivas. El cierre, totalmente anticlimático, apenas llega a conmovernos cuando ambos personajes, uno frente a otro en las respectivas aceras, se saludan, se dicen adiós y siguen su camino, en sentido contrario y por sendas que nunca se encuentran. Tal vez si se hubieran decidido

a cruzar, el final hubiera sido más sugerente e inquietante, porque, como ha escrito Emilio Bejel, «regresar al lugar de origen es algo perfectamente serio». Creo que Diego, el mítico personaje de *Fresa y Chocolate*, hubiera regresado.

Con *Memorias del subdesarrollo*, en 1968, Tomás Gutiérrez Alea inauguró el tratamiento del tema de la emigración en el cine cubano posterior a la Revolución. Entonces, los que se iban y los que se quedaban se despedían con un amargo sabor en la boca, con el amargo sabor de saberse mutuamente condenados y rechazados. Corrían otros tiempos. Pero en 1993, Alea vuelve al tema, esta vez para —de manera simbólica al menos—, proponer la mejor conclusión posible a ese lacerante problema que nos ha dañado a casi todos por tantos años. *Fresa y chocolate*, codirigida por Juan Carlos Tabío y basada en el cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», de Senel Paz, no deja un sabor amargo, sino el cálido gusto de un buen brindis y de una lágrima discreta, pero incontenible.

Mucho se ha dicho y escrito de la película como uno de los más bellos alegatos sobre el respeto a la diferencia, la valorización del otro y la importancia de la tolerancia en las relaciones humanas. En efecto, estos constituyen los temas centrales del filme, planteados con tal humanidad que logran, más que la comprensión hacia el personaje de Diego, una tierna identificación, incluso experimentada por espectadores altamente prejuiciados. Homosexual, religioso y contestatario, Diego arrastra muchos de los estigmas que fueron conformando zonas de subalternidad dentro de la cultura y la sociedad cubanas en la Revolución, ámbitos no exclusivos, sino excluidos que en más de una ocasión solo vieron una salida posible y asumieron una opción aún más radical: el exilio. Así que Diego, al final, también tiene que irse del país, y todos los sentimientos de comprensión, cariño y admiración que podemos sentir por el personaje, se proyectan también sobre esa circunstancia de la partida, no vista como una necesidad existencial, sino surgida a partir de las propias divergencias con la Revolución; es decir, ámbitos completamente impugnados por el proyecto en otros momentos, cuando los que partían eran calificados todos, indistintamente, como «gusanos», escorias o «vendepatria». Si algo queda bien claro es que Diego, absolutamente, no es un vendepatria; de esta manera, el filme no solo propicia la revalorización de muchos que tomaron la decisión de partir, o se vieron compulsados a hacerlo, sino también, de manera indirecta pero consistente, está refutando esas posiciones asumidas por muchos.

A diferencia de *Vidas paralelas*, *Fresa y chocolate* no mira al otro, sino que habla desde el otro. No lo muestra solamente, sino que nos deja adentrarnos en la

subjetividad del personaje. Es evidente que no es el hecho de la homosexualidad lo que limita al personaje de Andy, sino su actitud ante la vida; Diego es también gay, pero no es para nada un tipo débil moralmente, casi un alfenique, como puede parecernos Andy por momentos. Hombre de cultura y de principios, el personaje concebido por Senel Paz no discrepa con el proyecto inicial de la Revolución, y de alguna manera también se siente parte de él, pero no puede serlo del todo, precisamente porque es alejado, distanciado por esos mismos que proclaman la unidad. En una de las secuencias más impactantes del filme, Diego pronuncia un desgarrador parlamento donde aboga por la libertad de pensamiento y acción, y se adentra en los entresijos de ese lacerante trayecto que va de la utopía al desencanto: «¡Yo también tuve ilusiones! Me fui para las lomas a recoger café, quise estudiar para maestro, y ¿qué pasó?, que esto es una cabeza pensante y ustedes al que no dice que sí a todo o tiene ideas diferentes, enseguida lo miran mal y lo quieren apartar».

Sin embargo, y a pesar del apartamiento social que sufre Diego, no creo que pueda verse, a la manera del Sergio de *Memorias...*, como un exiliado en su propia tierra, confinado en su propia soledad. Diego es, hasta casi el final del filme, todavía un idealista: piensa que puede hacer cambiar el sistema de instituciones culturales, confía en la amistad y en el talento y, sobre todo, se siente comprometido con la cultura, con su patria y con su ciudad. Si Diego compartiera la errancia existencial que caracteriza al exilio interior o inilicio —como también ha sido denominado—, no podríamos entonces encontrar en él ese adelantado espíritu ovidiano que se prefigura a lo largo de toda la película, la infinita nostalgia que sobrevendrá a la partida. En una de las escenas más elocuentes y anunciadoras de ese carácter, cuando se escucha el «Adiós a Cuba», David comenta: «¡Qué triste esa música!» y Diego le responde: «Claro, si la escribió Ignacio Cervantes cuando se tuvo que ir de Cuba, o mejor dicho, cuando lo botaron los españoles». Ocurre entonces un sentimiento de identificación anticipada del personaje con esa melodía inspirada en lo que puede perderse, o ya se está perdiendo de algún modo: sus lazos con la cultura, su entorno vivificante, su íntimo compromiso con la cubanidad. «Formo parte de este país —reclama—, aunque no les guste, y tengo derecho a hacer cosas por él. De aquí no me voy a ir aunque me den candela por el culo». Pero se tiene que marchar. Así que ya sabemos que Diego será un Ovidio sin remedio.

El acendrado patriotismo del personaje y su compromiso con la cultura nacional es uno de los rasgos que lo dignifican y lo establecen como uno de los más bellos de todo el cine cubano. Diego se relaciona con

Cuba, fundamentalmente, mediante la lírica y la ilustración. Aquí la cubanidad es entendida en tanto un corpus orgánico y tradicional, a la manera de la concepción moderna de la nacionalidad, y que en el personaje pasa fundamentalmente a través del mundo de la poesía y las artes, posición que se transparenta no solo por sus reflexiones verbales, sino por la acertada concepción de la escenografía y la ambientación que se incorporan al filme como imprescindibles elementos significantes sumados a la caracterización del personaje. La unicidad con la cultura nacional se vuelve condición *sine qua non*, y este nacionalismo de índole cultural exaspera luego la experiencia del exilio.

Este fenómeno reiterado [...] es la conciencia del destierro como pérdida del único entorno válido, necesario e imprescindible, que es la nacionalidad, el problema nacional, la cultura nacional.

Los emigrados se convierten, a consecuencia de la Revolución francesa, en un fenómeno social y político de primera magnitud; y el émigré en un héroe, por añadidura, literario, de tonalidades en ocasiones prerrománticas: superviviente precario, errante, sombrío, fracasado.²³

Y también la ciudad, como espacio físico y como sustento emocional, forma parte de la relación íntima que Diego tiene con la cultura nacional. Como Sergio, Diego recorre la ciudad, pero las perspectivas con que cada cual se relaciona con ese espacio público son diametralmente opuestas. Sergio, en primer lugar, lo hace solo, intentando comprender un entorno renovado que no puede aprehender; sin embargo, Diego pasea con David, estableciendo un vínculo maestro-discípulo que supone un conocimiento ya fuertemente acendrado en el primero. Diego sí establece un contacto con La Habana de profundo signo estético y cultural, más que ideológico, como se daba en el caso de *Memorias...* Si Sergio se refugiaba en su apartamento como una forma de salirse de una dimensión no comprendida a cabalidad, inatrapable, creo que, por el contrario, «la guarida» de Diego no es más que el compendio de su conexión espiritual con la ciudad, una especie de collage donde el tema central es la cubanidad, pero también La Habana, su arquitectura, su poesía y su «demasiada luz que forma otras paredes con el polvo». Diego, emocionado, le dice a David: «Vivimos en una de las ciudades más maravillosas del mundo. Y luego, con una transición perfecta: «Todavía tienes tiempo de ver algunas cosas, antes de que se derrumbe y se la trague la mierda». Y así se suma también al lamento de Gastón Baquero, para decir: «Yo te amo ciudad cuando padeces».

Sabemos que, para el personaje, su único entorno posible es esta ciudad, cuyo abandono va a provocar la ruptura de su continuum psicosocial, provocando un profundo desarraigo, imposible de ser restituido a no ser mediante la recuperación del espacio perdido que,

Con aquel inicio lapidario de *Memorias del subdesarrollo*, y llegando al abrazo conmovedor con que cierra *Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea se encargó de abrir y cerrar el paréntesis en el que se inscribe el tema de exilio y la emigración en el cine cubano.

por otra parte, nunca volverá a ser el mismo. La Habana queda entonces mitificada en la figura de Diego, aunque sea una Habana polvorienta y ruinosa; la nostalgia, como en Ovidio, se instaura con antelación en el discurso del personaje. Escribía Ovidio: «Me viene a la mente Roma, mi casa y el deseo de todos aquellos lugares y cuanto queda en mí de la ciudad que he perdido».²⁴ Al respecto, Claudio Guillén ha dicho:

La nostalgia del desterrado en ese momento suprime el posible efecto unificador de la naturaleza. Y el exilio, primordialmente cultural, viene a significar la inanidad del espacio público, la inutilidad del tiempo, la futilidad de las cosas próximas y palpables. Vivido así, el exilio, que es la pérdida de la ciudad, coincide con la carencia de sustancia significativa. La ausencia de la ciudad y el deseo de ella —el desiderium urbis de Cicerón— se alimentan mutuamente; y su conjunción es lo que hace posible la esencial tonalidad elegíaca de las Tristes.²⁵

Sin embargo, a pesar de esa añoranza sin fin que prevemos en el personaje, me gustaría pensar que Diego, de acuerdo con la bella cita de Eduardo Galeano con que inicio este análisis, encarna él mismo la cubanía y «ande por donde ande», siempre va a tener bien dispuesta su brújula. También James Clifford ha escrito que las raíces siempre preceden a las rutas, si no, acaso, los movimientos diaspóricos se convertirían, aún más, en una suerte de caos imposible de conciliar. Si todavía se puede hablar de la diáspora cubana o de las comunidades latinas, es porque cada uno se reconoce a partir de su procedencia. Diego, entonces, dondequiera que vaya, irá con Cuba y también por eso resulta tan aleccionador y conmovedor el final de la película.

Con aquel inicio lapidario de *Memorias del subdesarrollo* («Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron»), y llegando al abrazo conmovedor con que cierra *Fresa y chocolate*, Tomás Gutiérrez Alea se encargó de abrir y cerrar el paréntesis en el que se inscribe el tema de exilio y la emigración en el cine cubano. Con sus filmes, Alea se adentró en la disyunción de un sujeto y de una sociedad, la disputa entre la nación y una parte de sus hijos, para luego, superados esquemas y prejuicios, diferencias políticas y humanas, declarar —al menos cinematográficamente— el reencuentro de los cubanos, fusionados en un abrazo

y un brindis por la cultura cubana, sin importar que sea «con la bebida del enemigo», porque entonces Cuba silba y no existe nada que pueda acallarla. Solo queda ver si es posible que, además, Cuba regrese.

El regreso. ¿Es posible el regreso?

Llegada de siempre, te irás por todas partes
Rimbaud

Aquí estoy, no queda otro remedio, hermano,
agarrar el avión y luego caminar a pie la isla
José Koser

El regreso al lugar de origen constituye uno de los momentos más conflictivos en la experiencia de la emigración. Quizá aún más traumático que ese instante inicial de la ruptura, puede serlo el constatar que la restauración de la memoria y del equilibrio interior, a través de la recuperación simbólica de la geografía, peligran con ser finalmente imposible. El sueño del regreso, incluso imaginado a veces antes de la ida, alimenta, de forma latente o declarada, la vida de cada emigrado. El hecho, por ejemplo, de que la creciente diáspora cubana en la última década haya disipado en buena medida el centro por excelencia del exilio cubano asentado en Miami y haya propuesto nuevas maneras de conexión entre los emigrados, no ha significado, sin embargo, la desarticulación de Cuba como el centro de gravedad de sus anhelos. Y que los estudios y proyectos alrededor de la cultura cubana en los espacios habitados por la emigración hayan cobrado una fuerza mayor en los últimos años, no viene sino a confirmar, de la misma manera, la necesidad continua de una relación con la nación. Para gran parte de la diáspora cubana, la Isla ha llegado a adquirir la dimensión de «tierra prometida».

El regreso, cuando se materializa —casi siempre al final de trámites administrativos y tensiones emocionales—, casi nunca es real. La vuelta a Cuba, finalmente, siempre queda como un simulacro de recuperación, una representación donde la apropiación de espacios, ámbitos, modos, permanece siempre en el terreno de lo simbólico, sin poder

sobreponerse a la imagen mítica de la Isla que el emigrado ha perpetuado en sus años de ausencia y a la sensación de sentirse extraño en su propia tierra. Y esta teatralización de la visita se exaspera precisamente por su carácter de «visita», porque se llega solo para volver a partir, en un tiempo limitado que no permite nunca un verdadero reacomodo a las nuevas circunstancias. El cubano de afuera que retorna a Cuba, no deja de ser un turista más, un turista en su propio país. La lamentación y la protesta propias de la poesía sobre el exilio de Ovidio, también se descubre en este instante del regreso. Si, por una parte, esta circunstancia del retorno pudiera ejercer como paliativo para el sentimiento ovidiano, por otra, la imposibilidad de un regreso absoluto y de la recuperación de lo perdido no va sino a fortificar la instauración de la melancolía.

En el terreno del cine cubano de los años 90, dos filmes se identifican con el que, después de muchos años de ausencia, regresa a Cuba intentando rescatar el entorno vital que lo conformó, y que acaso ya no exista tampoco; intentando atrapar, en apenas una semana, ese «dialecto de alusiones» que llamaba Borges, posible solo en la íntima realidad circundante, en la que nos formó y a la que pertenecemos, ya sea real o ilusoria, pasada o presente.

Pertenece al largometraje *Mujer transparente* (1990), que se ideó, entre otras razones, para el acceso al género de ficción de un grupo de directoras del ICAIC que hasta ese momento había trabajado solo el documental, *Laura*, dirigido por Ana Rodríguez, es realmente el primer trabajo de los 90 —luego de *Lejanía* en 1985—, que trata directamente el problema de la emigración. El corto, que se desarrolla casi todo el tiempo en forma de monólogo interior, nos acerca a las reflexiones y contradicciones de la protagonista, mientras se prepara para encontrarse con su mejor amiga de la primera juventud, que vive fuera de Cuba hace años.

Los recuerdos conjuntos, el repaso de cómo las circunstancias pueden determinar las historias personales, y luego cómo la variabilidad del acontecer histórico pone en entredicho nuestras propias actitudes asumidas al calor de los acontecimientos, todo esto subyace en el filme, que nos revela así lo complejo, polémico y controvertido de un problema como el de la emigración cubana posterior a 1959. Ambrosio Fornet ha definido el filme como «la historia de un examen de conciencia»;²⁶ que, si en este caso pasa por una experiencia personal, puede serlo también del devenir del fenómeno a nivel de la sociedad en general. Incluso más allá de los contextos históricos, la tematización de la emigración pasa aquí, también, por la recapitulación en torno a una decisión que puede atentar contra los lazos afectivos, la amistad o incluso los sueños juveniles, y también el cuestionamiento de si

esos lazos pueden sobrevivir, perdurar, por encima de las diferentes formas de ver la vida, por encima de las distancias y la incomunicación que el exilio ha impuesto.

Cada generación de cubanos ha visto marcharse a sus contemporáneos y casi siempre este hecho es más difícil de asumir durante la adolescencia y la juventud, en ese período de la vida en que nos vamos formando, vamos definiendo la personalidad. Todo ese proceso de conformación le debe mucho a los amigos y a las vivencias que vamos acumulando junto a ellos. Ana Rodríguez acepta que, aunque el filme no es completamente autobiográfico (pues la historia es en sí misma una ficción), sí se basa en su propia experiencia en torno a la emigración.

La historia de la película es una ficción, pero está inspirada en mi generación, donde hubo un desmembramiento, por llamarlo de alguna manera. Muchos de mis compañeros de estudio, ya no estaban en Cuba en esa época, la mayoría se había ido en los 80, cercano al Mariel, y surge la idea de hacer la película sobre este tema.

El guión lo trabajé con Osvaldo Sánchez y Carlos Celdrán.²⁷ Y a Osvaldo yo lo conozco desde que era niño, porque es hermano de una de mis mejores amigas, que también se había ido para los Estados Unidos. Así que nos fue muy fácil abordar el tema de la emigración, de la gente joven, de la amistad, de las relaciones humanas, que me parece que es lo fundamental de la historia; además, porque era una experiencia emocional que compartíamos en la vida real. Pero, sobre todo, yo sentía que le debía a mi generación esta historia. Se la debía por un problema ético. Yo puedo tener diferencias políticas con mis contemporáneos que se fueron de este país; sin embargo, los lazos de afecto, de cariño, las vivencias compartidas marcan para toda la vida.²⁸

Una historia que, además, puede ser la de cualquier generación de cubanos que haya crecido en la Revolución y que es, también, un viaje en la memoria. De hecho, esa memoria común constituye, después de muchos años de distancia y de vidas diferentes, la única base sobre la que puede restituirse la comunicación y los sentimientos que un día fueron abruptamente truncados. Y una vez más, esta recuperación se da a través del recurso de la fotografía. Los recuerdos que *Laura* conserva de su amiga son los que han quedado atrapados en las fotos, y están, por lo tanto, congelados en el tiempo. Así vemos cómo, si para el que regresa la Isla y sus gentes usualmente conforman un ámbito mitificado, atemporal, también para los de dentro el que se fue queda suspendido en la memoria.

Respecto al ámbito social del fenómeno de la emigración en Cuba, este es precisamente uno de los puntos más candentes abordados por la película, que se detiene en una de las más conflictivas paradojas del proceso. La presentación está resuelta por un montaje paralelo que contrapone imágenes documentales de los actos de repudio, con multitudes gritando «¡Que se

vayan!» y, por otro lado, imágenes de toda la parafernalia de besos y abrazos que caracteriza el ansiado recibimiento de los familiares «comunitarios» en el vestíbulo de un hotel. El impactante montaje no hace más que llevar a imágenes aquella frase que también sintetizaba la experiencia, con una ironía desgarradora, cuando apuntaba que «los gusanos se convertían en mariposas». La desilusión y el escepticismo se instauran así en el personaje de Laura, la que, sin embargo, apuesta una vez más por la amistad y decide, finalmente, ir a encontrarse con su amiga. Como ha escrito Miguel Barnet, también en el marco de un «encuentro», podría ser que, a estas alturas, «todos somos culpables de nuestra inocencia. Todos somos también inocentes de nuestras culpas».²⁹

Sin embargo, el tan ansiado encuentro nunca se produce en el filme, y quizá esta decisión de dejar el final abierto haya sido uno de los recursos más acertados de los realizadores. Antes de anticipar un desencuentro lamentable —o, por el contrario, mimetizar los artificiales reencuentros que casi todos hemos vivido—, Ana Rodríguez y sus colaboradores decidieron apostar por que la experiencia de cada cual llenara la incertidumbre que puede haber detrás de una puerta que se abre.

Si Laura nos contaba, más bien, la historia de una espera y de un posible reencuentro, *Reina y Rey* (1994), de Julio García Espinosa, sí nos presenta, de hecho, la experiencia de un regreso. Después de veinte años de ausencia, los antiguos dueños de la casa de Reina regresan a La Habana para, con el ánimo audaz del turista, pero con la emoción contenida y la añoranza enmascarada del exiliado, intentar apresar, en un suspiro fugaz, la atmósfera cubana.

La excelente actuación de Coralita Veloz en este filme, en el personaje de Carmen, es la «carta de triunfo» que nos permite apreciar la transición entre el prototipo caricaturizado de la excéntrica «comunitaria», venida del Miami tropical, cargada de collares, blusas de amplias flores, sombreros, gafas de sol y, por supuesto, innumerables maletas llenas de regalos, hasta llegar al verdaderamente triste y silenciado emigrante que ansía, tan solo, sentir el olor del Malecón habanero, acompañado por una lágrima que sabe de las distancias y de la oportunidad única del sencillito disfrute. Y esta transición psicológica también implica una de carácter más conceptual, que va de la apropiación simbólica de un espacio mitificado en la memoria, a la constatación real de que, al final, cualquier regreso no puede sobrepasar el simulacro o, cuando más, el disfrute incompleto, el gusto adulterado. Es, en efecto, la frustración final del anhelo de Ovidio.

La mitificación del espacio no aparece en el filme de García Espinosa como un proceso paliativo contra

la nostalgia, sino que es ya una idea completamente asentada en la subjetividad de los personajes, transparentada en la manera en que ellos intentan y organizan la recuperación de estos ámbitos. Los personajes de *Reina y Rey* asumen la misma posición que ha analizado Fonet en relación con la poesía de la diáspora cubana. Según el ensayista, esta lírica tiende a que

evocar un tiempo sea recuperar un espacio, y viceversa, y que ese espacio mítico, suprahistórico, suela estar libre de tensiones personales y conflictos sociales. Eso da lugar a poemas narrativos o descriptivos en los que el sujeto lírico, reconciliado con su situación, se entrega al rito de nombrar las cosas como un simple acto de magia.³⁰

Pero si este «nombrar las cosas» se ampara en la poesía, en el intimismo de la infancia y en universos metafóricos, la película apela, por el contrario, a los espacios más estandarizados por la tradición turística nacional, lo que añade cierto carácter banal, ficticio, a esa relación con el lugar de origen.

El Malecón, el Capitolio, Tropicana, el Floridita, así va nombrando los lugares y recorriendo la ciudad el personaje de Carmen, sin que medien conflictos de ningún tipo en ese proceso de reconexión con sus orígenes, con su país, pero con un país que se identifica con lo emblemático más que con sus significados íntimos, más con la postal que con el «dialecto de alusiones». El hecho de que esa vinculación con el entorno se realice a partir de un itinerario de carácter absolutamente turístico, sin que esté presente ningún lugar que comprometa un nexo emocional con la memoria, de alguna manera está dejando entrever una relación anómala, un comportamiento no normal, estandarizado, regulado o, en otra variante, imaginado. Mientras el personaje asume las «reglas» sobre la que se sustenta esa relación (la simulación del turista entusiasta, la mirada ingenua y deslumbrada), todo se mantiene en ese plano imaginario, figurado; sin embargo, cuando alguien fuera de esa autorrepresentación se encarga de recorrerle la pátina del encantamiento, y de hacerle ver —no solo mirar— una Habana despintada y ruinosa, una Habana realista, entonces Carmen se sale del personaje que se tiene inventado ella misma, se desconcentra y pierde el hilo de su propia actuación, para dejarse llevar, ahora sí, por esa relación traumática de quien sabe que el lugar del que partió y que conservó paralizado en la memoria, durante muchos años, en las fotos viejas escondidas en los escaparates, ya no existe tal cual; y el regreso —ni a aquel sitio anterior ni a este renovado— no puede sucederse sin hondos conflictos identitarios, sin los desgarramientos propios del que recupera una foto extraviada, pero emborronada durante la pérdida.

Cuando están en Tropicana, señalándolo con insistencia como «el cabaret más lindo del mundo», Carmen, en un momento de introspección (sobre todo si se contrasta con su habitual euforia), reflexiona en voz alta:

Pensar que yo nunca había venido a Tropicana. Cuando uno está fuera, querida, lo recuerda todo, aunque no lo hayas visto nunca. [...] Es una cabrona obsesión. Cuando uno está aquí no se te ocurre ir a ninguna parte, pero cuando estás afuera, lo necesitas todo, el mar, el cielo, el sol, las estrellas, las palmas.

Y luego, en una conmovedora declaración que se contrapone a su usual ligereza, confiesa: «Ya yo estoy cansada de tantos años de jodienda de aquí para allá y de allá para acá. Al final los de Miami no hacen más que pensar en los de La Habana, y los de aquí en los de Miami»; y llorando, como quien llora el peso de muchos años: «Hay que abrir la ventana, Reina, dejar que entre un poco de aire».

Para ese que ha vivido la mitad de su vida, o su vida toda, sufriendo la experiencia del exilio, el regreso es prácticamente imposible. Si las circunstancias reales lo permiten, ya el desgarramiento emocional y nuevamente el desarraigo que se impone en la conciencia, lo hacen insoportable.

La recuperación del espacio es ilusoria. O imposible, como Danzig para Günter Gras, o La Habana para Cabrera Infante. Como quiera que sea, la temporalidad moderna es lo que hace que el regreso del exiliado a su propio país sea tantas veces amargo, problemático, irreal. El destierro conduce a ese «destiempo» —vocablo que ha empleado con acierto no un ensayista hispánico, sino el escritor polaco Józef Wittlin—, a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por tanto del futuro —lingüístico, cultural, político— del país de origen.³¹

El desencuentro no se da solo a nivel de los espacios, sino como se explica en la cita anterior, también se constata a través del tiempo y de las gentes, del paso de las generaciones y de la evolución de las personas. El encuentro de Carmen no es solo con su ciudad y su país, sino con un tiempo perdido. Es el retorno a una temporalidad que tal parece no transcurre sincrónicamente con la suya, sino desfasada en las coordenadas del tiempo. Y lo mismo ocurre para Reina cuando se encuentra con su antigua señora. Es el cruce con una parte de su vida, de sus experiencias vitales, que le fueron desgajadas en un momento determinado, sin saber muchas veces cómo o por qué; es el redescubrimiento de un tiempo que parecía haberse esfumado, aparentemente inexistente. Así, cuando Reina comienza, muy lentamente, a volverse a conectar con ese pasado, lo único que puede preguntar es: «¿Y Celia, sigue cantando Celia?»³² y Carmen responde: «Es la

única, sigue siendo la única». Como escribe la ensayista Lourdes Gil en su ensayo «Tierra sin nosotras»,

[E]l énfasis del título recae sobre la inesperada preposición «sin» (en vez de la afirmación idónea de una tierra «con» nosotros), revelando así que no se trataba solamente de una ausencia física del país para un número determinado de sus habitantes, sino que un profundo sentido de desposesión marcaba la vida de los que permanecían en el territorio nacional. Al decir «tierra sin nosotras», el lenguaje recoge lo históricamente real como pérdida, como carencia, como un no-estar. [...] Los cubanos nos reconocemos en esa no-presencia, ese destino que nos ha sido arrebatado y nos alcanza dondequiera que estemos. Desde hace ya muchos años, ser cubano es una desgarradura de la conciencia, una ruptura histórica. Esta escisión se ha instalado en el alma nacional y nos lacera a todos, dentro y fuera de Cuba.³³

Esa escisión, esa ruptura, costará mucho años restituirla, si acaso es posible. Mientras sigamos aferrados a seguir representando un papel, mientras no asumamos totalmente la realidad, y los encuentros sean más que fabulaciones, como en este caso, no habrá regresos posibles. Cuando Carmen busca desesperada a Reina para despedirse, y no la encuentra, le dice a la vecina, llorando desde la frialdad de un turistaxi [sic], «Dile que me fui muerta de risa».

Incluso, tal vez los encuentros personales sean posibles, pero para un reencuentro mayor de todos los cubanos, los de afuera y los de adentro, para el abrazo final de la nación con sus hijos todos, todavía tendrá que pasar un buen tiempo y esperar que se cancelen todos los rencores. Como ha escrito Fonet, «al final del camino nuestra patria común carece de límites geográficos: no está en los orígenes, sino en las postrimerías, no en el pasado, sino en el futuro, no en la tierra, sino en el polvo».³⁴

Notas

1. Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1995, p. 26.
2. Citado por Radhis Curi Quevedo, «Destierros y exilios interiores», *Encuentro de la cultura cubana*, n.14, otoño de 1999, p. 182.
3. Claudio Guillén, *ob. cit.*, p. 41.
4. James Clifford, «Itinerarios transculturales», *Revista de Occidente*, n. 215, abril de 1999, p. 150.
5. Véase Désirée Díaz, «El síndrome de Ulises. El viaje en el cine cubano de los noventa», *La Gaceta de Cuba*, n. 6, La Habana, noviembre-diciembre de 2000.
6. Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*, Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1984, p. 171.
7. Paulo Antonio Paranagua, «Nuevos desafíos del cine cubano», *Enquadre*, n. 31, julio-agosto de 1991 (separata).
8. En esta película de Tomás Gutiérrez Alea, aunque el asunto está tocado de manera muy tangencial en la trama argumental, una

Desireé Díaz

lectura alegórica, que no realizaremos aquí, propicia el análisis de ciertos conflictos emergentes asociados tradicionalmente a los problemas del exilio y la emigración.

9. Véase Paulo Antonio Paranaguá, «Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996). Tensión y reconciliación», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, Madrid, verano de 1996, pp. 77-88.

10. Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Fondo de Cultura Económica, S.A., México, D.F., 1985, pp.177-80 y p.196.

11. Citado por Mariela A. Gutiérrez, «Dolores Prida: exilio, lengua e identidad», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 14, Madrid, otoño de 1999, p. 158.

12. *Ibidem*.

13. Lourdes Gil, «Tierra sin nosotras», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 8/9, Madrid, primavera-verano de 1998, p. 166.

14. Ana M. López, «Memorias of a Home: Mapping the Revolution (and Making of Exiles?)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. XX, n. 1, otoño de 1995, p. 11.

15. Utilizo el término relacionándolo «justamente a un descentramiento, a una atomización traslaticia, a una fragmentación del territorio por medio de la errancia», según está usado en Rafael Rojas, «Díaspورا y literatura», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 12-13, primavera-verano de 1999, p. 140.

16. Arsenio Cicero Sancristóbal, *Conversaciones en La Habana. Una entrevista con Hugo Chaparro*, inédito.

17. José Antonio Évora, «Evidencias del cine cubano», *Proposiciones*, a. 1, n. 2, La Habana, 1994, p. 44.

18. «Es una apuesta, no sé si habré perdido», entrevista a Jesús Díaz, *Cine Cubano*, n. 113, La Habana, 1985, p. 44.

19. Ambrosio Fonet, «El discurso de la nostalgia», *Memorias recobradas*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000, p. 64.

20. Víctor Fowler, «Cubanidades liminares», *La Gaceta de Cuba*, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1998, p. 16.

21. Lourdes Gil, *ob. cit.*

22. Habría que recordar que los principales largometrajes de ficción que abordaron el tema migratorio antes de la década de los 90 fueron *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, *Polvo rojo* (1981) y *Lejanía* (1985), ambas de Jesús Díaz.

23. Claudio Guillén, *ob. cit.*, p. 110.

24. Ovidio, *Tristes*, III, p. 2. Citado por Radhis Curi Quevedo, *ob. cit.*, p. 182.

25. Claudio Guillén, *ob. cit.*, p. 34.

26. Ambrosio Fonet, «La diáspora como tema», *Memorias recobradas*, *ob. cit.*, p. 135.

27. Hay que recordar que el binomio Sánchez-Celdrán también formó parte de la realización de *Papeles secundarios*, ese filme que inicia la década de los 90 en el cine cubano con una renovación temática y estética que va a influir luego en gran parte de los filmes de este periodo.

28. Entrevista realizada por la autora a Ana Rodríguez, 11 de abril de 2000.

29. Miguel Barnet, «Estocolmo, 1994», en René Vázquez Díaz, comp., *Bipolaridad de la cultura cubana. Ponencias del Primer Encuentro de Escritores de dentro y fuera de Cuba*, The Olof Palme International Center, Estocolmo, mayo de 1994, p. 19.

30. Ambrosio Fonet. «El discurso de la nostalgia», *ob. cit.*, pp. 64-5.

31. Claudio Guillén, *ob. cit.*, p. 141.

32. Se refiere a la cantante cubana Celia Cruz, residente en los Estados Unidos.

33. Lourdes Gil, *ob. cit.*

34. Ambrosio Fonet, *ob. cit.*, p. 65.

© TEMIAS, 2001.

Otros usos, otros públicos: el caso de *Fresa y chocolate*

Marvin D'Lugo

Profesor. Clark University, Massachusetts.

Fresa y chocolate, el duodécimo largometraje de Tomás Gutiérrez Alea, termina con una breve escena de despedida entre Diego, el artista homosexual, y su amigo David, el personaje ideológicamente correcto, heterosexual, después de que el primero le anuncia su decisión de abandonar Cuba. La razón que justifica la partida de Diego es que David, inadvertidamente, ha informado a su amigo Miguel, militante revolucionario homofóbico, sobre los contactos de Diego con embajadas extranjeras y aquel ha intrigado para hacerlo salir de Cuba. Con los ojos húmedos, los dos hombres se abrazan.

La escena termina de forma bastante abrupta: la música de fondo se limita a subrayar la trascendencia del abrazo, pero no lo suficiente para señalar que ha terminado la película. Así que cuando el fin se anuncia con el despliegue de los créditos, el público se siente sacudido. La escena evoca la famosa secuencia que hace casi treinta años daba inicio a la narrativa de Alea en *Memorias del subdesarrollo*, la película premiada en 1968, que describe el éxodo de los cubanos de la Isla, en 1961. Al reflejar, desde distintos ángulos, los motivos históricos de la separación y el exilio, las dos escenas

constituyen una especie de rima textual que destaca cierto retorno sintomático a ese momento crítico de la historia nacional que ha marcado durante mucho tiempo a la cultura y la sociedad cubanas. Al mismo tiempo, indican la existencia de un motivo recurrente esencial del cine cubano: el escenario de la partida, que nos remite a los cubanos que se hallan fuera de Cuba. Ana M. López sostiene que, en *Memorias...*, este tema de la partida constituye un reconocimiento cinematográfico de la «Cuba mayor»; y define este concepto, —el de «Greater Cuba»— como uno «que trasciende las fronteras nacionales e incluye a los individuos y comunidades fuera del territorio nacional que se identifican como cubanos y contribuyen a la producción del discurso cultural cubano».¹ Aunque la escena de *Memorias...* encarna el punto de vista de la Revolución triunfante, su presencia ha obsesionado a los cubanos de todas las tendencias políticas.

La escena de la partida en *Fresa y chocolate*, aparentemente menos dramática, se sitúa en 1979 y resuena simbólicamente, por supuesto, con el inminente éxodo masivo del Mariel, tal como podía apreciarse desde la perspectiva histórica de 1992, año en que se

realizó el filme. Esta carga de profunda ruptura histórica que subyace bajo la ruptura de ficción presentada en *Fresa y chocolate*, le proporciona a la escena un gran impacto emocional, tanto en Cuba como en el extranjero. A la vez, señala una de las áreas de complejidad conceptual del cine de Alea: el entrelazamiento de sus motivos personales y los de la historia nacional, inseparablemente ligados a interrogantes sobre lo cubano y su actitud ante lo internacional. Porque las películas de Alea, independientemente del público al cual se dirigen originalmente, son consecuencias de una admirable construcción de *auteur* y, por tanto, circulan más allá de su esfera de producción, en formas que a menudo resultan sorprendentes y complejas. El cine de Alea, y el estatus de *Fresa y chocolate* en particular, traen a colación un aspecto relevante del concepto de «imaginación dialógica», introducido por Mijail Bajtín. Al referirse a un aspecto específico de ese modo de imaginar las culturas y la Otredad, Bajtín apuntó: «Este descentramiento verbal e ideológico ocurrirá solo cuando una cultura nacional pierda su carácter aislado y autárquico, cuando cobre conciencia de sí misma como una más entre numerosos idiomas y culturas».²

El objetivo de este ensayo es examinar la circulación de varias construcciones discursivas realizadas, a propósito de *Fresa y chocolate*, por públicos diferentes, para aclarar así cómo el discurso autoral y transnacional de Alea ha reelaborado lo que entendemos convencionalmente como cine nacional cubano.

Lo «autoral» y los contextos nacionales

A medida que comenzamos a analizar *Fresa y chocolate* como película, se hace evidente que es una obra compleja, tanto desde el punto de vista textual como contextual. Remite simultáneamente a un discurso doble, el autoral y el nacional. Quiere decir que abarca, al mismo tiempo, lo individual y lo colectivo, postura definida tradicionalmente como *auteurista* y que también ha solido lidiar con el tema de la identidad. De hecho, se puede seguir la relación cambiante entre el *auteurismo* y lo nacional, a través de las obras de Alea, desde la posición adoptada en *Memorias...* —en la cual el director aparece trabajando en los laboratorios del ICAIC y está, por tanto, ligado a las actividades oficiales— hasta *Fresa y chocolate*, donde la idea de una autoría artística individual se ve mitigada por la dirección compartida con Juan Carlos Tabío, y —sobre todo— por tratarse de una coproducción cubano-mexicano-española. Es necesario entender ese proceso de transformación como parte de los cambios históricos de la institución

cinematográfica en la región y no como un fenómeno exclusivo de este cineasta cubano.

Los cineastas latinoamericanos, desde la década de los 60, han intentado articular la creación cinematográfica con la gestión, a menudo imprescindible, de agencias estatales que han alentado sus trabajos como parte de un proyecto cultural nacional. Este fue el caso de los esfuerzos que se hicieron para «nacionalizar» la industria cinematográfica mexicana mediante el financiamiento estatal proporcionado a cineastas como Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc y Arturo Ripstein en los 60 y los 70. Una experiencia semejante de patrocinio estatal al cine de autor se produjo en Brasil en tiempos del Cinema Nôvo. En agudo contraste con la asistencia estatal a esos *auteurs* a la europea, los teóricos y cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, en un intento por oponerse al esteticismo de los *auteurs*, proponían «pasar de la gestión individual a mecanismos que fomentaran modelos cooperativos», que combinaran la creatividad artística con la militancia social y cultural.³ De este modo, como sostiene Zuzana Pick, tanto el movimiento del «Tercer Cine» como del Nuevo Cine Latinoamericano en general, experimentaron una curiosa reafirmación del *auteur* filmico a través de hombres como Fernando Birri y Fernando Solanas en Argentina, Glauber Rocha en Brasil y Alea y Julio García Espinosa en Cuba, quienes concibieron formas de creación cinematográfica opuestas a la autoridad neocolonialista del Estado. En esta concepción de la creación artística, las prácticas y metas de los colectivos de producción tenían una importancia usualmente reservada a los deseos de expresión individual propios de cada director.

Sin embargo, a mediados de la década de los 80, directores de obras tan disímiles como las de Ripstein en México, Solanas en Argentina y Alea en Cuba, se encontraban situados, en mayor o menor medida, en la misma relación de identificación con la cultura nacional y con las demandas de la cultura en el contexto del mercado global. Este tipo de reorientación cultural y estética puede entenderse como resultado de la convergencia de varios factores: el naufragio del Nuevo Cine Latinoamericano, la crisis económica que afectó las importantes industrias cinematográficas «nacionales» de Brasil, Argentina y México, y el advenimiento de nuevas tecnologías que compitieron con las salas de exhibición cinematográfica, y en muchos casos las desplazaron. El resultado, sobre el que solo se pueden adelantar hipótesis, fue una necesaria alineación de los cineastas progresistas con el Estado, incluso cuando sus obras a ratos parecían criticar el orden que se identifica fácilmente con aquel.⁴

En última instancia, como veremos, esta situación contradictoria, enraizada en el estatus de las

Las películas de Alea, independientemente del público al cual se dirigen originalmente, son consecuencias de una admirable construcción de *auteur* y, por tanto, circulan más allá de su esfera de producción, en formas que a menudo resultan sorprendentes y complejas.

coproducciones internacionales, a menudo brinda las condiciones para la producción de películas que encarnan el tipo de «estética geopolítica» de la interrogación, a la que se refiere Fredric Jameson. Esas obras podrían entenderse como formas de resistencia y renegociación de la cultura nacional en varios planos nacionales e internacionales.⁵

Al expresar la dualidad del discurso de autor y el discurso nacional, esas cintas se ven, a su vez, marcadas —en su producción y exhibición— por otra tensión: la de los imperativos del mercado, que se construye como un juego dialéctico de lo local y lo global, entendido como una negociación de lo nacional en el contexto de los mercados mundiales. Tales filmes son el resultado de una sensibilidad particular que coincide, en lo espiritual, con el concepto de «realizadores transnacionales del exilio», como lo define Hamid Naficy: «estos cineastas, sujetos parciales y a la vez objetos múltiples carentes de determinación, son capaces de crear ambigüedad y duda sobre los valores absolutos y aceptados de sus sociedades de origen y de las receptoras».⁶

Ello se hace más complejo en *Fresa y chocolate* porque en la época que se rodó la cinta, el llamado Periodo especial, las condiciones materiales en que operaba el cine cubano habían cambiado radicalmente. Por tanto, puede considerarse que, de cierta forma, la naturaleza de las relaciones entre los distintos personajes —y de ellos con respecto a los temas más generales del filme— supone «una imagen especular» de las condiciones que rodearon su producción. Me refiero aquí, específicamente, a la condición de la película como una compleja coproducción internacional que, entre otras cosas, explota su doble identidad de cine de autor y cine nacional, desarrolla el tema de la relación de los cubanos con su nación y pone en escena un tipo de cubanía destinada al consumo extranjero.

La naturaleza de esta explotación-promoción comercial puede entenderse mejor si se recurre a los conceptos de des-territorialización y re-territorialización que propone Néstor García Canclini: «dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas».⁷

Thomas Elsaesser describió las estrategias de mercadeo a que recurrió el cine de *auteur* en el caso del Nuevo Cine Alemán de los años 70, que incluyeron este tipo de re-territorialización de una cinematografía nacional enfrentada al derrumbe de los mercados locales. Según la formulación de Elsaesser, en el Nuevo Cine Alemán la creación cinematográfica en los marcos del Estado y dirigida al consumo extranjero, proporcionó «un principio de coherencia en medio de la confusión creada por el enfrentamiento de los discursos económico y cultural».⁸

En este sentido, el cineasta era en realidad una institución, dado que funcionaba, por una parte, como principio de coherencia de la producción y, por otra, como *auteur* de proyección internacional, en los casos en que, con el transcurso del tiempo, llegaba a convertirse en una figura de renombre fuera de su país. En lo que concierne a los cineastas, la expresión personal se redefinió como imagen personal, lo que condujo a un «mercadeo» del nombre, como si se tratara de un sello de calidad y de una marca comercial.

En América Latina, este tipo de creación artística ejerció una atracción comprensible, tanto para los representantes de la cinematografía nacional (productores locales, agencias estatales, críticos culturales) como para ciertos públicos. La existencia de un reconocido y estimado cineasta sirve no solo como figura emblemática del orgullo cultural a nivel local, sino también como estrategia comercial para organizar la recepción del público en torno al culto del cineasta, quien, a su vez, es promovido como una voz representativa de la cultura nacional.

El doble tema de la re-territorialización y la identidad de Alea como *auteur* internacional es fundamental en *Fresa y chocolate*, quizás más que en cualquier otra película cubana reciente. En el proceso mismo de producción de la cinta, sin dudas, en su financiamiento, distribución y recepción, está presente la proyección hacia los públicos de fuera de la Isla. A su vez, esta posible y previsible circulación, más allá de las fronteras nacionales, ha producido lecturas a las que me referiré como «los usos de Cuba», en las cuales, bajo la forma de juicios críticos sobre la película, varios especialistas han pretendido reubicarla en esferas culturales y políticas que pueden parecer superfluas o, incluso, de una

inexactitud malintencionada al público cubano. Sin embargo, el estatus mismo de la cinta, construida sobre las modificaciones textuales de su formulación financiera y como cine de autor, «legítima» esos enfoques, que deben interpretarse como parte del conjunto textual-contextual de discursos que propone *Fresa y chocolate*.

Este complejo rejuego de tensiones locales y globales construido dentro y alrededor del filme crea, por tanto, una nueva dinámica que la crítica ha ido percibiendo solo de manera gradual. Stewart Hall nos recuerda, sobre la naturaleza del «sistema-mundo», que

lo que usualmente llamamos lo global, lejos de ser lo que abarca todo de modo sistemático, creando semejanzas, en realidad funciona a través de la particularidad, negocia espacios particulares, características étnicas diferentes, trabaja a partir de la movilización de identidades particulares y así sucesivamente. De manera que existe siempre una relación dialéctica entre lo local y lo global.⁹

Por tanto, lo que se observa al examinar los patrones de recepción de la película de *Alea* fuera de la Isla, son los «usos» de Cuba que emergen en la esfera del discurso crítico internacional. Por «usos» entiendo las variadas formas en que se replantean, negocian y absorben temas particulares desarrollados en el filme o relacionados con su producción, y que, en última instancia, revelan tanto sobre la imaginación del «otro» como sobre la película, y quizás incluso sobre la propia Cuba. Tal vez lo más distintivo de esa dinámica internacional de la recepción de *Fresa y Chocolate* sea la escala e intensidad del intercambio crítico. Este, según las evaluaciones más convencionales de las coproducciones internacionales, es un filme modesto, con un reparto reducido, hecho con muy poco dinero —su presupuesto se estima en alrededor de 120 000 dólares— con los costos compartidos entre cinco entidades productoras de tres países. Sin embargo, debido al medio político, cultural y social en que ha circulado la película, ha despertado más atención en la crítica, probablemente, que ninguna otra película cubana. De este modo, la forma en que el filme negocia lo local y lo global debe verse quizás como la característica históricamente más significativa de su propuesta dialéctica.

Después de haber revisado una gran parte de la vasta bibliografía publicada en los Estados Unidos y Europa acerca de la película, me sorprende la persistencia de tres ideas recurrentes, cuya intención es ubicar el filme: las lecturas auteuristas, las lecturas políticas —en su gran mayoría opuestas a Castro— y, por último, las sexistas. Al principio, estas lecturas —más extensas que meras reseñas— aluden al aura de apropiación de la cinta cubana por parte de los discursos no cubanos. Sin embargo, el observador de este fenómeno crítico comienza a percibir gradualmente que no se trata de una simple apropiación crítica errónea del texto cubano

por parte de sistemas culturales extranjeros; más bien, como afirma García Canclini, el texto cultural en tránsito es una forma de hibridización que afirma la producción conjunta de identidad cultural:

La identidad es una construcción, pero el relato artístico, folklórico y comunicacional que la constituye se realiza y se transforma en relación con condiciones sociohistóricas no reducibles a la puesta en escena. La identidad es teatro y es política, es actuación y acción.¹⁰

El presente artículo tiene un claro propósito de síntesis, dado que intenta caracterizar amplias zonas relacionadas con las posiciones críticas que suscitó la compleja cinta de *Alea*, reduciéndolas a una serie de argumentos específicos. La ventaja de esta síntesis es que, en cada caso, evita los comentarios superficiales que suelen aparecer en las reseñas de cine precipitadas y, en su lugar, sitúa las claves para una lectura concreta, dentro de un marco conceptual propuesto por un crítico específico. El objetivo último de esa lectura es demostrar la permutabilidad extrema de un texto cinematográfico y de un cineasta determinados, cuya identidad está en proceso de transformación justamente a través de su ubicación con respecto a los circuitos culturales globalizados.

Otros públicos de *Alea*: los usos de Cuba

Hay que comenzar por preguntarse cuáles pudieran ser los posibles públicos de *Fresa y chocolate* fuera de Cuba. ¿A quién, en realidad, le será útil esta cinta? Obviamente, uno de los públicos más estables y mayoritarios es el que está formado por los entusiastas que han seguido el desarrollo de *Alea* como auteur cinematográfico desde la década de los 60. Es precisamente la disposición de este público de auteur lo que ha permitido el avance más sostenido de algunas de las películas de *Alea* en el mercado transnacional. Con la circulación de sus filmes fuera de Cuba, se ha perfilado otro público, el de los miembros de la comunidad cubano-americana, opuestos a Castro, para los cuales la cinta es, no ya un texto hostil, sino una lectura inaceptable de la historia reciente. Por último, existe un público muy particular: el que percibe *Fresa y Chocolate* como una película gay.

Para reiterar mi argumento anterior, aunque al principio estos públicos puedan parecer factores superfluos para una aproximación crítica, en cierto sentido están inscritos en la concepción misma del filme, en virtud de ciertas sugerencias textuales indirectas que proponen Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío en su formulación. Parte de esta intención se deriva de los orígenes de la cinta, concebida como una coproducción transnacional, lo que necesariamente la sitúa fuera de lo

que supuestamente es su mercado «natural»: el cubano. Otra parte se deriva, como sugieren las trayectorias críticas que se analizan a continuación, de los patrones textuales subyacentes que conectan a Cuba con el público y el mercado transnacional. Los tres discursos críticos se apoyan en la voluminosa bibliografía internacional que existe sobre la obra de Alea, y en el acceso relativamente fácil, tanto en video como en 16 mm, de sus películas en los Estados Unidos y Europa.

La lectura «autoral»

En un número, de 1996, de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, se publica un homenaje a Alea que incluye un artículo del conocido historiador cinematográfico latinoamericano Paulo Antonio Paranaguá. En él, Paranaguá intenta desvincular el cine de Alea de lo que sería una tradición política limitada, mediante la reubicación del cineasta en un contexto generacional latinoamericano más amplio. En este intento, presta particular atención a los modos en que *Fresa y chocolate* contribuye temáticamente a ese objetivo internacionalista. En un sentido, el contenido del artículo de Paranaguá es consecuente con una amplia tradición auteurista de los enfoques críticos a la obra de Alea, que intenta destacar su contribución particular al cine político contemporáneo.

Lo que distingue los enfoques de Paranaguá, además de su sorprendente familiaridad con la obra de Alea y con los intertextos cubanos específicos —rasgos que rara vez se encuentran en los comentarios internacionales sobre la cinta—, es su estrategia crítica de ubicar al cineasta cubano en el seno de tradiciones heterogéneas más amplias, desvinculándolo de sus experiencias puramente cubanas, pero situándolo más allá del proyecto histórico de la década de los 60, conocido como el «Nuevo Cine Latinoamericano». Lo hace comentando ampliamente la trayectoria intelectual del auteur; apunta que el nacimiento de Alea, en 1928, coincide con el de otras figuras latinoamericanas importantes, como Nelson Pereira dos Santos, en Brasil; Gabriel García Márquez, en Colombia y Ernesto Che Guevara, en Argentina; quienes formarían lo que Paranaguá llama la significativa «generación del 28». La intención del crítico brasileño es situar al auteur en relación con una serie de acontecimientos del mundo cinematográfico que excede las limitaciones del espacio nacional, y colocarlo en el contexto de temas transnacionales y globales: el advenimiento del cine sonoro; la recepción crítica al neorrealismo; la formación profesional de Alea como miembro de una generación intermedia, situada entre las producciones de estudio y el Nuevo Cine Latinoamericano y, por último, su

participación en la fundación del ICAIC. Después de sugerir la existencia de cierta afinidad espiritual entre Alea y esas otras personalidades claves de la cultura latinoamericana moderna, Paranaguá considera el corpus de la obra de Alea como indicio de una «tensión y reconciliación» con tradiciones culturales cubanas específicas. Y expresa:

La heterogeneidad y la heterodoxia de la obra de Alea no son productos de una opción a priori, de una postura vanguardista o rupturista. En lo formal, su iniciación musical puede haberlo inducido en esa dirección. Pero pareciera resultar más bien de una serie de tensiones intrínsecas a su personalidad creativa, así como a su contexto. Tensión entre lo cubano y lo universal, presente desde su formación intelectual, acentuada por el hecho de que las influencias cinematográficas eran necesariamente endógenas (los cómicos norteamericanos, el neorrealismo italiano, Buñuel), habida cuenta de la pobre tradición local. Esa tensión, lejos de desaparecer con el ICAIC, encuentra su máxima expresión en aquellos que pretenden dialogar a la vez con la Revolución cubana en curso y con el cine contemporáneo.¹¹

Sorprende la insistencia con que Paranaguá afirma que Alea se halla en una especie de terreno resbaladizo, tanto desde el punto de vista cinematográfico como intelectual, desgarrado por la tensión entre polos opuestos que definen y subrayan la condición de «insularidad» de su país, o sea, su «encierro» cultural en relación con lo universal, y no solo con los movimientos latinoamericanos. Observa estas tensiones reflejadas en todas las películas del cineasta cubano, pero más específicamente en *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*, donde la crítica a la insularidad cultural se percibe como un tema dominante. En realidad, para Paranaguá, las dos películas forman parte de un discurso inseparable en el que la dualidad David-Diego a menudo coincide o contradice la que encarna Sergio en el primer filme.

Entre la serie de polos opuestos que a juicio de Paranaguá caracterizan la obra de Alea, resalta el sentido de lo heredado y lo aprendido, en el que se problematiza la idea misma de la Revolución. De este par, y no sorprendentemente, los mejores ejemplos son *Memorias...* y *Fresa y chocolate*, en las cuales Paranaguá considera que Sergio y Diego parecen rebelarse contra una presencia extranjera ante la cual la Revolución cubana parece ciega o indiferente. Especialmente notable, en este sentido, es el mini-ensayo de *Memorias...*, en el que Sergio critica la actitud de Hemingway hacia la Isla, al mismo tiempo que el Museo Hemingway, en las afueras de La Habana, aparece en el filme como un lugar turístico oficial. Del mismo modo, Diego, en *Fresa y chocolate*, defiende la música, el arte y la religión cubanos como un todo, lo cual dibuja un contraste implícito entre una herencia cubana «natural» y la apreciación importada y, por lo tanto, aprendida, de la cultura soviética. Es evidente

Por tanto, lo que se observa al examinar los patrones de recepción de la película de Alea fuera de la Isla, son los «usos» de Cuba que emergen en la esfera del discurso crítico internacional.

que Paranaguá está actualizando el paradigma del auteurismo para re-territorializar la lealtad espiritual de Alea hacia una cultura que, si bien es compatible con la tradición histórica cubana, trasciende la identidad de la Isla. Como parte de ese proyecto, por tanto, Paranaguá presta una especial atención a la dialéctica del espectador en la obra de Alea, y enfatiza el problemático concepto de los finales narrativos:

El final abierto de Memorias... transfiere la perplejidad del narrador al espectador y lo estimula a prolongar la reflexión por su cuenta. El desenlace de Fresa y chocolate superpone la separación y el abrazo de los dos amigos: se produce la transferencia entre los personajes; el final es optimista a pesar de todo, puesto que apunta a una reconciliación entre los cubanos.¹²

Existen varios aspectos significativos en el resumen que introduce Paranaguá en su homenaje a Alea: la finalidad implícita de su enfoque radica en un esfuerzo por entender el proyecto intelectual del cineasta como el intento de trascender una noción estrecha de la cubanía, para hacerla coincidir con temas latinoamericanos más amplios, de universalidad cultural y ajenos a la marginalización. En este sentido, la biografía del autor, con sus raíces tanto en la cultura nacional como en las corrientes intelectuales y artísticas del mundo, aparece como algo opuesto a la geografía espiritual de la insularidad, del «autobloqueo intelectual y cultural», en contra del cual Alea había escrito antes. Resulta revelador que, para Paranaguá, la Cuba de Alea se encuentra en la fórmula de supervivencia descubierta por Sergio y por Diego: «En ambos casos, la vida retirada en un apartamento alterna con el descubrimiento de La Habana, el universo interior de los protagonistas alterna con el mundo exterior».¹³ La «reconciliación del cubano consigo mismo», como Paranaguá la define a partir de estos dos filmes, sugiere, en última instancia, que tanto el director como los personajes rechazan la insularidad de una cultura impuesta por el Estado [sic]. Así, aunque quizás muy «compatible» con las valoraciones cubanas del cine de Alea como nacional y universal, el enfoque de Paranaguá parece tener como finalidad última el intento de desligar la imagen de Alea tanto de la cultura cubana oficial como de las estrechas perspectivas anticastristas que intentan encontrar en algunas de sus películas un punto de apoyo para sus posiciones políticas.

Un público cubano fuera de Cuba

Debido a la amplia distribución comercial de Fresa y chocolate en los Estados Unidos, incluida una nominación al Oscar en 1993, la película también recibió el embate de una inmensa cantidad de reseñas anticastristas, las que le han conferido la dudosa distinción de ser el filme cubano del que tal vez más se haya escrito, en todos los tiempos, en la prensa de los Estados Unidos. Aunque después de la racha inicial se publicó un gran número de artículos más reflexivos sobre la cinta y su importancia, pocos de ellos expresan tan bien la crítica del filme desde las posiciones de los cubanoamericanos anticastristas como el ensayo, de corte académico, del estudioso Enrico Mario Santí titulado «Fresa y chocolate: the Rethoric of Cuban Reconciliation», que apareció en la prestigiosa revista especializada en estudios hispánicos, *Modern Language Notes*.¹⁴ En ese artículo, incluye un elaborado resumen de la historia crítica y la bibliografía de la película, desde su comienzo como un cuento de Senel Paz, pasando por su producción, y su recepción en los Estados Unidos. A partir de ahí, Santí se lanza a describir lo que ve como la construcción falaz de una narrativa simbólica en la cinta, estructurada hipócritamente en torno al tema de la reconciliación entre las dos Cubas, estimulada no por un anhelo emocional, sino más bien a partir de una política impulsada por el Estado. El punto central de la interpretación de Santí es una compleja extrapolación de la «historia futura», desde la formulación narrativa de la partida forzada de Cuba en 1979, un año antes del éxodo del Mariel:

En una de las escenas finales de la película, cuando los dos amigos contemplan la bahía de La Habana, Diego se lamenta de que está disfrutando de la vista por última vez, a lo cual David responde preguntándole si se trata, realmente, de la última vez. Exceptuando la posibilidad de que aquí David se esté refiriendo irónicamente a una futura reconversión de Diego al fervor revolucionario, su pregunta sugiere que Diego regresará a La Habana después de la desaparición de la intolerancia histórica del régimen, o incluso de la desaparición del régimen en sí mismo.¹⁵

Santí argumenta que este tema de la reconciliación y la tolerancia ante la divergencia es, en última instancia, hipócrita, ya que no se deriva de ningún cargo de conciencia sobre el pasado, sino de los esfuerzos del gobierno para adaptarse a la realidad económica de la

era postsoviética. «En la práctica —escribe con respecto a los múltiples esfuerzos realizados para sostener un diálogo entre cubanos y cubanoamericanos—, la reconciliación se ha convertido en sinónimo de aquiescencia con los intereses políticos del Estado cubano».¹⁶ Santí se dispone a interpretar el filme como una continuación de los esfuerzos patrocinados por el ICAIC para impulsar la promoción estatal de la reconciliación, a través del cine, y cita ejemplos anteriores de producciones del ICAIC: *Lejanía*, de Jesús Díaz, y *Vidas paralelas*, de Pastor Vega. La lectura de Santí de estas aperturas extratextuales hacia la reconciliación se apoya en una estrategia básica: el análisis de *Fresa y chocolate* como una alegoría. Esto significa que Santí pretende ubicar la cinta como el instrumento de una reconciliación política. Para lograr esta finalidad, hace un esfuerzo para resaltar los motivos alegóricos presentes en el argumento de la cinta y en el tratamiento visual de sus escenarios y sus personajes. Con respecto a los dos protagonistas, por ejemplo, escribe:

Si estamos de acuerdo en que, en la película, Diego no es solo un homosexual, sino un cubano nacionalista y, en el fondo, un futuro exiliado y, por su parte, David no es solo un heterosexual, sino un joven comunista reformado o que acaba de tener una revelación, se hace claro entonces que, bajo el estandarte de un nacionalismo fuerte, la película propone la reconciliación de las dos mitades políticas de la nación cubana, separadas durante casi cuatro décadas por el régimen comunista.¹⁷

Esta lectura coincide con un gran número de otros enfoques críticos, simpaticen o no con el director, la película y la Cuba socialista. Lo que distingue a este ensayo es la forma en que Santí expande la alegoría para incluir al Alea real. Reinscribe el «diálogo» extratextual entre Néstor Almendros, el notable cineasta hispano-cubano, codirector de la cinta anticastrista *Conducta impropia* (1983), que recogió testimonios sobre la represión a los homosexuales en la década de los 60. Alea y Almendros debatieron los temas de *Conducta impropia* en la época del estreno de la película en los Estados Unidos, en una serie de artículos que aparecieron entre agosto y octubre de 1984 en el semanario neoyorquino *The Village Voice*. En este intercambio, Alea argumentó que la mayor parte de las historias de encarcelación política de homosexuales en Cuba eran cosa del pasado, y que no representaban la realidad cubana contemporánea. De este modo, la conexión que Santí establece entre *Fresa y chocolate* y *Conducta impropia* evoca el sentido complejo de una «Cuba mayor» que, en principio, problematiza la película, al dar pie a una cadena de lecturas extratextuales generadas por públicos hostiles, a priori, a la cinta. La argumentación de Santí tiene dos efectos: en primer lugar, su invocación de un diálogo hipotético entre Alea y Almendros —fallecido en la época de la producción

de *Fresa y chocolate*— nos recuerda a ese «otro» público, siempre atento a las películas de Alea: los cubanoamericanos. De hecho, desde hace tiempo los críticos han señalado que, a menudo, los filmes de Alea parecen conscientemente contruidos para dirigirse tanto a un público cubano como a «otros» públicos. El segundo punto de la estrategia de Santí consiste en plantear lo que él denomina «los orígenes dialécticos» de la cinta, en cuyo contexto,

es casi como si [...] el propio Gutiérrez Alea estuviera sugiriendo que interpretáramos *Fresa y chocolate*, además, como una alegoría de las relaciones entre los dos hombres, e incluso quizás nos incita a entender a Diego y David como representaciones simbólicas de Almendros y de sí mismo, respectivamente. [...] En el marco de ese modelo, *Fresa y chocolate* aparecería como una respuesta culposa a *Conducta impropia*.¹⁸

Aunque la inserción de la alegoría del encuentro de los dos cineastas introduce ciertos problemas metodológicos, también nos ayuda a comprender la estrategia de Santí y cómo ha influido en su visión de la estructura subjetiva del discurso cinematográfico. El punto central de su interpretación es que «David, no Diego, es el verdadero sujeto (protagónico) de la narración. Si el punto de vista de David es el que prevalece, entonces podemos estar seguros de cuál es la ideología (el sentido del enfoque) que orienta la narración».¹⁹ De esta forma arguye implícitamente que, dado que se trata de una alegoría —esto es, de una relación por sustitución simbólica—, David es el sustituto de Alea, quien a su vez es el sustituto o portavoz del gobierno.

Para sostener esa idea, Santí examina la estructura narrativa de la cinta y encuentra «la mirada de David, una mirada que es, al mismo tiempo, heterosexual y revolucionaria, y es, por tanto, la que controla el contenido narrativo debido a lo que hace presente y también a lo que hace ausente: lo que deja dentro y lo que deja fuera».²⁰ La segunda mitad del ensayo está, por tanto, dedicada a un examen de las implicaciones de la función de David como instancia de enunciación en la película, que sitúa al personaje homosexual, Diego, en la posición de «objeto» para el «uso» ideológico de David. Según Santí, la desigualdad entre los dos personajes, que es el resultado de esta «objetivación» narrativa de Diego, provoca un «ritual de arrepentimiento» ficticio, que produce la ilusión de una reconciliación en la película.²¹

Al analizar ese ritual, Santí afirma:

Diego le pide a David que lo perdone al menos dos veces, quizás tres; la primera, inexplicablemente, porque no sabe que Miguel le ha estado preparando una trampa; la segunda, implícitamente, cuando se siente mal porque David ha descubierto que se va del país; la tercera, en la escena final, porque había planeado seducir a David.

[...]

En ningún momento, sin embargo, David le descubre su propia traición; nunca le confiesa a Diego que lo estuvo espiando, de modo que la disculpa no es recíproca. No lo hace ni siquiera en la escena climática en que ambos contemplan La Habana [...] La escena tiene lugar, como puede reconocer cualquiera que conozca esa ciudad, a los pies de El Cristo de La Habana, una figura gigantesca de Jesucristo colocada en Casablanca, a la entrada del puerto de La Habana. Pero ni siquiera la atmósfera «cristiana» del lugar, que alude al sacramento de la confesión, basta para conmover a David y hacer que se abra a Diego de la misma forma en que Diego se ha abierto a él.²²

A pesar de que estas conclusiones son bastante predecibles, dada la postura política explícita de Santí, su análisis es especialmente interesante porque revela dos tendencias críticas de las interpretaciones foráneas del cine cubano, en general, y el de Alea en particular: primero, esas lecturas insisten en buscar en las producciones del ICAIC subtextos alegóricos que codifican posiciones estatales, las que a su vez excluyen a priori toda posibilidad de interpretación que no sea coercitiva; segundo, una tendencia a «intemporalizar» esas lecturas, como si, de alguna manera, todas las películas aludiesen a la ruptura entre los cubanos ocurrida en la década de los 60. Aunque ciertamente dotado de una mirada textual penetrante, las claves críticas con que Santí lee *Fresa y chocolate* implican la reducción de la película a una condición que parece no haber cambiado en casi cuatro décadas.

Recepción sexualizada

Debido a su condición de coproducción internacional, tanto como a su intrincada metonimia, en virtud de la cual el tema de la reconciliación se construye alrededor de un personaje abiertamente homosexual, era probablemente inevitable que se levantara, en foros internacionales, una serie de juicios críticos acerca de *Fresa y chocolate* en su relación con la política de identidad homosexual. Me gustaría mostrar uno de los esfuerzos más serios que se han hecho para interpretar la película desde una perspectiva que rechaza los argumentos a favor de la centralidad de David como sujeto narrativo de la cinta, situando en su lugar al personaje de Diego, con lo que se refuerza el argumento en favor de una interpretación «sexualizada». En esta reconfiguración de la película, por supuesto, se le encuentran carencias al texto de Alea. En *Vision Machines* (1996), Paul Julian Smith examina una década de desafíos y respuestas a los temas de la homosexualidad en la literatura y el cine cubanos y españoles. El objetivo de su libro es teorizar acerca de la representación de género dentro del contexto de la cultura cinematográfica nacional en España y Cuba, aunque,

como reconoce, el material cubano —que constituye dos de los seis capítulos del libro— está comprimido entre secciones más extensas sobre género, nacionalidad y Estado en España. En la sección sobre Cuba, titulada «Cuban Homosexualities», Smith sitúa a Alea y a su película en relación con dos prominentes homosexuales: Reinaldo Arenas y Néstor Almendros y, de ese modo, desvincula la cinta de su verdadero contexto autoral y político. El «uso» que hace Smith de *Fresa y chocolate* se deriva de un proyecto complejo dirigido a desenmascarar la naturaleza problemática y engañosa de la visibilidad y la transparencia en las representaciones cinematográficas de la sexualidad. Su tesis es que las tecnologías del cine que promueven la ideología de la visibilidad, así como las estrategias enunciativas particulares de varios cineastas, hacen visibles «las inversiones políticas naturalizadas de los aparatos estatales poderosos».²³ Esto quiere decir que lo que se ve está siempre, de alguna manera, involucrado en un discurso político o ideológico.

Smith intenta vincular la expresión problemática de la homosexualidad, construida en gran parte en torno a dos artistas homosexuales (Diego y su amigo Germán), con el propósito comercial de aprovechar la existencia de un mercado cinematográfico para las películas de tema homosexual. En este sentido, *Fresa y chocolate* debía verse como una «gira turística», por una concepción muy estrecha de la cultura cubana. Una vez explicado lo anterior, Smith califica la obra como una representación convenientemente progresista de la homosexualidad cubana, encarnada en el personaje de Diego. Inicialmente, Smith aboga por una lectura «fácil» del filme, como una explotación cínica de un público internacional homosexual, cuya existencia ya se había hecho visible con el éxito comercial de la cinta taiwanesa de Ang Lee, *The Wedding Banquet*. La existencia, en el mercado, de un «deseo de homosexualidad escondido [...] bajo la forma de turismo cultural» favorece, según Smith, tanto a la película de Lee como a la de Alea.²⁴ Aunque semejante lectura pudiera parecer al principio una respuesta superficial a la película, Smith añade argumentos a su identificación de un público con intereses específicos: «públicos de salas de arte ansiosos por reconciliar su nostalgia del experimento político cubano con su simpatía hacia el romance homosexual».²⁵

Para apoyar su tesis sobre la importancia de ese mercado, Smith interpreta al personaje de Diego en el marco de una cultura mercantilizada y lo ubica en una puesta en escena irónica del capital cultural:

[A]sí, la acumulación de mercancías burguesas por parte de Diego (té de calidad y porcelana) va a la par con su ostentosa exhibición, visual y oral, de personalidades literarias emblemáticas: se ubica a sí mismo en el linaje homosexual de Wilde, Gide y Lorca, y se ve reflejado en la fotografía del

«padre de todos los cubanos», el novelista barroco, homosexual, Lezama Lima.²⁶

Más allá de esta cuestionable valoración, lo que impacta de la interpretación que hace Smith de la película es su tesis sobre la explotación de la homosexualidad:

Al repetir la ecuación cliché de la decadencia burguesa y la homosexualidad en la persona del puntilloso Diego, adicto sorbedor de té, Fresa y chocolate impide la emergencia de cualquier discurso político específico, al enmascararlo con el espectáculo chillón de la disidencia sexual: la extravagancia de Diego esconde el hecho de que, incluso en los términos de la narrativa explícita del filme, no es la homosexualidad, sino cualquier signo de resistencia a lo oficial, por más leve que sea, lo que resulta intolerable para el sistema: Diego no se ve obligado a abandonar Cuba debido a sus delitos sexuales, sino por la carta que escribe a las autoridades defendiendo el derecho de su amigo Germán a exhibir sus obras de arte.²⁷

Según Smith, uno de los problemas conceptuales de la película radica en lo que él considera una formulación represiva de la política de identidad sexual en sus relaciones con el Estado. Al describir la relación entre Diego y David, «que confrontan sus distintas concepciones de la sexualidad y la nacionalidad, en largos y repetidos debates», escribe:

Está claro, desde el inicio, que estas concepciones son inseparables de las condiciones de representatividad y censura; o, en otras palabras, que es en el campo de lo visible, tanto como en los intercambios verbales que ocurren en los diálogos de la película, donde tienen lugar estas luchas.²⁸

Aquí, Smith ofrece un examen del régimen de visibilidad de la cinta y enfatiza la puesta en escena de la «mirada», tanto en el relato mismo como desde la posición del espectador. Interpreta la puesta en escena de los personajes, que miran y son vistos (David mira por un agujero en la secuencia de la posada, al inicio de la cinta; David es observado en Coppelía por Diego; la puerta abierta hacia la que Diego insiste la primera vez que lleva a David a su apartamento). Estas representaciones de la visibilidad, que Smith califica como una especie de «timidez estética»,²⁹ contrastan con lo que percibe como invisible; por tanto, la necesidad de naturalismo de Fresa y chocolate se vuelve obvia: mediante una narración explícita, aunque discreta, de la opresión de los homosexuales en Cuba, la cinta produce una *mise-en-scène* «domesticada», en la que se permite emerger a la vista el horror inenarrable de esa otra escena (fuera de la toma, detrás de la puerta), pero solo a condición de que no molesten al espectador heterosexual. Más bien lo que hace la película es proporcionarle una coartada pintoresca a la mirada de ese espectador, al no devolvérsela como haría un espejo. De ahí que cuando a Diego se le permite invocar los campos de la UMAP, David inmediatamente los descalifica como un «error» de la Revolución.³⁰

Aquí está claro que la lectura homocéntrica de Fresa y chocolate hace que Smith subestime la dimensión histórica de la cinta, argumentando, como lo hizo Santí, que el tratamiento del tema de los homosexuales en el filme responde al compromiso del director con el Estado y con lo que Smith califica ahora como una visión anticuada del cine políticamente comprometido (como lo define el propio Alea en su *Dialéctica del espectador*). Por supuesto, al asumir la cuestión sexual como principal determinante de la crítica de la película, Smith adopta una posición que han asumido otros fuera de Cuba: niega la obvia, aunque compleja, naturaleza histórica de lo narrado, al igualar el tratamiento que se dio a los homosexuales en los 60 con el que se les dispensó en los 70 y los 90. En este aspecto, según Smith, se unen la representación censurada y la engañosa:

El desafío, entonces, (para el cine, para Cuba) es llevar a cabo una genealogía de la imagen que no solo la desmitifique, como propondrían el viejo dogma marxista de Cahiers [du Cinéma] y Gutiérrez Alea; antes bien, ello daría inicio a una evolución productiva e histórica, libre del lastre del esteticismo y el turismo cultural; una producción para las salas de proyección de todo el mundo, pero desde la perspectiva de una sociedad civil al fin desprejuiciada.³¹

El punto más notable del trabajo de Smith es la ingeniosa manera en que combina una concepción rigurosa de la especificidad cinematográfica de la visibilidad en la cinta de Alea, con el tema social de la defensa del homosexualismo. Su crítica de la representación no parte de una alegoría errónea, sino de las vías mediante las cuales la representación misma se utiliza ideológicamente para hacer visibles, y también para desterrar de la visibilidad, ciertos aspectos de la realidad social.

Otro final abierto

Quizás lo más sorprendente de estas aproximaciones internacionales a Fresa y chocolate sea la propia complejidad del filme, que permite que críticos de tan diversas posiciones se apropien de la obra y de su autor, en contextos que a menudo pueden parecer ajenos al modesto proyecto que representa el filme. Sería fácil descartar cualquiera de estas interpretaciones como meras apropiaciones prejuiciadas. Pero la propuesta concreta de la cinta y su misma condición transnacional, como dije al inicio, no solo hacen inevitable que exista tal diversidad de lecturas, sino que incluso las suscita, y, en cierto grado, las predetermina. Si el cine de México y Argentina en los 40 y los 50 se propuso construir una identidad nacional, como expresa García Canclini,³² no puede sorprender que, en la era de la cultura de masas y el «sistema global», la coproducción cultural haya

Marvin D´Lugo

engendrado la «coproducción» de identidad cultural. Fresa y chocolate, con su invocación a los espacios de la «Cuba mayor», comienza a proponer, justamente, esa formulación híbrida de un cine cubano y una nueva identidad cultural cubana, comprometidos con públicos y con críticos situados más allá de las fronteras insulares de la nación.

Traducción: Abel González Pérez

Notas

1. Ana M. López, «Memorias of a Home. Mapping the Revolution (and the Making of Exiles?)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, a. XX, n. 1, otoño de 1995, p. 15.
2. Mijaíl M. Bajtín, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, Michael Holquist ed., University of Texas Press, Austin, Texas, 1981, p. 370.
3. Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1993, p. 39.
4. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, México, D. F., 1995, p. 96.
5. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Indianapolis y Bloomington, 1995, p. 3.
6. Hamid Naficy, «Phobic Space and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre», en Rob Wilson y Wimal Dissanayake, eds., *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Duke University Press, Durham y Londres, 1996, pp. 124-25.
7. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, D. F., 1990, p. 188.
8. Thomas Elsaesser, *New German Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1989, p. 116.
9. Stewart Hall, «Old and New Identities, Old and New Ethnicities», en Anthony D. King, ed., *Culture, Globalization and the World-System*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 62.
10. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos:...*, ob. cit., p. 132.
11. Paulo Antonio Paranaguá, «Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996): tensión y reconciliación», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 1, verano de 1996, pp. 84-5.
12. *Ibidem*, p. 88.
13. *Ibidem*.
14. Enrico Mario Santi, «Fresa y chocolate: The Rethoric of Cuban Reconciliation», *Modern Language Notes*, n. 2, Johns Hopkins University Press, marzo de 1998.
15. *Ibidem*, pp. 408-9.
16. *Ibidem*, p. 410.
17. *Ibidem*, p. 408-9.
18. *Ibidem*, p. 415.
19. *Ibidem*, p. 417.
20. *Ibidem*.
21. *Ibidem*, p. 416.
22. *Ibidem*, p. 420.
23. Paul Julian Smith, *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*, Verso, Londres y Nueva York, 1996, p. 5.
24. *Ibidem*, p. 81.
25. *Ibidem*.
26. *Ibidem*, p. 86.
27. *Ibidem*, p. 93.
28. *Ibidem*, p. 82.
29. *Ibidem*, p. 83.
30. *Ibidem*, p. 88.
31. *Ibidem*, p. 97.
32. Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas:...*, ob. cit., p. 124.

© ~~TRINIDAD~~, 2001.

Titón y lo intertextual

Michael Chanan

Crítico de cine. Gran Bretaña.

En cuatro décadas de cine cubano, desde que la Revolución creó una industria filmica donde antes solo había existido una sucesión de películas aisladas, ningún director ha sido un autor tan coherente con su propia trayectoria como Tomás Gutiérrez Alea (Titón), pero ninguno se amolda menos al criterio convencional de lo que es un auteur cinematográfico. Titón no podría asociarse a ningún género en particular, pero abarcaba muchos. Tenía, sin embargo, una vena especial para la sátira, tanto dramática (*La última cena*), como cómica (*Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Los sobrevivientes*, *Guantanamera*). Sin embargo, no se le asocia con ninguna tendencia estilística en particular, porque en realidad era maestro en muchas. A pesar de esto, sus películas fueron rodadas a menudo con la impronta del realismo documental: él nunca olvidó las lecciones de neorrealismo que se enseñaban en el Centro Sperimentale de Roma, donde estudió cine a principios de los años 50, aun cuando creía que las condiciones propias de la Revolución llevaban al cine más allá del punto en que lo situó la estética neorrealista. Desde su primer largometraje, *Historias de la Revolución*, un debut modesto, aunque impresionante, o a través de la

realidad contemporánea en la muy compleja *Memorias del subdesarrollo*, pasando por la realidad histórica en la vertiginosa *Una pelea cubana contra los demonios*, y la más apolínea *La última cena*, hasta la cómica, pero desconcertante visión de su última película, la cinta de humor negro *Guantanamera*, todas las historias que Titón nos cuenta pertenecen a un universo social en el cual la cámara se ve tan involucrada como los protagonistas.

Por encima de todo, sus películas nunca desembocan, como se puede decir de Hitchcock, en una maestría que acaba haciéndose repetitiva. Sus dos últimos filmes, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, son creaciones artísticas originales que abren nuevas sendas, y también bastante diferentes entre sí por la forma en que evocan, pero no repiten películas anteriores como *Memorias del subdesarrollo* y *La muerte de un burócrata*.

La idea de auteur, en el cine, es en verdad escurridiza. Se originó después de la Segunda guerra mundial, promovida por los directores franceses de la Nueva Ola —la misma generación de Titón— aun antes de que se convirtieran en directores, cuando eran jóvenes críticos militantes, con el fin de reclamar como propios a los cineastas de Hollywood a quienes más admiraban.

Estos directores, decían ellos, no eran solo artesanos de géneros comerciales destinados al entretenimiento, sino que tenían las mismas preocupaciones de un autor literario y el mismo derecho a una consideración estética seria.

Otros respondían que no siempre el director era el autor de la película, también había que pensar en el director de fotografía, o el guionista, o tal vez el productor, o en algún caso la combinación de ellos —después de todo, el cine es un arte colectivo. Otros señalaban, sin embargo, que también podía ser el «productor» como ente industrial: no un individuo, sino el estudio. En efecto, todas estas variaciones sobre el tema son relevantes en el caso de Titón. Él compartía su autoría gustosamente con sus colaboradores, y se sentía feliz de que esto incluyera al ICAIC, que no consideraba una simple empresa de producción, sino una comunidad artística a la cual debía la posibilidad de hacer sus propias películas.

Titón tampoco contemplaba la naturaleza política del cine en Cuba —con las complejas y a veces difíciles demandas que impone sobre el individuo— como un elemento indeseado de la ecuación. Por el contrario, era un ser profundamente político que no solo se politizó cada vez más, sino que dirigió la cámara hacia los mismos problemas en que se sentía sumergido (implícitamente en *Memorias...*, explícitamente en *Hasta cierto punto*, donde los protagonistas son cineastas). Para hacer esto y salir bien del empeño se necesita distanciamiento —de otro modo, podría levantar sospechas en el espectador— y esta es la clave, tanto para la estética de Titón como para su política. En otras palabras, su estética se inclinaba hacia el humor, la razón y la objetividad, mientras que su política era la de un espíritu comprometido aunque independiente. Ni la autoexpresión emotiva, ni la mera experiencia emocional del espectador, fueron jamás para Titón un fin en sí mismas, pues para él la emoción sin inteligencia era anatema. Sus películas son como el texto de un historiador contemporáneo que aún no conoce el resultado de la historia que está escribiendo, pero constantemente hurga en el pasado con el fin de tratar de comprender su naturaleza, y esto lo lleva a ver una alegoría del pasado hecho presente.

Si a alguna de sus películas le fue negado el éxito, no puede hablarse de fracaso sino, ante todo, de una verdad evidente acerca de las películas y los públicos: a veces aquellas modelan a estos, pero a veces las líneas de comunicación no son tan directas. Esto resulta inevitable si el objetivo es hacer películas de tesis, lo cual es una constante en el arte de Titón. La marca de su éxito es que, en cintas como *Memorias...* y *La última cena*, Titón no solo arrastra al espectador con el gancho de un personaje complejo, sino que logra hacerlo con uno que él realmente no espera que guste, dada la naturaleza de los prejuicios

populares. Sergio es un burgués diletante en medio de una revolución popular socialista; el Conde en *La última cena* es un voluntarioso terrateniente esclavista. Estos personajes, sin embargo, están tan completa e intensamente dibujados que cierta simpatía humana absorbe al espectador. Titón utiliza esa característica, que todo el mundo trae consigo al cine, para hacer demandas al espectador, para inducirle a pensar tanto como a entregarse a la pantalla. Cuando le pregunté una vez cómo *Memorias...*, una película de enorme complejidad narrativa, podía tener tanto éxito entre el público cubano, mientras que en el extranjero era tratada como una película de arte esotérica, él respondió que era porque les había intrigado. Se había hecho el hábito de ir a ver sus propias películas a los cines, anónimamente, para aprender de la respuesta del público ante ellas, y gracias a eso, me dijo, descubrió que la gente volvía a ver la película una segunda y una tercera vez porque se les fijaba en la mente, y eso los arrastraba de nuevo al cine. Este es, por cierto, el tipo de cine que todos necesitamos.

La obra cinematográfica de Titón es un exorcismo personal que se ejecuta a través de la sátira. Una vez me comenté que había hecho *La muerte de un burócrata* porque a veces se sentía furioso ante las estupideces de la burocracia que la propia Revolución había creado, y él necesitaba desahogarse a través del trabajo. Sergio, en *Memorias...*, es obviamente su propio alter ego, aunque él siempre lo ha negado; Sergio es el personaje en el cual él no se convirtió, pero bajo otras circunstancias, pudiera haberse convertido. Y en su última película, *Guantanamera*, el tema privado de la película es igualmente claro: su propia muerte cercana. Pero uno siente que él escogía esos temas porque sentía que coincidían con sus inquietudes y podían tratarse en paralelo con la experiencia popular. Es así como el interés suscitado por *Memorias...* viene en parte de aquello que los intelectuales latinoamericanos llamaban el desgarramiento, aunque la ruptura, la destrucción del vocabulario familiar de la existencia, cara a cara con los cambios revolucionarios, no sea en absoluto monopolio del intelectual. Todo el mundo se ve afrontado al mismo problema de la necesidad de reconstruir su escala de valores. De manera similar, en sus últimas dos películas, *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, Titón logró articular la experiencia popular de la Revolución en los momentos más difíciles de los años 90, sin andar con paños tibios.

Lo intertextual

Las condiciones en que se desarrolló el cine dentro de la Revolución permitieron a Alea desarrollar una estética particularmente rica en la cualidad conocida

formalmente, desde la obra de Julia Kristeva, como intertextualidad. Hablando grosso modo, esto se refiere a la participación de otros textos dentro del texto artístico, a la presencia de referencias, connotaciones o incluso meras resonancias de referentes externos, los cuales pueden provenir de otras películas o de textos diversos, que a su vez pueden ser evocados deliberada, aunque también inconscientemente, y a veces involuntariamente (lo que no es igual); el trabajo, en otras palabras, de una subjetividad creativa que ya no pertenece solo a sí misma, sino que se convierte en un depósito a través del cual habla una identidad colectiva. Esto significa que los espectadores se ven expresados a sí mismos en el texto o en la película que están mirando, pero no como consumidores pasivos, sino como co-creadores secretos. Este público no es unitario, ni limitado a aquel que compra sus boletos en la taquilla. En efecto, resulta que el cine de Titón es también intertextual porque sostiene un diálogo con un Otro estético, otro que varía de película a película —cuya identidad es a veces curiosamente «serendipítica».

Las dos películas en las que las dimensiones intertextuales han sido más completa y deliberadamente desarrolladas son *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*. Referencias explícitas en la primera —verbales o visuales, que van desde Picasso hasta Brigitte Bardot, de Martí a JFK—, constituyen un mapa cognoscitivo de la cultura habitada tanto por el protagonista como por el espectador. Por supuesto, esta cultura es diferente en casa y en el extranjero. El espectador cubano reconocerá inmediatamente, por ejemplo, la cita de la Segunda Declaración de La Habana, que Alea pone en boca de Sergio, y muy probablemente habrá leído el libro sobre los mercenarios de Playa Girón que también cita. Sea como fuere, no se trata de un simple inventario, pues la pantalla se convierte en la arena de una lucha de valores culturales, sobre todo en la secuencia central, subtitulada «Una aventura tropical», en la cual Sergio lleva a su más reciente amiga, Elena, al Museo Hemingway, en un intento de educarla. La secuencia se resume en una disquisición sobre las relaciones sociales e históricas del escritor, la confluencia de las propias preocupaciones de Sergio y las del mismo Alea, donde ambos rinden un homenaje no exento de crítica a la tradición del escritor como encarnación de la conciencia social y, al mismo tiempo, reflexionan sobre la transformación revolucionaria que esta conciencia debe sufrir ahora. Del comentario de Sergio, sobreimpuesto a la charla del guía del museo (quien fuera antes el propio sirviente de Hemingway y que ahora muestra la casa a los visitantes) surgen dos puntos. Uno es la cuestión de las versiones de la cultura que dan los museos oficiales; esto pertenece a la crítica que les hace la película a quienes promueven el paternalismo dentro de la Revolución.

El segundo es el tema simbólico de la muerte inevitable, el necesario suicidio espiritual del escritor de viejo tipo ante la nueva sociedad.

El problema no es solo de Sergio. Un momento después, otro subtítulo en pantalla anuncia «Mesa Redonda. Literatura y subdesarrollo». Al igual que el guía en el Museo Hemingway, los participantes son personas reales: el poeta haitiano René Depestre, el novelista italiano Gianni Totti, el argentino David Viñas y Edmundo Desnoes, autor de la novela en la cual se basa la película. La secuencia representa un divertido acertijo intertextual. Allá, en la remota Francia, Roland Barthes puede proclamar la muerte del autor, la desaparición de la identidad del escritor detrás del texto, pero aquí el texto es impersonado por el propio autor, quien se convierte en una de las claves de su propia intertextualidad polimorfa.

Casi treinta años después, *Fresa y Chocolate* causó una pequeña conmoción porque su personaje central era, por primera vez en la historia del cine cubano, un homosexual. Nuevamente, al igual que *Memorias...*, la película tendría lecturas diferentes dentro y fuera del país, porque en el extranjero habría inevitablemente espectadores que la verían en el contexto del cine gay de los años 90. De este modo, evocaba un intertexto que Alea no había pretendido, porque no es una película gay en absoluto, y no porque los autores fueran heterosexuales. La historia de la amistad entre «David, un joven con creencias sólidamente marxistas, y Diego, un homosexual mal mirado por la sociedad», se convierte en la premisa dramática de algo mucho más fuera de moda: una fuerte película política, rebotante de diálogos explícitos sobre la censura, el marxismo-leninismo, el nacionalismo y la estética, y también la sexualidad. El giro en la historia consiste en que el cultivado «burgués» homosexual, Diego, es quien educa a David, el estudiante de origen campesino, ideológicamente desafiado (aunque su relación permanece sin consumir). El asunto crucial es que, para Diego, ser gay no es solo una cuestión de sexualidad; es también estar en posesión de una tradición cultural en la cual el padre del nacionalismo cubano, José Martí, se codea con Lezama Lima, a quien llama «el cubano universal», pero cuya novela *Paradiso* había sido objetada en Cuba debido a su retrato de la homosexualidad; y Lezama, a su vez, se codea con John Donne y Cavafy, Oscar Wilde, Gide y Lorca, todos los cuales se dan como referencia en el guión. El sentido que tiene Diego de la cultura cubana es incluyente, no chovinista. (De modo similar, sus gustos musicales van desde la ópera hasta las danzas para piano de los compositores cubanos Cervantes y Lecuona). Su primera crítica de la ortodoxia partidista es que trata de reprimir la imaginación, y solo puede pensar el arte en función de

Las dos películas en las que las dimensiones intertextuales han sido más completa y deliberadamente desarrolladas son *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*. Referencias explícitas en la primera —verbales o visuales, que van desde Picasso hasta Brigitte Bardot, de Martí a JFK—, constituyen un mapa cognoscitivo de la cultura habitada tanto por el protagonista como por el espectador.

la propaganda o la mera decoración. Como le objeta a su vecina Nancy: «El arte no es para transmitir. Es para sentir y pensar. Que transmita la Radio Nacional».

El personaje de Nancy, la vecina de Diego —interpretado por Mirta Ibarra— representa otro nivel de intertextualidad que podría ser reconocido inmediatamente por el espectador cubano (aunque, nuevamente, no en el extranjero) pues procede de otra película cubana, *Adorables mentiras*, de Gerardo Chijona y escrita por el mismo guionista, Senel Paz. Esto no solo crea un vínculo entre las dos películas, sino que abre la narrativa de *Fresa y chocolate*, al duplicar los «prejuicios y rechazos que se dan con el homosexual» con los dirigidos a una mujer en desgracia, metida ahora en el mercado negro y abocada a una depresión suicida, que aquí intenta matarse nuevamente. Conocida ya del público como una mujer llena de calor humano y espíritu de independencia, luchando para no sucumbir en el abismo, Nancy tiene el efecto, entre otras cosas, de subrayar la inocencia de David. Al mismo tiempo, en el más amplio contexto del cine cubano de los 90, su presencia hace explícita la idea bajtiniana de la locución artística como vínculo de una cadena dialogal, la misma noción a partir de la cual Kristeva construyó su concepto de intertextualidad.

Diálogo con otros

Existe efectivamente en el cine de Alea un proceso de diálogo, de elaboración profunda, incluso de exorcismo estético que se inscribe en la paradoja del autor capaz de sobrepasar su condición de autor. Alea es un cineasta enzarzado en un diálogo, constantemente renovado, con el cine mismo. Cumbite —la que menos le gustaba de todas sus obras—, me parece una especie de adiós al neorrealismo, una visión fría, casi antropológica, de un Haití visto con una óptica que en Cuba ya casi no era posible, porque la sociedad estaba cambiando dramática y rápidamente. La mitad del regocijo que produce *La muerte de un burócrata* consiste en su homenaje a la comedia silente norteamericana, la cual siempre ha constituido una tradición subversiva. El país donde esos hechos tienen lugar es, por lo tanto,

una hilarante mezcla de la Cuba revolucionaria y la tierra de las comedias de Hollywood. *Memorias...* es una película que claramente impugna al cine de la propia generación de Titón, el de la Nueva Ola francesa, en cuanto a los peligros de la «timidez» literaria; y *Desnoes* —autor, repito, de la novela en la cual se basa la película—, la llamó significativamente una «traición creativa» de su fuente.

De acuerdo con lo que me dijo el propio Titón, *Una pelea cubana...* establece conscientemente un diálogo con el director brasileño Glauber Rocha. De forma no intencional también lo establece con una película de Nelson Pereira dos Santos, la reconstrucción histórica más remota que se haya intentado en el cine brasileño, *Como era gostoso o meu francês*. Las dos películas fueron filmadas alrededor de la misma época, cada una con desconocimiento de la otra. Entre ambas representan, con mucho, las visualizaciones más imaginativas de la era de los conquistadores que se pueda encontrar en el cine latinoamericano. La última cena completa todo un ciclo sobre la historia de la esclavitud, en el cual Titón estuvo involucrado cuando colaboró con Sergio Giral en *El otro Francisco*, un ciclo al que aportó su admiración de toda una vida por Buñuel, su humor negro y su anticlericalismo. Añádase a ello su apoyo a Sara Gómez; primero, cuando trabajó junto con Julio García Espinosa para completar la película *De cierta manera* (Sara murió durante la edición), y luego, refiriéndose a ella en su propio filme *Hasta cierto punto*.

En el conjunto de su obra, el sentido de «diálogo con otros» no es preconcebido; a veces es solo parcialmente consciente; pero Titón sabía perfectamente que es algo que siempre está ocurriendo y que de eso se trata en el discurso del artista, porque un día se encontró estableciéndolo consigo mismo —haciendo autoalusiones súbitamente. Esas autorreferencias no son deliberadas —dijo cuando un entrevistador le llamó la atención hacia el fenómeno—, surgen espontáneamente, de la misma forma en que ciertas ideas surgen en el transcurso de una conversación. La conversación puede ser con otros, o con su propia voz interior —el artista que no se vea involucrado en tales «conversaciones» termina repitiéndose a sí mismo.

En el caso de *Fresa y chocolate*, el diálogo es con el director de fotografía Néstor Almendros, y en

particular con el documental de este último *Conducta impropia*, una condena del sistema cubano por su tratamiento de los gays. Alea estaba preparando *Fresa y chocolate* cuando se enteró de la muerte de su amigo de juventud, con quien hizo sus primeras películas en 8 milímetros allá por los años 40. *Conducta impropia* era un filme que él consideraba «muy simplificador de la realidad, muy manipulador. Es decir, para mí, es todo lo que pudiera pensarse que hace el realismo socialista, pero al revés...»; en otras palabras, una manipulación de la realidad al servicio de la propaganda política. O para decirlo de otro modo, una película con verdades a medias que inevitablemente cuenta la mitad equivocada. «Entonces, tratándose la película del tema de un homosexual en Cuba, pues inevitablemente tenía que asociarla con lo que había hecho Néstor; de modo que sí, de alguna manera *Fresa y chocolate* es una respuesta a *Conducta impropia*.»¹

Para poner esto en un contexto adecuado, debe aclararse que Titón no era miembro del Partido. Creía que el artista debía mantener siempre una distancia respecto al poder y la autoridad. Almendros, por otra parte, era un comunista cambia-casacas. Hijo de un exiliado de la España franquista, cuando él y Titón trabajaban juntos como jóvenes tiros, era Néstor el miembro de la Juventud Comunista y, de hecho, quien introdujo a Titón al marxismo. Titón siempre pensó que era muy extraño que Néstor, en los años 50, lograra una visa para los Estados Unidos tan fácilmente, y no se sorprendió cuando yo le dije que, en Gran Bretaña, el Canal 4 de la televisión se negó a comprar *Conducta impropia* para su exhibición porque pensaban que había sido financiada por la CIA.

Después del enorme esfuerzo que supuso filmar *Fresa y chocolate* mientras luchaba contra el cáncer (lo que logró con la ayuda de Juan Carlos Tabío, el más desinteresado de todos sus colaboradores), el gran éxito que tuvo tanto en Cuba como en el extranjero le dio la oportunidad de filmar una última película, y retomando un guión que había dejado de lado durante un par de

años, aprovechó el momento para exorcizar su experiencia privada por última vez, para bromear acerca de la muerte estando ya en sus fauces. Si esto, una vez más, requiere distanciamiento y un correcto sentido de la proporción, *Guantanamera* (con Tabío nuevamente como su codirector) no es sobre su muerte individual, sino sobre una muerte que todos en Cuba temen sufrir: la amenaza del derrumbe del sueño socialista, el cual ha logrado, casi milagrosamente, sobrevivir al colapso de los Estados comunistas del Este de Europa. La recepción de la película dice mucho acerca del ambiente que prevalecía en Cuba cuando fue estrenada. Por una parte, fue atacada por los críticos de cine por no lograr, desafortunadamente, el mismo nivel de excelencia que *La muerte de un burócrata*; algunos se quejaron de que estaba desactualizada aun antes de filmarse, aludiendo a la escena del cambio ilícito de dólares, cuando ya el dólar se había convertido en moneda de curso legal en el país. Sin embargo, *Guantanamera* fue un gran éxito popular, justificadamente. Es una película reflexiva, pero no de resignación o negatividad. El diálogo con la muerte se convierte en el diálogo con un sueño de vida: está basado en una leyenda popular que habla de la mortalidad, pero también del vigor de los jóvenes, a los cuales los viejos deben ceder el paso. Es, al mismo tiempo, el adiós a la vida de Titón. Él permanece vivo, sin embargo, no simplemente en las películas que nos dejó, sino en el diálogo que seguimos sosteniendo con ellas los que le sobrevivimos.

Traducción: José Llufrío.

Notas

1. Conversación con Tomás Gutiérrez Alea, Madrid, 1995.

© , 2001.

Controversia

¿Entendemos la marginalidad?

Juan Valdés Paz
Gisela Arandía
María Regla Barbón
Mayra Espina
Ángela Ferriol
María Gattorno
Ernel González
José Luis Martín Romero
Bárbara Oliva
Pedro Luis Sotolongo
María del Carmen Zabala

Juan Valdés Paz (moderador): El tema que nos reúne gira alrededor de la marginalidad y sus implicaciones para la sociedad y la cultura. El término tiene una larga historia, desde su nacimiento en el seno de la antropología cultural, hasta haberse convertido en un tema interdisciplinario más, pasando por materias como economía, sociología, psicología social, y otras. También sabemos que sobre el tema existe una profusa y original producción en América Latina, y que les corresponde a las ciencias sociales latinoamericanas haberlo tratado de manera más extensa, y creo que con mayor profundidad.

Sin ninguna intención de anticipar una definición personal, creo que habría que diferenciar los tres grandes referentes que suele tener el uso del término. Lo que quisiera ahora señalar, entre todas estas variables, es que se ha solido ver una estrecha vinculación entre marginalidad y pobreza. Debemos recordar que se trata de fenómenos superpuestos, coincidentes, pero de ninguna manera equivalentes. Por otro lado, están las interpretaciones teóricas, una profusa descripción del fenómeno y variados intentos de interpretar sus causas en las sociedades contemporáneas, particularmente en la periferia.

El término marginalidad sugiere estar al margen. Para algunos autores, sin embargo, expresa un efecto de exclusión; como si la marginalidad pudiera estar fuera del sistema. Otros autores —la mayoría— han insistido en que se trata de que ambos fenómenos apuntan a la presencia de grupos humanos o de sectores en los márgenes del sistema, por lo cual ha habido un uso indistinto de marginalidad y exclusión.

Lo más interesante es, precisamente, discutir este fenómeno como expresión de la presencia de grupos humanos en los márgenes del sistema.

Aunque existe un gran número de tendencias teóricas, de escuelas, que han tratado de hacer su interpretación de este fenómeno, quiero solamente señalar que su descripción, en el marco de distintos sistemas —económico, social, político y cultural—, muestra una comunidad de rasgos que no siempre son los mismos para las sociedades centrales y para la periferia; que ni siquiera suelen ser iguales en sociedades periféricas de distinto grado de desarrollo o características sociales; y que seguramente tampoco lo son para la formación social de los socialismos históricos, con lo cual llegaríamos a su identificación e interpretación en la realidad cubana actual.

Dicho esto, la primera cuestión que propongo para conducir nuestros intercambios es la siguiente: ¿Qué se entiende por marginalidad social, económica, cultural? ¿Cuáles son sus rasgos y las teorías que la explican?

María del Carmen Zabala: En primer lugar, quiero apuntar la necesidad de distinguir el concepto de marginalidad de otros fenómenos conexos, como los de pobreza y exclusión social. Marginalidad y pobreza no son, en efecto, equivalentes, pero sí similares, o sea, tienen puntos de conexión. En cualquiera de las definiciones de pobreza, lo primero es el énfasis en aspectos de carácter material. Se la define, en general, como la imposibilidad de alcanzar un nivel de vida mínimo, se habla de pobreza absoluta como una situación de privación o insatisfacción de las más elementales formas de subsistencia humana, independientemente del contexto cultural o social. Su diferencia con el nivel de pobreza relativo sería la condición particular del número de población. Los métodos particulares para estudiarlos, siempre se basan en aspectos de carácter material. Así, el método del ingreso o de línea de pobreza define a los pobres como aquellas personas o familias cuyos ingresos no les permiten satisfacer el costo de una canasta básica de productos. El otro método, el directo o de necesidades básicas insatisfechas, define a los pobres como aquellas personas cuyo consumo efectivo de bienes y servicios no satisface un conjunto de necesidades esenciales como pueden ser las de educación, salud, vivienda, etc. Es decir, en ninguno de estos dos métodos, que son los más utilizados, se hace una referencia explícita a otras cuestiones de carácter psicosocial, cultural, político y de participación en la sociedad. Hay estudiosos, como Boltvinik, que han criticado el uso por separado de ambos métodos, y han propuesto otros, integrados, para medir la pobreza; pero en definitiva lo que hacen es unir ambos criterios, de manera que serían pobres aquellas personas o familias de bajos ingresos que no satisfacen sus necesidades básicas.

De ahí la crítica que se ha hecho a estos enfoques de pobreza, al no captarla como un fenómeno complejo, multidimensional, que incluye no solo aquellos aspectos de índole material, sino también social y cultural. La relación con nuestro tema se formularía en términos de si tal condición de pobreza, ya sea medida como insatisfacción de necesidades básicas o como insuficiencias de ingreso, genera o no marginalidad.

Hay otros conceptos relacionados, como el de exclusión social. Este se define como aquellos procesos, debidos a un conjunto de dinámicas de descalificación primaria, que marginan a las personas del acceso a las oportunidades humanas, impidiéndoles su participación real en la sociedad y el ejercicio de sus derechos. Esa descalificación puede ser de diferente índole, por motivos económicos, políticos, sociales, culturales, étnicos, religiosos, en tanto impidan a las personas participar realmente y acceder a todas las oportunidades y derechos. Es decir, que la pobreza puede generar marginalidad; y a la vez, la exclusión social también puede generar pobreza.

Si consideramos estos fenómenos sociales como procesos dinámicos, que incluyen situaciones de carencias acumulativas de diferente orden, que se retroalimentan sincrónica y diacrónicamente, y relacionados con disímiles aspectos de la realidad

social como sistema, entonces estaremos en mejor capacidad de entender la marginalidad como un fenómeno multidimensional, que comprende diferentes aspectos que en su interacción implican la limitación o ausencia de integración social

José Luis Martín: Me encantó la idea de venir a discutir el tema de la marginalidad por muchas razones; pero sobre todo porque hace mucho tiempo que este concepto había desaparecido de la producción teórica. De principios de los 80 datan mis últimas referencias; en los 90 este concepto virtualmente desapareció, y fue desplazado por otros, como el de la economía informal.

Si se sigue el curso histórico de este concepto, se verá que es esencialmente latinoamericano; aunque no lo sea exclusivamente, ni como concepto ni como fenómeno. El término marginalidad tiene su origen en aquellos proyectos de industrialización de los años 30 y los 40, que desembocan en los 50 y los 60 con las propuestas de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL). Según el modelo de la industrialización por sustitución de importaciones, vigente en aquel período, se identifica como referente un mundo desarrollado, civilizado, adelantado, al cual no pertenecemos y al que deberíamos acercarnos o parecernos. Así, se habla de una integración, no alcanzada, a ese mundo, en cuyo margen vivimos los latinoamericanos.

Este enfoque se retoma en las corrientes culturalistas del Centro de Desarrollo Económico y Social (CEDAL). Este centro monta todo un modelo, que caracteriza la marginalidad por su incapacidad para modificar su situación por iniciativa propia. Se requiere un elemento proveniente de una sociedad adelantada para que intervenga sobre la más atrasada; y nos impulse hacia esa sociedad a la que nos queremos parecer.

Más adelante aparecen los trabajos de Oscar Lewis. Partiendo de sus estudios en México, Puerto Rico, Cuba y otros países de América Latina, elaboró su teoría sobre la cultura de la pobreza. Y aunque en su caracterización operacional de los factores de la marginalidad pudieran considerarse determinados aportes, también veía los agentes de cambio como externos. El modelo de Lewis no fue absolutamente relegado ni sometido a crítica adecuadamente. Cuando en Cuba desarrollamos las comunidades rurales, la idea del agente de cambio también se incorpora, o más bien se modifica positivamente, al buscar los agentes de cambio en la propia comunidad. Este paso de avance, sin embargo, mantiene la idea del agente como clave.

Con los dependentistas, como José Nun, el pivote gira hacia si la marginalidad es o no funcional al sistema capitalista, y si se trata de un producto típico del capitalismo subdesarrollado. Hemos vivido lo suficiente para ver que se trata de un resultado del capitalismo, no solo del subdesarrollado y dependiente. Hoy hay marginalidad en los países centrales, justamente porque el Sur los ha invadido también; y porque se dan, tanto allá como aquí, muchas condiciones para que exista marginalidad. Se trata de un rasgo funcional del capitalismo subdesarrollado y dependiente, pero no exclusivo de esa modalidad del capitalismo. Resulta, al mismo tiempo, condición y consecuencia de un ordenamiento social de alta selectividad, que sintetiza culturalmente un conjunto específico de relaciones de tipo antropológico, económico, político, que se reproducen, por lo general, en un determinado entorno urbano. La marginalidad se caracteriza por la maximización del inmediatez y la lucha por la existencia, la subordinación de todo a esa lucha, y la abstracción del futuro en función del presente.

Ángela Ferriol: La marginalidad es un proceso, no se trata de un estado o de una situación. Por consiguiente, en lugar de una definición de qué es la marginalidad, se debe enfatizar en la condición de falta de acceso, por parte de determinados grupos económicos, a la creación de la riqueza y a su disfrute. Coincido en lo importante de distinguirlo del concepto de pobreza. Ni todos los pobres son marginados, ni todos los marginados se encuentran en estado de pobreza. Muchas veces la marginalidad se expresa en la ausencia o escasez de lo que se ha dado en llamar capital social, es decir,

falta de calificación, de cultura. Por supuesto, igualmente se relaciona con la falta de vínculos productivos; son grupos que no tienen tierras, acceso a créditos, ni siquiera viviendas, y por tanto no tienen una vía que les permita acceder a ese capital social. También se hace énfasis en las condiciones precarias de vida, promiscuidad, violencia intrafamiliar, y la creación de patrones de comportamiento determinados.

Frecuentemente se localizan en espacios donde se agrupan personas con condiciones similares, vinculadas a mecanismos que las reproducen a lo largo de la vida, e incluso intergeneracionalmente. Es decir, que los factores de la marginalidad se convierten en sistema, y ahí estamos en presencia de una marginalidad que conduce a exclusión, por lo que en los últimos tiempos ha habido una tendencia a tratar ambos conceptos como uno solo. Es difícil distinguir hasta dónde se está al margen y hasta qué punto se está no incluido, o cuándo se dan las dos condiciones.

La marginalidad supone un sistema económico y social en el que rigen determinadas normas, intereses y prejuicios, cuyo funcionamiento es, en parte, la causa del proceso mismo. La marginalidad es un defecto social, no individual. Por eso es válido facilitar intervenciones para tratar de resolverlo o aminorar sus efectos, porque es responsabilidad de la sociedad. El hecho de que una persona esté desocupada no significa que sea un marginal; o un joven que no estudie o no trabaje, no necesariamente es un marginal. Es preciso identificar el proceso que conduce a los grupos a la exclusión.

Gisela Arandía: La marginalidad, como se ha dicho, es una forma de cultura que no está asociada necesariamente a problemas económicos. Es también una visión del mundo, una manera de vida, que expresa un cierto «dolor», pero, sobre todo, una imagen pobre de sí mismo. Los marginados son personas que, aunque no siempre exteriorizan ese sentimiento, generalmente se sienten abrumados, despreciados, y tienen una concepción fatalista del mundo. Sienten que están abandonados y que sus problemas no tienen solución.

La primera acción para lograr un cambio tiene que ser devolverles su autoestima. Darles una valoración positiva de su mundo artístico, religioso, de sus prácticas de solidaridad. Tal vez la mayor paradoja de este universo marginal sea la presencia de valores éticos muy fuertes, que —en el caso cubano— están asentados fundamentalmente en religiones de origen africano. Claro que la marginalidad está muy vinculada a los problemas de pobreza, al racismo y a la discriminación racial. En Cuba, se puede decir que sus orígenes están en la historia colonial y también en las desigualdades que surgieron dentro del sistema capitalista en la República. Algunas de las características notables de esa comunidad, entre muchas, son las madres solteras, la falta de referencias culturales para participar en proyectos sociales y, sobre todo, la ausencia de un apoyo específico a los programas de educación. Necesitan que la sociedad les dé una oportunidad especial, ya que para ellos no son suficientes iguales oportunidades.

Es necesario también que los estudios sobre relaciones de este tipo se intensifiquen. Hay que reconocer, sin embargo, que gracias a la marginalidad se han conservado diferentes formas de la cultura popular cubana. Las problemáticas más cercanas a la marginalidad son, desde mi punto de vista, las de raza y género. No es posible hablar de aquellas sin tener en cuenta el racismo, la discriminación y los prejuicios raciales. A su vez, es requisito imprescindible analizar el papel de las mujeres en ese espacio impreciso que se ha dado en llamar marginalidad. También problemas de urbanización, desigualdades, democracia, sociedad civil, migraciones, calidad de vida, etc. En el microcosmos de la cultura como alteridad básica están la identidad, la ética, la historia, la cultura dominante y la popular, el multiculturalismo. En la órbita de las ideologías pudieran colocarse el valor de la otredad, el reconocimiento, la diversidad, los paradigmas y los problemas de la conciencia social.

Mayra Espina: Quiero insistir en dos aspectos. El primero es que el propio término marginalidad parte de enfatizar la ubicación de determinados grupos sociales en los márgenes de un sistema. El segundo es que ese proceso tiene cierta estabilidad, no es coyuntural; sino que va a tener una persistencia en el tiempo, de manera que aparece asociado al funcionamiento de ese sistema. Y este lo es en el sentido de que se estructura sobre condiciones internas y externas.

Respecto a su relación con el concepto de exclusión, la marginalidad la implica, en la medida en que supone la imposibilidad de acceso económico, político, social, cultural. Quiero subrayar que en la marginalidad no me parece tan decisivo el aspecto económico, pues muchísimos otros, tan tangibles como este, se suelen identificar entre sus rasgos. Para algunos, no solo hay exclusión y autoexclusión, sino que existe una zona de marginalidad porque el sistema no ha garantizado fórmulas de integración adecuadas. La definición de lo marginal entraña una relación de poder, que culturalmente excluye a otro, y que define lo que es legítimo, normal, correcto. La marginalidad implica también una clasificación.

Algunos autores insisten mucho en la distribución espacial, de manera que esta condición tiende a concretarse en una zona física determinada. También en los últimos tiempos ha habido un énfasis interesante, en el campo de la sociología, que trata la marginalidad no solo en cuanto a la noción de una economía de subsistencia, de sobrevivencia, sino también de resistencia. De algún modo, el que ha sido marginado construye una manera de sobrevivir alternativa —porque no le queda más remedio— que se convierte en una forma de resistencia. Esta manera se caracteriza también por vincularse fundamentalmente a partir de redes informales, por una ausencia de civilidad, códigos alternativos muy fuertes, propios de una contracultura.

En definitiva, hace falta un enfoque sistémico amplio y multidimensional, porque si no, nos parecería que las marginalidades se resuelven simplemente ampliando las fórmulas de integración económica de los diferentes grupos. Sin embargo, hoy es más frecuente el fenómeno de marginalidad cultural y política, por barreras de participación a veces más terribles y difíciles de eliminar.

La propia Revolución cubana ha sido un proceso de subversión de estas normas y de esa cultura dominante, que dio al traste con el límite de lo que es marginal y lo que no lo es. También la relación entre el condominio popular y la marginalidad es un tema importante en la sociología latinoamericana.

Ernel González: El debate que sostenemos hoy tiene una gran relevancia de cara al proceso de transformación que se desarrolla en la sociedad cubana. También en el contexto de la tradición cultural latinoamericana, donde el tema de la marginalidad se había incorporado desde los años 20 y los 30, sobre todo en el pensamiento revolucionario de izquierda, y que posteriormente reaparece en el de CEPAL. Entonces se consolida con una visión académica, pero antes formó parte de una problemática política, relacionada con quiénes son los que pueden hacer la revolución, los que están excluidos de todo, los que en definitiva tienen que transformar estas sociedades. Desde Mariátegui hasta teóricos y políticos de las tendencias marxistas posteriores, se propone lograr un cambio político en este tipo de sujeto social. También está presente en la discusión del desarrollismo, pues la modernización lleva aparejado un proceso muy fuerte de urbanización, donde salta a la luz el problema de la marginalidad, con la alta concentración de pobres y de personas con cultura, formas de vida cotidiana distintas a las que se estaban implementando en las nuevas urbes, y que van a crear una serie de conflictos sociales, tratados por las ciencias sociales.

Hay estudiosos que han señalado algo importante: lo que está en el margen de un sistema social define la cualidad del sistema. Por lo tanto, la marginalidad no es una expresión fuera del sistema, sino un componente esencial. Y señalan que estudiar

los componentes en ese nivel cuenta tanto como estudiar la élite del poder. Cuando en la sociología crítica se hablaba de la marginalidad y del ser marginal, se les daba una gran relevancia, pues expresaban aquello que normalmente no se decía y que era parte fundamental del sistema. La discusión actual sobre la marginalidad, y el concepto en sí mismo, probablemente ya no refleje lo que en su momento debió ser su contenido original.

Buscando en Internet, en uno de esos diccionarios, encontré que marginal hace referencia a aspectos muy vinculados con una visión de políticas sociales, trabajo social, y con «enfermedades» relacionadas con esas prácticas, como la drogadicción, el alcoholismo, que se definen como marginales.

Un importante autor de CEPAL señala que el problema de la marginalidad, tal como estaba concebido en los años 60, hasta principios de 1966, básicamente se había concentrado en áreas urbanas; sin embargo, tenía también un componente rural. Aunque eran dos mundos distintos —urbano y rural—, encajaban perfectamente y formaban parte de un todo. Y si no se entendía la sociedad nacional —dice este autor—, no se podía entender por qué había marginalidad en uno y otro extremo.

Por último, el factor espacial es determinante. En el caso de Cuba, por ejemplo, los estudios de este fenómeno se centran precisamente en comunidades, en ámbitos microsociales, barrios, regiones deprimidas, en contextos espaciales donde uno puede identificar perfectamente a ese sujeto que llamamos marginal. Y algo muy discutido en la realidad cubana, y especialmente en el área urbana, es cómo un fenómeno que se supone sea exclusivo de determinados espacios, donde se interceptan la estructuración social, el espacio y la clase social, ha visto rota esta relación, pues la marginalidad no se reduce a esta intersección.

Pedro L. Sotolongo: Preparando algunas ideas para venir a esta mesa redonda, meditaba en cómo comprender la marginalidad. Creo que puede concebirse como una diferencia socialmente significativa, que se plasma en una divergencia grande en las expectativas mutuas, socialmente construidas, y —lo más importante para mí— es la resultante de determinadas prácticas sociales recurrentes en la vida cotidiana.

Simpatizo con lo que se dijo acerca de ver la marginalidad no como un estado, sino como un proceso que involucra a un grupo significativo de hombres y mujeres, como resultado de la práctica social, colectiva, de la vida cotidiana. Entenderla así nos puede ayudar a pensar las maneras de incidir en ella, para que no se reproduzca una marginalidad de exclusión y contribuir a encauzarla de una manera constructiva. Esa divergencia grande en expectativas socialmente construidas desde la vida cotidiana es percibida desde el poder, desde el deseo, desde el saber y a través de un discurso social en auge, como situada «en los márgenes» de la sociedad. Estar allí quiere decir estar fuera del espacio social reconocido. Pero ¿qué es estar fuera del espacio social, fuera del contexto social? Esta ubicación depende de un régimen de prácticas institucionales de la sociedad, de sus formas de articulación.

En cuanto al debate de exclusión y marginación, habría también diferentes aproximaciones. Una sería considerar excluidos a los que no provienen endógenamente de esas prácticas, que vienen desde fuera y quedan excluidos; mientras que marginados son los que provienen endógenamente de esas prácticas, y quedan apartados.

Por otra parte, sin dejar de reconocer que existe cierta vinculación entre marginalidad y pobreza, no se puede circunscribir la primera a la segunda, pues existe marginalidad no solo económica, sino social, política, cultural. Y también hay marginalidad del Tercer mundo con respecto al primero. Y hasta, si me permiten, se podría decir metafóricamente que se puede estar en los márgenes de la izquierda,

de la derecha, de arriba y de abajo de la sociedad. Y todas estas serían «marginalidades» harto distintas.

Juan Valdés Paz: En sus intervenciones se ha hecho una distinción acerca de la marginalidad que puede concebirse como un fenómeno social, más estático o más dinámico. También se han referido a las cuantiosas descripciones, y a si están más o menos completos los aparatos metodológicos e indicadores que la caracterizan. Considero que hay bastante consenso al respecto.

Resultan más complejas y divergentes las interpretaciones teóricas del fenómeno, es decir, con qué relacionarlo, cómo referirlo a la sociedad total, si enfatizar en un enfoque más sistémico o más dinámico. Me parece que ya las ciencias sociales latinoamericanas habían llegado al punto de que existía una tendencia dominante en cuanto a interpretar el fenómeno de la marginalidad en términos del sistema social establecido —aunque tampoco hay mucho acuerdo acerca de cuál sea el sistema social a que se refieren— como un componente, como el resultado del funcionamiento de la sociedad en su conjunto, que no solamente produce la marginalidad, sino que la reproduce. En cuanto a si está dentro o fuera, hay acciones excluyentes, así como hay tendencias marginales; pero concordamos todos al final en que la marginalidad como fenómeno se produce y reproduce dentro de la sociedad en la que estamos. No es un hecho casual, sino provocado por la estructura dominante.

Pasemos entonces a debatir un segundo problema. Las interpretaciones con las que hemos estado lidiando hasta hoy dan cuenta de los actuales fenómenos de marginalidad. ¿Se trata de la misma marginalidad la producida por el capitalismo contemporáneo bajo hegemonía neoliberal; o podemos advertir algunos rasgos nuevos? ¿Las interpretaciones de las cuales nos estábamos valiendo, son idóneas para dar cuenta de los procesos actuales de marginalización y de marginalidad en la periferia, en América Latina, y quizás en Cuba? Aunque para Cuba tenemos un punto posterior, de todas maneras, también Cuba forma parte de la periferia del mundo.

María del Carmen Zabala: Entre las situaciones que se pueden considerar actualmente como marginales se aprecian algunos elementos que no estaban presentes en la década de los 60, cuando se desarrollaron varias de las conceptualizaciones que hemos estado señalando. El fenómeno de la marginalidad se asociaba básicamente a los habitantes de las zonas periféricas de las grandes ciudades, las llamadas «villas miserias» o bolsas de pobreza, caracterizadas por su precarización extrema; hoy esta realidad no se encuentra tan demarcada territorialmente, sino mucho más expandida a lo largo y ancho de las ciudades. Muy asociados al sistema informal urbano, se desarrollaron estudios de marginalidad en algunas sociedades contemporáneas en América Latina. La informalidad, en oposición a la formalidad, era explicada a partir de los contingentes de población activa que no podían ser asimilados por el sistema productivo; hoy cada vez menos se utiliza este término, un tanto eufemístico, a partir del reconocimiento de la íntima relación entre informalidad y pobreza. La pregunta sería si las personas que se incluyen en este sector informal son marginales o no, o más exactamente, si deben estar presentes otras condiciones, además de la informalidad, para generar marginalidad.

Otro tema relacionado con la marginalidad que también ha emergido es el de las migraciones, sobre todo en el sentido rural-urbano, y la formación de zonas en la periferia de las grandes ciudades. Aunque con otra connotación, también se trata de un fenómeno presente en la discusión actual sobre la marginalidad, dado fundamentalmente por el incremento de las migraciones externas como estrategia de sobrevivencia para amplios sectores de la población.

Frei Betto decía hace algunos años, hablando de este tema, que en las décadas pasadas era justo hablar de marginalidad, porque las personas estaban situadas en los

márgenes de la sociedad, dentro del sistema, pero en el margen; mientras que en la actualidad, bajo el modelo neoliberal, para él era preferible hablar de exclusión porque —según dice— el marginado tiene al menos una posibilidad potencial de integración, pero el excluido, por el contrario, ya está por completo fuera del sistema y sin posibilidades reales de participación.

Gisela Arandia: La referencia latinoamericana es importante, pero me parece sobresaliente el papel de Franz Fanon, en lo que a este tema concierne, en particular su análisis sobre cómo en los países subdesarrollados se crea un mecanismo diferente al de las grandes metrópolis, cuando el campesinado comienza a acercarse a las ciudades carentes de fuerza de trabajo, y se integra a su vez como otro sector urbano, formando grandes grupos humanos con determinadas potencialidades.

Se mencionaba antes como un rasgo de los marginales su incapacidad para resolver los problemas; pienso que depende de qué tipo de problemas se trata. Considero que los marginales sí tienen capacidad para resolver sus problemas. Justamente, una de sus capacidades es la de sobrevivir fuera del esquema del orden establecido. Y esta capacidad no involucra solamente el aspecto económico; también tiene consigo una connotación social, política, filosófica, de un modo de vida.

Ángela Ferriol: Me quiero referir a algunas investigaciones desarrolladas por la CEPAL que insisten en una serie de exclusiones claves en este proceso de la marginalidad. Ante todo, parten de un reconocimiento de que las expectativas creadas con las teorías de desarrollo, a partir de los años 70, no se han cumplido. Ellos plantean un gran foco de problemas vinculados al mercado de empleo. Se sabe que hay una incapacidad de creación formal de empleo lo suficientemente rápida, lo que extiende ampliamente un sector informal de ocupación que —contrario a lo ocurrido en Cuba— es precario, con muy poca remuneración. Se ha constatado que no solo es un sector creciente, sino que, cada vez más, se amplía la brecha entre sus escasos ingresos y los de los sectores formales, que están más incorporados a las corrientes de crecimiento y desarrollo. En contra de todo lo pronosticado por los teóricos de estos sistemas, la brecha entre los ingresos de los calificados y de otros trabajadores también ha crecido de una manera extraordinaria. Por tanto, ellos sitúan todas estas condiciones que se están dando en el mercado de empleo como uno de los focos estructurales más complejos que ocasionan el proceso de la marginalidad. Otro foco clave, según estas investigaciones de la CEPAL —que comparto—, son las inconsistencias en el desarrollo de los sistemas educativos de la región, a pesar de los esfuerzos que se han hecho en este campo. Estos sistemas hoy en día ya no solo tienen déficits de cobertura; sino que la diferencia entre la calidad de la enseñanza pública y la privada se ha ahondado extraordinariamente. Ese otro foco también retroalimenta la marginalidad.

Otro factor es el desigual acceso a la información. Existen indicadores de cómo se diseminaron los televisores, computadoras, y nuevas tecnologías, y se puede observar la profundización de la brecha en cuanto a la información, vía Internet o redes por cable, entre los que tienen acceso y los que no, estos últimos el grueso de la población.

Concluyen que su sistema social tiene una incapacidad creciente de integrar a grupos cada vez más amplios a ese proceso de desarrollo que, supuestamente, iba a darles acceso a mejores empleos, mejores ingresos, una estructura más amplia. Añaden que de lo que se trata es de diseñar acciones, y delimitar hasta dónde se puede hacer algo y qué se puede hacer.

José Luis Martín: Sí, pero la precariedad de empleo no es sinónimo de pobreza ni de marginalidad. Si no lo entendemos así, después tal vez se nos oscurezcan las rutas para actuar sobre esta última. La marginación es un proceso, pero la marginalidad no; es una síntesis del proceso. La marginalidad es la resultante de procesos económicos, políticos, de orden social, educativo, de todo orden, que convergen en un producto

cultural. La marginalidad es un producto cultural, con sus defectos —si queremos decirlo así, aunque no me gusta para nada esa palabra— y con sus virtudes; con sus valores y con elementos que pueden ser nocivos al resto del sistema social.

El empleo informal —todos lo sabemos— puede ser muy bien remunerado, aunque ese no sea su rasgo característico. También seríamos simplificadores si decimos que la riqueza es lo que caracteriza al empleo informal en Cuba. Sería una generalización excesiva.

María del Carmen Zabala: Precisamente por estos nuevos rasgos, por la globalización y todo lo que está pasando hoy en el mundo, hay dos aspectos que me llaman la atención. Uno es la extensión de la marginación a nuevos grupos. No es que sean marginales ya, sino que están incluidos en un proceso que los pudiera marginar. El segundo es la dislocación espacial del mundo marginal, que empieza a penetrar espacios donde antes no estaba. Si antes la definición o la limitación espacial había sido un rasgo —como algunos compañeros señalaban—, hoy ocurre una penetración de otras zonas físicas, geográficas, sociales, donde no estaba previsto que penetrara la marginalidad.

Cuando se decía aquí que la marginalidad es un proceso, hay que entenderlo en el sentido de un proceso de marginación, como señalaba José Luis. Aunque cada proceso tiene una resultante, no por eso deja de serlo. En la medida en que se entienda eso, los que tienen que incidir sobre ese proceso, que produce y reproduce marginación en la vida cotidiana, incidirán sobre su resultante.

Mayra Espina: Quiero subrayar la distinción entre exclusión por motivos estructurales que generan marginación, y marginalidad como producto cultural. Es una distinción imprescindible, porque si tenemos un enfoque determinista y estructuralista, no llegamos a ningún lugar.

Uno de los problemas que podemos identificar como propios de la marginalidad está dado por el efecto de la relación globalización-migración, aparición de franjas multiculturales en las sociedades centrales, y donde, curiosamente, franjas marginales de emigrantes en las sociedades receptoras no lo son en las emisoras. Es decir, se crean lazos y redes de comunidades transnacionalizadas. Si la migración constituye un mecanismo creador de nuevas redes económicas hacia la comunidad de origen, entonces estos grupos humanos —que, como dije, en las sociedades receptoras son marginales y en las de origen no— han construido relaciones económicas diferentes. Este fenómeno complejiza extraordinariamente el enfoque de la marginalidad.

Ernel González: En la mayoría de los trabajos de la CEPAL, de los organismos internacionales, de muchos países latinoamericanos y de algunos economistas, se hacen equivalentes marginalidad y exclusión. El último trabajo de Enzo Faletto, escrito en 1996, por ejemplo, va en esa dirección. Hay una tendencia a acoplar los nuevos conceptos que se usan en las ciencias sociales —a partir sobre todo de un cierto lenguaje que se ha ido articulando— para explicar el fenómeno de los efectos de la política neoliberal a nivel internacional. Se están estructurando nuevos conceptos.

Sería interesante ver cómo en Cuba estamos debatiendo sobre un concepto que no discutimos en la década de los 60, o que lo tratamos muy pobremente; no lo aceptamos políticamente, y ahora lo retomamos por su valor, o sea, en términos de las teorías de valor, que se asumen ahora para explicar fenómenos como identidad colectiva, identidad nacional, pérdida de identidades, desintegración social, exclusión, que son conceptos empleados básicamente por los organismos internacionales, y a los que se han ido acoplando las ciencias sociales conectadas con esas fuentes de financiamiento y esos marcos analíticos.

Por otro lado, el problema que debatir en Cuba es si existe o no un proceso de imposición de una cultura única, qué significado tiene esta, y si participan o no en ella

los marginales. Cuando se dice que no participan, que están fuera, yo pienso, sin embargo, que están dentro del sistema, dentro del proceso social, adoptando, como todo actor social, unas determinadas acciones y no haciendo otras; asumiendo lo que desde su punto de vista les resulta más favorable. Esos procesos multiculturales que mencionaba Mayra reflejan una creciente expansión de una cultura única; por ejemplo, un modelo de consumo que no es solo cultural, y todo se va conformando según una nueva mentalidad de la que no se distinguen ni las clases dominantes ni los sectores pobres, porque precisamente esa es la función que trae esta nueva ideología de consumo en la sociedad capitalista neoliberal.

Me da la impresión de que vemos el tema de la marginalidad en Cuba como un proceso relativamente aislado, que tiende a reproducirse, pero que no incorpora otros fenómenos externos. Sin embargo, no hay ningún grupo social en la sociedad cubana, ni en ninguna otra, que no esté participando constantemente de los procesos a los que está integrado, en su sociedad y en la mundial. Siempre, de una manera u otra, recibe el impacto de ese mundo exterior, y va tratando de adaptarse a esos nuevos impactos, sin que necesariamente tenga que cambiar su esencia. Se pueden ver las expresiones en las formas culturales, en la forma de hablar, de vestirse.

En la propia teoría sociológica, muchas veces se habló de una subcultura de los pobres o de los marginales. Esa connotación la desvaloriza, porque trata de imponer una visión desde un centro de poder que está promoviendo un solo tipo de cultura. Habría que sustituir ese enfoque por una visión de interculturalidad mucho más constructiva que una visión de una cultura dominante, impuesta a las personas, a los grupos sociales.

Juan Valdés Paz: Estoy de acuerdo con Ernel en que los términos pueden haber cambiado; se usa una terminología del fenómeno que hemos identificado con la marginalidad, que tiene cada vez mayor peso y fuerza en las sociedades latinoamericanas. Estamos ante un fenómeno que ni está en retirada ni pertenece al pasado, sino que está acrecentándose ante nuestra observación.

Por otro lado —no sugiero agotar el debate con esto que digo ahora—, si tuviera que comentar en qué consiste este acrecentamiento de la marginalidad, y la novedad que tiene en la contemporaneidad, diría que la pobreza es cada vez más crítica en las sociedades de la región, es más precario el empleo —cualesquiera sean las consideraciones que se manejen en cuanto al término—, y hay más informalidad en nuestras sociedades, rasgos asociados a la marginalidad. En la sociedad civil hay más desorganización, más criminalidad y más desprotección a los distintos grupos. A nivel político, aunque aparentemente se ha elevado la representación formal, en realidad todas las formas de organización y de representación social tienen cada vez menos capacidades, menos poder y por tanto menos incidencia dentro del sistema político. Aparentemente, los sectores sociales que están bajo el impacto del fenómeno de la marginalidad aparecen como más desmovilizados, incluso, que como pudieron verlos otros observadores en tiempos anteriores. Por ejemplo, en las callampas, en las favelas, podían encontrarse capacidades para negociar sus intereses; ahora, esa capacidad tiene una expresión mucho más débil.

A nivel cultural, se han hecho patentes, en el transcurso de esta mesa, los problemas de la desnacionalización y de la hegemonía cultural y, por tanto, el incremento de la enajenación. Pero, ¿adónde apunta esto? Creo que entre las distintas escuelas teóricas que discutimos en el punto anterior, las que más énfasis pusieron en factores externos a la sociedad nacional —los enfoques de la dependencia—, ni siquiera adivinaron suficientemente el impacto, el peso, la modalidad de los actuales procesos de globalización neoliberal, que van mucho más allá, y quiebran, con una ola mucho más enérgica, el Estado nacional que como se vislumbró en los períodos anteriores.

Todas estas corrientes tenían el suficiente espíritu desarrollista como para creer que el fenómeno de la marginalidad iba a disminuir porque los procesos de integración social se reforzarían. Por eso, los procesos actuales, y sobre todo las políticas neoliberales, lo que están agudizando es, precisamente, la diferencia que argumentó muy bien Ángela; y, por otro lado, están desintegrando cada vez más la sociedad, no solamente por efectos de las políticas locales, sino por el propio efecto de las de carácter globalizado. De hecho, las economías y las sociedades de la región están cada vez más en manos de las transnacionales que de las políticas económicas nacionales. He aquí otra dimensión a partir de la cual se está reproduciendo el fenómeno de la marginalidad.

La cuestión de cómo se manifiesta ese fenómeno en Cuba nos va a plantear de alguna manera los mismos problemas del primer punto que debatimos. Primero: ¿qué rasgos tiene la marginalidad en el país? ¿Son los mismos que examinamos anteriormente para la región? ¿Se presentan con distintas intensidades? Segundo: ¿cuál es la formulación teórica que explica, en una sociedad como la nuestra, que ya no es capitalista, que sí tiene un alto nivel de prevención social, y que aún conserva políticas de fuerte integración social, la presencia y la persistencia del fenómeno de la marginalidad? ¿Se trata de algo heredado, que no hemos podido superar, que acompaña los rasgos de subdesarrollo que no hemos podido resolver? ¿No hemos dado con las fórmulas o las maneras inteligentes de darle solución, aunque existe la voluntad política de hacerlo? ¿O existen condicionamientos en la sociedad cubana, o en las actuales circunstancias mundiales, que producen o reproducen el fenómeno como algo inédito en la sociedad cubana del nuevo siglo?

Gisela Arandía: Yo creo que hay una herencia en dos planos: la historia colonial y la secuela del capitalismo. Estos son elementos que tener en cuenta para el análisis. Desde la perspectiva actual, me plantearía el problema en los siguientes términos: ¿quiénes son los marginados en la sociedad cubana? ¿Les corresponde un área física de pobreza; o es un fenómeno mucho más complicado? ¿Están dentro o están fuera de la sociedad cubana?

Probablemente existan todas las variables. En mi experiencia personal en el proyecto comunitario de La California —y la de Bárbara Oliva, que está con nosotros en esta mesa—, se demostró que la visión estereotipada de ese sitio, en donde se concentraba todo lo malo, era falsa. En ese lugar hay militantes del Partido, hay profesionales, están las mismas gentes que en el resto de la sociedad cubana. Se comprobó que era un mito.

No puedo afirmar con certeza que esa es una realidad común a toda la sociedad cubana. Puedo decir, extendiéndome un poco más a la experiencia del municipio Centro Habana —que es donde está enclavado nuestro proyecto, y donde hemos estado trabajando unos cinco años—, que el problema está ligado a la situación de la vivienda como fenómeno general. En ese municipio existen más de mil vecindades en estado crítico. Pero no se puede asegurar que es únicamente la vivienda el fenómeno fundamental. Sería necesario confrontar con otras experiencias similares en La Habana o en otras capitales provinciales como Santiago, Matanzas, donde ha tenido lugar un proceso migratorio irracional, de gentes que acuden hacia estos centros, que sufren un problema de vivienda, pero donde también se da otro, tan grave como ese: el de la cultura. En sitios donde ha vivido históricamente gente de La Habana, con un código de ética, de solidaridad, llegan grupos a los que se les llama despectivamente «palestinos», provenientes de otras comunidades, con otras culturas, y se produce un choque. Esa comunidad «marginada», pero con una coherencia y una integración incluso política, se desintegra por esos factores nuevos que llegan.

Un segundo problema es, para el caso cubano, el de una marginalidad muy vinculada al racismo, a la discriminación y el prejuicio racial. Es el caso de Centro Habana, con

estas viviendas destruidas, en donde se puede comprobar fácilmente que más del 95% de la población es de negros y mulatos.

En cuanto al tema del racismo, a partir de la pregunta provocativa de Juan, es necesario indagar también sobre su origen, no solo por la herencia colonial y la del capitalismo en Cuba, sino por los nuevos elementos que surgieron después de la Revolución. ¿Por qué, en Cuba, en medio de una Revolución que establece un sistema social con una serie de ventajas y de posibilidades que todos conocemos, estos grupos, por ejemplo, no acuden a la Universidad? ¿Por qué ocurre que, al concluir la enseñanza primaria, ya estas familias no pueden llegar al nivel secundario, si la escuela es gratis y está en su mismo barrio? ¿Cómo operan los mecanismos de referencia cultural, el barrio, los mecanismos de educación, de cultura, de deportes, de salud pública?

Para mencionar un caso muy concreto, el de la educación, ¿cuál es el promedio académico que tienen que tener los jóvenes para poder llegar a la Escuela Lenin o a otras escuelas de excelencia? Un promedio muy alto. Pregunto: ¿es que en estas comunidades desfavorecidas, de madres solteras con pocas referencias culturales, resulta posible que estos jóvenes alcancen ese promedio escolar? No lo van a alcanzar; así de rotundo.

En cuanto al ingreso a la Universidad, en los últimos años el porcentaje de estudiantes blancos es muy alto, como un 70%, y ha disminuido el de los negros en relación con el período inicial de la Revolución. ¿Qué elementos sociales hubo entonces, qué dinámicas operaban y cómo ligamos el discurso político y la fuerza con que estaba organizado el sistema social, para favorecer a esas partes más desprotegidas? A medida que el sistema se fue estructurando de una manera más formal, estas personas fueron quedando fuera, lentamente se fueron quedando rezagadas, y la educación es uno de los elementos que nos permite ver este proceso.

Un tercer problema se refiere a dos elementos que no se han mencionado: el papel de la democracia y de la sociedad civil en estos procesos de marginación; cómo llega el discurso prevaleciente hoy a esas comunidades y cómo estas lo reciben. ¿Es que no están identificadas con el discurso político, con el proyecto social, o es que a nivel local determinados esquemas ya no funcionan, o sea, ese discurso político no funciona de acuerdo con sus intereses? Hay un proceso de descentralización de la sociedad cubana, donde las redes informales y también la economía emergente facilitan que la marginalidad vaya creciendo. La respuesta a estas preguntas se relaciona con la cuestión que planteaba antes: ¿quiénes son realmente los marginales? ¿Es la marginalidad en Cuba sinónimo de carencia económica? Desocupación y desempleo son conceptos que deberían definirse, porque quizás en la sociedad cubana actual hay personas que empiezan a preferir pasar a esta área de discreción social y política, al trabajo por cuenta propia, por ejemplo, con menos presión; y podrían aparecer ahora como fuera del sistema desde el punto de vista formal, pero no necesariamente se trata de personas desfavorecidas económicamente.

Ernel González: El tema de la marginalidad en Cuba remite, en el contexto actual, al problema de la crisis. Esta ha acentuado los problemas que históricamente existían en la sociedad. Uno de ellos es el de los grupos sociales que están en una situación de desigualdad. La cuestión es hasta qué punto se produce, en este contexto, una reproducción de la marginalidad, o en qué medida estamos ante un proceso distinto, comparado con el que vimos en los años 60. Gisela señalaba la motivación que despertó la Revolución en todos los grupos sociales del país. Se logró entonces una importante transformación, en términos de movilidad social ascendente, en casi todos los sectores sociales, aunque no se resolvieron todos los problemas heredados, y algunos, como el de la vivienda, se hicieron mucho más complejos.

Se entienden los problemas de la marginación urbana como derivados de la pobreza, que comprende los de la vivienda, la participación cultural, alimentación insuficiente, educación, servicios sociales, posibilidades reales de movilidad social y

de acceso efectivo a los mecanismos institucionalizados y de poder, que Gisela también mencionaba; todos los relacionados con la vida social de los marginados. Si estos son los componentes reconocidos, podemos decir que muchos de ellos no se presentan de una manera crítica en el país. Hay otros que requieren investigarse detenidamente, para ver en qué medida se expresan en determinados grupos sociales del país y qué significado tienen para la propia cohesión interna de la sociedad cubana. Se requiere de una documentación de la realidad social que nosotros no estaríamos en condiciones de hacer ahora, pero que resulta fundamental.

Vinculado con las migraciones internas, hay otro tema relevante, que los sociólogos han llamado «la concentración de las facilidades urbanas» en determinadas ciudades del país. Eso no quiere decir que en La Habana o en otras ciudades se haya logrado un nivel real de construcción de una infraestructura muy desarrollada y suficiente para resolver todas las necesidades; sino que no se desarrolló en la misma medida en las comunidades pequeñas, en los pueblos, en algunas ciudades del interior; por lo tanto, hay diferencias. La migración no se explicaría tanto porque los salarios son distintos nacionalmente, sino porque hay otras condiciones y posibilidades, otras perspectivas de vida para la migración.

Mi campo es la sociología agraria. Esa fuerte migración de las provincias orientales para todo el país proviene de ocupaciones agrarias, donde lo fundamental es el trabajo físico. ¿Por qué migran, qué buscan en otras regiones, básicamente en el occidente del país? Independientemente de las legislaciones, de las restricciones, hay un fenómeno observable, consistente en una relativa «orientalización» de la fuerza del trabajo agrícola, que va desde la provincia de Camagüey hasta La Habana, y probablemente ya alcance la de Pinar del Río, a partir de las experiencias de intercambio, del auge del tabaco, etc. De manera que estas personas se van movilizándolo y aparece el fenómeno de los que llegan a una comunidad ya integrada.

En Cuba, hay comunidades típicas respecto a este fenómeno. En ellas se produce un fuerte proceso de diferenciación entre los que son de allí y los que llegan, lo que genera conflictos importantes a nivel social. Sin embargo, no lo podríamos explicar diciendo que los recién llegados son excluidos, porque todos trabajan en la misma empresa, tienen iguales salarios; pero resulta claro que no están integrados. Se produce un proceso de desintegración social. Esa emigración es un fenómeno bastante espontáneo en la sociedad cubana, no está dirigido. No digo que tenga que ser controlado, porque tampoco considero que sea el más importante, sino que debería existir una cierta proyección que lo tomara en cuenta, para que no se convierta en un fenómeno social cuyas consecuencias sean impredecibles. Muchos problemas de las grandes ciudades se han agravado. Pero todavía siguen siendo atractivas, sobre todo por las nuevas economías del turismo en las ciudades del occidente: La Habana, Matanzas, Varadero; y ahora también Ciego de Ávila y Morón. Estas nuevas economías son una atracción importante para amplios sectores de la sociedad cubana, aunque no generen una integración inmediata. Esta situación tiende a reproducir la marginalidad.

Por otro lado, la propia agudización de la crisis económica del país en los 90 ha creado situaciones difíciles en determinados grupos sociales desde el punto de vista económico, y que las instituciones correspondientes han estudiado para producir políticas sociales orientadas a resolverlas. Esas políticas tienen un papel importantísimo. Sin embargo, nunca fueron concebidas como parte del proceso mismo de desarrollo del país, sino como un complemento de segundo orden. Y no deberían serlo, sino considerarse de primer orden, pues si no se garantizan ciertas condiciones en la reproducción, en la calificación y en todos los aspectos correspondientes a los recursos humanos de una sociedad, no habrá posibilidad de desarrollo integral. Se hace necesaria una toma de conciencia al respecto.

Por último, quiero subrayar la necesidad de que todo esto se articule a través de una incorporación de todos los recursos de la sociedad cubana como factores de

desarrollo económico y productivo. No basta con que haya una política social; es necesario movilizar recursos productivos que logren un desarrollo económico, independientemente de la crítica al economicismo. Si queremos mejorar la calidad de vida de los cubanos, tenemos que producir más.

Mayra Espina: También ahora estamos pagando una deuda, que es la ausencia de estudios sobre el fenómeno de la marginalidad en todos los años anteriores. Haber omitido esa categoría del pensamiento social cubano —por decreto, prácticamente— representa una desventaja grande. Esa supresión estuvo asociada a un padecimiento de nuestro socialismo, consistente en un enfoque de civilización hiperprogresivista, según el cual el éxito de la llegada al poder de una revolución socialista suponía o creaba la ilusión de la progresiva desaparición de la marginalidad, como por encanto. Se trata de la teoría del derrame hacia abajo, como resultado de la incorporación de los diversos grupos sociales a las opciones nuevas que se creaban. Este fue un enfoque erróneo, determinista y mecanicista del socialismo.

Según los diagnósticos de mis estudios de estructura social, y particularmente sobre las desigualdades, desde hace varios años afrontamos la creciente emergencia del rasgo de marginalidad. No creo que está configurado un proceso de marginalización en la sociedad cubana en la escala de otros contextos que se han mencionado aquí, pero sí se expresa en el creciente y progresivo avance de rasgos de la marginalidad que hemos discutido, con más o menos diferencias, que también lo podríamos encontrar en la sociedad cubana. La fuente de este fenómeno resulta ser una combinación bastante complicada de herencia, de persistencia de prácticas, que no pueden ser borradas del componente de subdesarrollo y de la propia crisis de los 90. Y esta es una mezcla de cuatro elementos explosivos, que inevitablemente conllevan la expansión de la marginalidad.

En primer lugar, la crisis en sí misma reclama de los diferentes grupos actuaciones de sobrevivencia y reproducción que, de hecho, son marginales, económica y culturalmente, a lo que anteriormente se entendía como legítimo. Es decir, todos somos un poquito marginales, en la medida en que para sobrevivir ponemos en práctica estrategias no inscritas en lo formalmente legitimado. En segundo lugar, la reforma económica que se diseña para gestionar esta crisis —para gerenciarla, como se dice en la nueva jerga— tiene los signos de la globalización, en el sentido de que son medidas económicas con un grado de selectividad territorial, socio-estructural y que avanzan a veces con una lógica de inclusión-exclusión simultánea. No todo el mundo, no todas las ramas, no todas las actividades económicas, no todos los grupos sociales, tienen competitividad para ser alcanzados por ese efecto de cambio de la reforma y, por lo tanto, algunos de los grupos se van quedando desenganchados, o parcialmente excluidos, con lo que se acrecientan desventajas que ya existían, y se crean otras que antes no existían.

Por supuesto, en Cuba este proceso tiene peculiaridades en relación con América Latina, pues esas exclusiones generalmente son parciales. En otros países, los que están en desventaja económica no tienen acceso a elementos del bienestar y a la riqueza social, como la educación, la salud, la cultura. Sin embargo, en Cuba también hay un efecto de selectividad de la reforma y una muestra de esta lógica selectiva son las desigualdades que estamos viendo.

En tercer lugar, este proceso tiene un impacto en la subjetividad colectiva, que fortalece estereotipos viejos y crea otros. La subjetividad da cuenta de esos cambios. Esto se expresa en estereotipos que demonizan a algunos grupos sociales y que los culpan de todos los problemas de la sociedad. Cuando se dice «los palestinos» o «los negros», se manifiesta esa carga tremenda.

Por último, quiero apuntar algo ya mencionado por Gisela, y que resulta interesantísimo. Se trata del fenómeno de automarginación que se está dando hoy. Algunas sociologías lo llaman «deslizarse por los intersticios». Incluso una sociedad

tan normativista como la nuestra siempre deja franjas que, por omisión, no están normadas, porque a alguien se le olvidó o por lo que fuera. Entonces emergen nuevas prácticas, a las que no se podría poner la etiqueta de marginal en el sentido tradicional del término, y que consisten en dejarse correr por los intersticios: descomprometimiento, zafarse de antiguos compromisos, de ciertos rituales sociales y políticos que nos han caracterizado. Esta es una forma de automarginación, aunque no sea una marginalidad como la tradicionalmente entendida, y es una especie de práctica, consciente o inconsciente, de resistencia.

José Luis Martín: Definitivamente hay una marginalidad heredada. Cuba tal vez fue el país más desarrollado del mundo subdesarrollado; de manera que de este pasado se heredó una marginalidad más aguda que la que podrían haber heredado otros. También hay una marginalidad reproducida; de un lado, por la falta de proporcionalidad en el desarrollo; pero, de otro, por políticas poco integradas para subvertirla, y que yo he llamado de automatismo desarrollista. Estas consisten en asumir que el desarrollo de la industria, la educación, la salud, va a eliminar un fenómeno cultural que se reproduce de mil maneras diferentes. Por otra parte, hay una marginalidad renacida o re-emergente, que se relaciona con la multiespacialidad económica y la heterogeneización resultante del reajuste económico, que genera ganadores y perdedores. Y los perdedores, aunque lo fueran mínimamente, tienden a entrar por rutas de marginalización.

Sin embargo, también hay una marginalidad superada o subvertida en Cuba, y quizás este es un ejemplo único. Se manifiesta en el contexto de grandes conglomerados, en núcleos duros de conglomerados marginales, que han subvertido esa marginalidad por prácticas comunitarias, por proyectos comunitarios exitosos, dirigidos exactamente a encontrar la ruta de cómo cambiarla. Este es un momento peculiarísimo en Cuba, porque si bien tenemos un peligro tremendo de que muchos que no tendrían por qué estar se incluyan en procesos de marginación, debido a los efectos negativos del reajuste, al mismo tiempo están más claras y calificadas que nunca las vías y los recursos para subvertir la marginalidad.

Pedro L. Sotolongo: Es muy saludable que se reconozca la existencia de este proceso en Cuba y en otros lugares, sin embellecimientos innecesarios y también sin satanizaciones, que son dos caras de la misma medalla. Porque ninguna sociedad está exenta de este problema, e incluso las que hayan podido tener un proyecto social más justo, y hayan fallado menos, pueden generar una difícil integración social de uno u otro grupo. En la medida en que lo reconozcamos, no nos vamos a asustar desmedidamente porque esté sucediendo en Cuba. Ahora bien, no quiero decir que en cualquier sociedad tenga iguales rasgos. Hay sociedades, insertas en la globalización capitalista, donde el crecimiento puede resultar en un aumento de la marginalización. Otras pueden tener como tendencia la posibilidad de un decrecimiento paulatino o un reencauzamiento constructivo de la marginalidad. Eso es aplicable a nuestro país, por supuesto.

A partir de lo dicho en esta mesa, se ponen en evidencia algunas ideas. Una es que la marginalidad no puede estar asociada, siempre y únicamente, al desarrollo o subdesarrollo socioeconómico. Al principio de la Revolución, muchas familias marginales mejoraron sus condiciones materiales, pero subestimamos la inercia de patrones culturales familiares, que tienen una fuerza tremenda. Otra es que, supuestamente, parecería que teníamos todas las instituciones presentes en la comunidad —no comunitarias, sino ubicadas en la comunidad—, para que los fenómenos de la marginalización hubieran podido ser detectados y avisados, y no fue así. Esto quiere decir que las instituciones nuestras tienen un funcionamiento más vertical que horizontal, y esa «verticalidad» es asimétrica, es decir, está diseñada más para transmitir orientaciones que para recepcionar discrepancias.

Ángela Ferriol: Partiendo de la concepción que expuse antes, es decir, considerando la marginalidad como proceso, cuando miro la realidad de Cuba no veo que exista un estudio que la muestre en toda su multifacética expresión, ni que muestre la existencia de esos factores que propician su reproducción. No obstante, he visto los barrios insalubres. Este es un tema que lleva años estudiándose, no es algo nuevo y pienso que ahí es donde se debe concentrar la atención. No se puede afirmar, sin embargo, que estamos enfrentando un proceso de marginalidad como tal.

Hay otras manifestaciones; por ejemplo, la prostitución, que es un fenómeno nuevo, así como algunos focos de drogas. Hay que prestar atención a otros fenómenos emergentes, por ejemplo, las madres solas cuyas formas de vida no quedan muy claras, porque no trabajan, ni se aprecia de dónde salen sus mínimos ingresos. Está la situación del sector más envejecido de la población, como son los ancianos sin apoyo familiar, y que constituyen grupos vulnerables. Hay que hurgar para constatar que ya tenemos, o estamos en riesgo de que se cree, un cierto nivel de marginalidad. Se trata de síntomas que desde ahora hay que ir avizorando.

¿Por qué se quedaron fuera estos grupos, si nosotros hemos tenido la exigencia de desarrollar una política social tan amplia y exhaustiva? En primer lugar, debo decir que no comparto lo que se ha dicho respecto a que la política social cubana se concibió como complemento de segundo orden. Cuba es uno de los pocos casos donde se intentó hacer un diseño integrado de la política económica con la social; así como articular integralmente la propia política social. Solo voy a ejemplificar con algunos ejes básicos de estas políticas, orientadas a que no surja la marginalidad. Uno es el eje alimentación-formación-empleo. Podría extenderme sobre cómo se vincularon las políticas en estos tres campos, con metas y acciones concretas, para que los déficits nutricionales no afectaran la formación educativa desde la infancia, se mantuviera la continuidad de estudios después de la primaria, incluso de la secundaria, y para que, cuando se terminara de estudiar, existiera un empleo de acuerdo con la calificación obtenida. Se diseñó, se aplicó, aunque los resultados no fueran perfectos.

Otro ejemplo es la planificación física. Se creó una institución que funcionó por más de veinte años; se diseñó y se planificó un sistema de asentamientos poblacionales en todo el país. Quizás se fue un poco ingenuo, en el sentido de que las expectativas familiares y culturales se fueron por encima de todo lo que se había diseñado, y se vieron hasta los famosos pueblos fantasmas. No es que no se previera, sino que quizás no fue totalmente realista.

Lo otro que quiero significar sobre la política social cubana es el concepto de equidad. Podemos preguntarnos en qué país se ha dado la posibilidad territorial de obtener plazas de ingreso a la universidad, violando incluso el escalafón de notas de las pruebas de ingreso, para que pueda acceder a ella un joven que tiene promedio de ingreso más bajo que otros, porque vive en una región que se quiere apoyar, para que realmente se aproxime al desarrollo del resto de las regiones. Hay algunas medidas concretas aplicadas en la planificación, que persiguen aumentar la equidad, darles más oportunidades a los que tienen menos de inicio, y esta práctica no es fácil encontrarla en otro país.

¿Por qué este sistema falló, si existían planes anuales, quinquenales, estrategia de veinte años, de cinco años? Sencillamente, porque aunque se concibió como una política integral, la aplicación quizás haya sido demasiado uniforme. Se consideró que los intereses familiares iban al mismo ritmo que esa concepción; pero la vida resultó más rica.

Pedro L. Sotolongo: No hubo proporcionalidad entre lo económico, lo cultural y lo social; o más bien, iba uno por un lado y otro por el otro.

Ángela Ferriol: Quizás no hubo un diagnóstico microsocioal para tratar de captar la respuesta de los distintos grupos sociales a esos planes que estaban en aplicación.

Pienso que la política social se mantuvo de la misma forma por muchos años, pues como no se hicieron esos diagnósticos, se entendió que el buen fin, por sí mismo, justificaba la forma en que se estaba haciendo. Aunque coincido con lo que decía Sotolongo acerca de la sociedad perfecta, que, tristemente, no se ha encontrado todavía.

María del Carmen Zabala: Se ha hablado bastante sobre en qué medida las condiciones socioeconómicas influyen en la aparición del fenómeno de la marginalidad; y en específico se ha enfatizado en el papel que desempeña la política social, a nivel macro, en la aparición del fenómeno de la marginalidad. Ahora quiero más bien referirme al elemento familiar en el surgimiento y reproducción de la pobreza y la marginalidad, porque ese es el campo de las investigaciones que he realizado en los últimos años.

En los diferentes estudios que se han desarrollado en Cuba acerca de los llamados sectores vulnerables, población en riesgo, o grupos con desventaja social, asociados en ocasiones con problemáticas sociales de fracaso escolar, conductas marginales, etc., aparece a menudo un conjunto de elementos que caracterizan el entorno familiar de estas personas o de estos grupos, algunos de los cuales son también similares a los encontrados por Oscar Lewis en sus estudios hechos en México, Puerto Rico y en Cuba. Lewis lo denominaba «cultura de la pobreza», y lo definía como un sistema o estilo de vida estable y persistente, que reproduce tal condición.

En los estudios de casos que he realizado con familias en condición de pobreza se han identificado algunas características particulares en la estructura y funcionamiento familiar, así como en las estrategias para enfrentar los problemas de la vida cotidiana. Por una parte, hay elementos que caracterizan la estructura y funcionamiento de la familia; algunos que ya se han mencionado, como la inestabilidad, las limitaciones de la atención paterna, la preeminencia de la figura materna, pues por lo general se trata de familias monoparentales, constituidas por madres solas y sus hijos, familias extensas con alta carga o dependencia, déficit en la función formadora de la familia asociada a una insuficiente preparación de los padres en su rol educativo, que favorecen estas situaciones de marginalidad. Sobre todo los niños y los adolescentes no disponen de las condiciones necesarias desde el punto de vista material y cultural para su avance en el sistema educativo.

Las estrategias que desarrollan estas familias para resolver los problemas que identifican en su vida cotidiana colocan el énfasis en los problemas materiales y en lo inmediato, la sobrevivencia, sin profundizar suficientemente en sus causas. También hay rasgos de funcionamiento que podríamos resumir como un énfasis en el presente, en detrimento de una elaboración constructiva del futuro; un conjunto de estrategias familiares dirigidas a resolver problemas muy inmediatos. Estos rasgos también se relacionan con la cuestión de por qué en determinados sectores de la población están más presentes que en otros estos fenómenos de marginalidad.

Gisela hablaba del componente racial. Ciertamente, en los sectores de población donde es más alta la proporción de negros —fundamentalmente por la carencia de patrimonio, tanto material como cultural— se dan con más fuerza estos elementos, asociados con determinados patrones culturales que se transmiten de generación en generación.

Lo que me parece más importante es señalar que este estilo de vida puede reproducir, por sí mismo, condiciones de marginalidad, de pobreza, sobre todo cuando hay un detrimento de la función educativa o formadora de la familia. Esta tiene varias funciones, pero una de las más importantes es la cultural-espiritual; la de transmisión de valores. Cuando estas funciones disminuyen, porque hay un énfasis en la sobrevivencia, estamos en presencia de un proceso que reproduce esa condición y puede llevar a niveles de marginalidad.

Mayra hablaba también del peso de lo coyuntural, la crisis, el reajuste; así como de la influencia de lo tradicional. Tal vez como en ningún otro marco, en la familia existe un balance entre estos dos componentes. Lo tradicional como forma de vida que se reproduce por línea familiar, y lo coyuntural porque, para algunas familias, esta crisis que todos hemos vivenciado se ha tornado particularmente dura, ya que no disponen de un patrimonio material, ni tampoco social o cultural, para poder enfrentarla.

Por último, respecto a la provocación de Valdés Paz sobre lo peculiar de la problemática en Cuba, en los estudios referidos se aprecia, en general, un alto nivel de integración social de estas familias, con la excepción del empleo, y la total cobertura de servicios de educación y salud, aunque existe un bajo nivel de participación social efectiva en la sociedad. Podemos afirmar entonces que lo distintivo de nuestra situación es la ausencia de exclusión social y de desamparo, pues todos los sectores —aun los de mayor precariedad— tienen garantizado el acceso a los servicios sociales básicos y similares oportunidades para su desarrollo.

Ernel González: Probablemente mi expresión ha sido un poco fuerte, pero estaba refiriéndome al modelo económico en sí, no el ideal, sino el que se aplicó finalmente. Quiero recordar que desde los primeros años de la Revolución se trabajó con el concepto de desarrollo integral, una concepción que acompañó a determinados procesos de creación de comunidades, cuyos aspectos productivos, educacionales, culturales, de servicios sociales, de integración social, estaban contemplados. Pero no funcionó así siempre. En distintos momentos, la máxima dirección política, el propio Fidel Castro, tuvo que lanzar programas para rectificar una serie de fallas que se estaban manifestando en el entorno social, como por ejemplo, la construcción de viviendas en los 80, o los círculos sociales antes, e incluso ahora, al tratar los problemas de la capital o de todo el país. Cuando digo que no ha habido una integración, quiero señalar que la política social es un aspecto del propio programa de desarrollo de un país; no es un componente complementario de ese desarrollo, sino esencial, porque es donde se forman los recursos humanos y se crean las condiciones necesarias. Al no otorgársele ese carácter esencial, se puede considerar como un elemento que a veces se puede recortar, darle menos recursos.

Es decir, que la política social de la Revolución es destacada, y no admite ningún tipo de comparación, incluso con otros procesos históricos revolucionarios, en el lapso en que se ha hecho. Pero dentro del modelo de desarrollo ha habido problemas que han permitido la permanencia de deficiencias, o han impedido que se superen de manera radical, como se está tratando de hacer ahora, en unas condiciones más difíciles, en una situación económica crítica. En estos momentos hay la intención de desarrollar políticas sociales con un sentido mucho más amplio y abarcador, que permitan convertir la equidad y la justicia social en componente definitivo del modelo, y no solamente de un período en que se dieron las condiciones económicas para el modelo. Por eso afirmo que justicia social y desarrollo tienen que ir juntos, a partir de un modelo que los propicie a ambos.

Juan Valdés Paz: Para hacer un puente hacia el último problema, podemos recapitular diciendo que heredamos cierto fenómeno de marginalidad, del cual parece que las ciencias sociales no supieron o no pudieron dar cuenta; que algunos de estos procesos no pudieron detenerse con el nivel de desarrollo alcanzado, y que también la crisis nos ató las manos para poder afrontarlos. Y en las nuevas condiciones internacionales en las que se ve ahora inmersa la sociedad cubana, no solamente la economía, sino algunas de las estrategias de salida de la crisis a las que nos vemos obligados, crean condiciones favorables también para la marginalización. Ustedes han listado los rasgos que acompañarían ese proceso, que se pueden resumir en: las dificultades de la vivienda, los flujos migratorios, el incremento de la desigualdad y de la pobreza, las diferencias culturales, la discriminación, los problemas de exclusión social, los cambios en la

subjetividad y en los valores, la desorganización familiar. Aunque cabe una discusión sobre rasgos y cualidades específicos, de todas maneras se trata de una lista inicial, probablemente no exhaustiva.

Por otro lado, la mayor parte de las intervenciones quiso subrayar que esta forma de marginalidad parece tener rasgos propios en la sociedad cubana, en virtud de las políticas y las prioridades establecidas a lo largo del proceso de transformación de la sociedad cubana hacia una revolución socialista, e inclusive de la voluntad política de evitar y superar los fenómenos de globalización. Creo que eso le da a la marginalidad caracteres delimitados en tiempo y espacio que la distinguirían, desde ya, del resto del Tercer mundo y en particular de América Latina. Se apuntaron al menos dos dimensiones. Una, las políticas públicas que se desenvuelven para limitar y superar los fenómenos de marginalización, para las cuales cabe la discusión de la idoneidad de los instrumentos utilizados, como la planificación social centralizada. La segunda es la apuntada por Gisela, para la cual nos van a ayudar mucho las compañeras que no han intervenido, y que tienen experiencia de trabajo comunitario: ¿qué son los movimientos y políticas de carácter local y comunitario mediante los cuales también se pretende identificar casuísticamente, espacialmente, los procesos de marginalidad, y promover a los factores comunitarios, locales, horizontales —a los que se refirió Sotolongo— como vías e instrumentos de superación de la marginalidad? Porque en la medida en que la marginalidad no es solamente un problema económico-social muy estructurado y dependiente de las políticas públicas, sino que coexisten otros factores culturales y familiares que inciden en su operación y reproducción, descubrimos que los sujetos locales, comunitarios, las acciones familiares e individuales comienzan a desempeñar un papel importante. Eso nos lleva al último punto: qué condiciones serían necesarias para poder intervenir en el proceso de reproducción de marginalidad y cuáles serían las condiciones políticas, sociales y culturales que podrían contribuir a encauzar su superación de una manera eficaz.

María Regla Barbón: Me siento muy contenta de que me hayan invitado a este encuentro, y poder intervenir en el debate. Yo trabajo en el Taller de Transformación Integral de los barrios de Atarés y El Pilar. Los compañeros que estamos directamente en la base hace rato nos hacemos esa misma pregunta: ¿hay marginalidad o no hay marginalidad? Siempre se nos ha tratado de rectificar, diciéndonos que no existe marginalidad. Eso nos ha limitado a ver esas cosas que hemos detectado en las comunidades y que nos preocupaban mucho.

A esta cuestión de la marginalidad y a la pregunta de qué ha pasado con las instituciones, si hemos funcionado o no, considero que lo que ha faltado es el tratamiento diferenciado. Hacemos muchos proyectos, bajamos orientaciones, y no tenemos en cuenta las características y necesidades del lugar donde vamos a trabajar. Un ejemplo es el trabajo de nuestros Talleres; ahora es cuando tenemos una metodología, el planeamiento estratégico comunitario; cuando, entre otros aspectos, realizamos un diagnóstico de necesidades. Esto nos ayuda al tratamiento adecuado de acuerdo con necesidades específicas; lo que anteriormente no se hacía. El proyecto social cubano ha tenido muy buenas intenciones, pero le ha faltado el tratamiento adecuado y diferenciado a las distintas comunidades.

Algo que nos preocupa mucho es el grado de pobreza a que están llegando nuestros barrios. Por ejemplo, yo empecé a trabajar en el barrio de Atarés en el año 1988; y en el 98 se nos pide darle atención a la comunidad de El Pilar. Siempre se había dicho que Atarés era un barrio supeditado a El Pilar. Y sin embargo, en nuestro diagnóstico de necesidades se ve que la pobreza existente en Atarés se está extendiendo a El Pilar. Y ahora estamos reflexionando sobre eso.

Otro problema que se ha tratado aquí es el porqué del fenómeno de la marginalidad, y se hablaba de la brecha, del subdesarrollo, de la crisis. Pero yo pienso que está más que todo ligada a la herencia social. Nosotros lo hemos comprobado, sobre todo en

Atarés. Tenemos el caso de una familia donde el abuelo estuvo preso y después ha habido otros miembros de la familia o del núcleo familiar que también lo han estado. A uno lo asusta un poco la idea de tener que llegar a una casa y dar una noticia como «Fulano está preso». Sin embargo, en este núcleo familiar es muy normal, porque según ellos, «ahí es donde se hacen los hombres». No importa por qué estuvo preso su abuelo, su tío, todas las generaciones anteriores: «ahí fue donde se hizo hombre». Por eso la herencia, en el caso de estas comunidades, tiene gran importancia, aunque los otros elementos también forman parte de la marginación.

María Gattorno: Trabajo en la Casa de la Cultura de 37 y Paseo, en un proyecto que tiene que ver con los temas del rock, del SIDA y, para colmo, todo eso se ubica en el espacio geográfico del barrio de La Timba, por lo que casi resulta ser la fórmula de la bomba. Por eso me interesa muchísimo todo lo que se ha tratado aquí, porque se han tocado temas que siempre hemos tenido en la cabeza. Se habla del racismo hacia los negros; pero mi tema fundamental ha sido el rechazo hacia los blancos de pelo largo, y también hacia personas, de cualquier color, que tienen una enfermedad, y se les margina.

Mi trabajo es esencialmente cultural, en una Casa de Cultura, aunque no soy socióloga, sino que, sencillamente me estoy enfrentando a estos asuntos a través de mi labor cotidiana. En ese sentido, hemos tenido que tropezar con muchas definiciones de las que ustedes han hablado aquí hoy, tratando de resolver los problemas de los jóvenes aficionados a la música rock, a través de su problemática social. Esta se encuentra siempre en un segundo o tercer renglón, con respecto a la policía, la familia, el barrio, la sociedad. Pues la hemos tratado a través de la cultura, creándoles a los jóvenes un espacio donde se puedan sentir lo más plenos posibles. Nuestro espacio ha sido positivo puesto que ellos han encontrado un lugar donde expresarse en múltiples manifestaciones: música, teatro, artes plásticas, e intercambiando experiencias con otros jóvenes que no son esencialmente roqueros, sino que provienen de otros estratos, con otras preferencias, pero que también han encontrado allí su lugar.

Esta actividad se relaciona con el tema de la prevención del SIDA, no porque el grupo que tengo allí sea especialmente proclive a adquirir esa enfermedad, sino porque tiene un rango de edades en donde este problema tiene mucha incidencia. Siempre que uno dice que trabaja con estos jóvenes, todo el mundo se pone las manos en la cabeza, y lo miran a uno de manera un poco rara, y lo ponen a un lado. Porque a estos muchachos se les considera con todos los problemas de la vida y de la sociedad: drogadictos, alcohólicos, bandidos, malas personas. Y no es así. Siempre he encontrado aspectos diversos de la sociedad entre estos jóvenes, los hay malos, malísimos; pero muchos son buenísimos trabajadores. Los segregan por estereotipos, no porque en realidad sus características los separen del resto de los grupos sociales.

Mayra Espina: Quisiera hacerte una pregunta, María. Antes de conocerte personalmente, venía oyendo hablar muchísimo de ti y de tu trabajo, y me da un gusto grande participar contigo en esta mesa. ¿Cómo ves el resultado de todo lo que has hecho, de todo lo que has expuesto, hecho por ti y otras muchas gentes? ¿Va mejor la cosa? ¿Va igual?

María Gattorno: La vida me ha permitido degustar cierto éxito; porque hemos pasado de momentos muy difíciles —como fueron los años de la década de los 80—, a estos en los que el movimiento de jóvenes aficionados a la música rock, e incluso el tema del VIH-SIDA, han sufrido una evolución positiva, de desprejuicio, hasta cierto punto, dentro de la población en general, como para que haya una interiorización de estos temas. Sí ha habido casos sustanciales de reconocimiento de un trabajo positivo.

Bárbara Oliva: Soy presidenta de la junta de La California. Les voy a hablar de los logros que hemos tenido. Teníamos viviendas que estaban en muy mal estado, un

solar que estaba destruido. Actualmente tenemos casa. Con la lluvia que cayó ayer, si hubiésemos vivido como se vivía antiguamente, se nos hubiese caído la casa encima. Hay quien tiene dos cuartos con su sala, cocina, comedor y baño; hay quien tiene uno; pero hay quien tiene tres cuartos con una terraza muy linda. Y eso no se esperaba. ¿Por qué eso no lo habíamos podido tener antes? Fue a partir de que entró la UNEAC, que no nos prometió nada; sin embargo, miren lo que tenemos. La UNEAC y la lucha: hubo que caminar, hacer muchas gestiones para tener lo que tenemos ahora. Y también hemos cambiado el modo de vivir de las personas, en el sentido de que no es como antes. Nos decimos buenos días, buenas tardes, buenas noches; ya es otra vida, tan distinta. Hasta los mismos niños por la mañana, cuando se levantan para ir a la escuela: ¡Buenos días! ¡Buenos días!

Hemos organizado muchas actividades, ayudando a la educación formal de los niños, y a las conferencias que está dando Salud Pública a los jóvenes. Se les están poniendo videos, en los días de receso escolar, películas, muñequitos, para los niños; los jóvenes miran la pelota. Ya no están en la calle después de las cinco. Ya la policía no llega ahí. Puede haber una bronca en la esquina, que ahí no llega la policía, porque ya no hay un preso, nadie detenido, no tenemos jineteras. Se produjo un cambio. Hemos tenido logros.

También tenemos nuestras dificultades todavía: que nos terminen el local para tenerlo todo ahí, y que los niños puedan usar la computación, porque tenemos una computadora para que los niños practiquen. Y ya estamos trabajando con las personas mayores; Salud Pública muy preocupada por los de la tercera edad. Y así.

Y nos preguntamos ¿por qué hubo que esperar a que entrara la UNEAC? ¿Por qué no se pudo hacer antes, a pesar de que se vivía tan mal? Había criterios de la misma gente del barrio, que nos decían «los negros del solar». Ahora entran a La California y hablan por teléfono —porque se puso un teléfono público—, nos vemos en la bodega, en la calle, en la puerta y entablamos conversación, igual que con todos los vecinos. Los otros niños de la cuadra entran ahí a jugar con los demás niños. ¿Por qué no pasaba antes? Porque había su poco de racismo. Antes no los dejaban entrar porque el solar estaba sucio. Entonces los niños iban al edificio de al lado a jugar y los botaban. ¡Ah, porque eran de un solar!

Mayra Espina: Estoy tratando de conectar las tres experiencias. En este caso, el énfasis ha sido en el mejoramiento de las condiciones de vida; en el del barrio de María Gattorno, ha sido crear un espacio donde se puedan expresar culturalmente los jóvenes; en el caso del Taller de Transformación, ha sido en sentido general, detectar las necesidades de esa comunidad y planificar entonces las acciones. Me pregunto cuál es el hilo que conecta estas experiencias. Y me atrevería a preguntar si el hilo no es la búsqueda de una mayor integración social, es decir, de las vías para que las personas puedan participar en la solución de sus problemas. Si es eso, yo tengo entonces una pregunta que les quiero hacer a todas: ¿De dónde surge, cómo surge esta experiencia? En un caso, me parece que ha surgido de una forma un poco exógena, una institución como la UNEAC llega y da la contribución para que se pueda realizar; en otros casos, tal vez ha surgido desde el interior del lugar donde existe ese problema. Esto pudiera parecer sencillo, pero realmente es muy importante, porque distingue lo que sería realmente un proceso de intervención social o un proceso de participación.

Bárbara Oliva: ¿Por qué no lo teníamos antes? ¿Por qué en el nuestro sí se ha hecho y por qué en otros tantos solares no? Hace falta que alguien, de adentro o de afuera, propicie este cambio, que alguien ponga los recursos para que este cambio se pueda dar, que un especialista llegue a sensibilizarse. ¿Por qué hace falta? Porque hay lugares en donde no ha entrado nadie, no ha ido nadie, no hay una cultura; y en este lugar sí entró la cultura. Se presentaron como UNEAC, y ahí hablaron todos los vecinos, lo

primero que hicieron fue reunirlos y formaron un consejo de vecinos. De ahí, y a partir de ahí entonces, quiere decir que entró la cultura.

María del Carmen Zabala: A través de los años, se ha puesto en evidencia la necesidad de una disciplina, que es el trabajo comunitario. Pienso, por lo demás, que se abusa de este término, pues el trabajo comunitario es aquel donde se trata de que haya una relación entre los elementos físico-sociales y que la propia población intervenga como transformadora de su medio. Esa disciplina falta actualmente. Ese trabajo directo de hombre a hombre se señala que sea a través de un especialista, porque a veces el hombre no se percató de dónde está viviendo, y hay que ayudarlo a pensar, que se vea a sí mismo, y proponerle que se convierta en transformador de su medio.

Pedro L. Sotolongo: De las intervenciones de las compañeras, uno se percató de lo que decía María del Carmen, es decir, de que se trata de diferentes tipos de iniciativas complementarias. Todas las experiencias de ese tipo, en las actuales condiciones nuestras, creo que son bienvenidas. Y creo que, como ella decía, tampoco las intervenciones externas tienen por qué verse peyorativamente, todo lo contrario.

Aunque como tendencia —y sin desdeñar ninguna de estas experiencias—, en lo fundamental considero que debe ir lográndose que el proceso comunitario se vaya tornando endógeno; que no sea trabajar en la comunidad, sino que sea acción transformadora desde la comunidad hacia ella misma. Esto no quiere decir ponerla en antagonismo con los especialistas externos, pero que sea la comunidad la que genere sus propios activistas sociales, detecte y diagnostique, con la ayuda de quien tenga que ser, pero que sea, como tendencia, ella misma capaz de hacerlo. Esto se dice muy fácil y es tremendamente difícil. Yo diría que es un problema clave, el transformar los métodos de participación vertical movilizativos, para que cada vez sean métodos horizontales de participación reales, autogenerados por las comunidades. Esto es fundamental para la supervivencia de un proyecto social como el nuestro, en un entorno tan complejo y en una época tan compleja como los que nos ha tocado vivir.

No se trata de que los organismos centrales no vayan a trabajar a la comunidad; y de que no puedan complementar o servir de detonadores, pero que no sea lo que predomine como tendencia, sino que nuestra sociedad genere los mecanismos, o emplee los que ya están creados, para usarlos no verticalmente, sino que los «horizontalicemos», y que sean capaces de movilizar, en la propia comunidad, a los activistas sociales. Se trata de que estos detecten, conozcan y actúen como agentes transformadores comunitarios desde su especificidad comunitaria, porque lo que viene de arriba —y es lógico que sea así— tiende a homogeneizar, porque resulta de una visión más global de la sociedad. Lo que viene de abajo, tiende a especificar, por su carácter inherente a esa comunidad, ya que lo que pasa en esta nunca es igual a lo que pasa en otra.

Desde el punto de vista de la teoría social, quiero pronunciarme por evitar las prácticas sociales que son una consecuencia de enfoques estructuralistas, que ya nos han golpeado; y también enfoques metodológicos individualizantes que también nos han golpeado. No se trata de analizar estructuralmente las comunidades, ni de aplicar metodologías psicologizantes e individualizantes de la sociedad, sino de darnos cuenta de que las estructuras de relaciones comunitarias objetivas y las subjetividades comunitarias son un resultado de determinadas prácticas comunitarias cotidianas —no lo producente, sino lo producido. Por supuesto que aquellas estructuras y subjetividades constriñen a estas prácticas que las producen y, a veces, lo hacen de manera tremenda, pero por constreñidoras que sean, no son lo producente, sino lo producido. Lo producente son las prácticas de la vida cotidiana comunitaria.

Lo que sucede todos los días en la comunidad, los regímenes de prácticas colectivas características comunitarias, es lo que tenemos que detectar; lo que nuestros

trabajadores sociales tienen que caracterizar empíricamente, y lo que los investigadores sociales tenemos que tratar de conceptualizar teóricamente. ¿Qué pasa en la vida cotidiana de esta comunidad? ¿Y en la de aquella? ¿Qué rasgos, desde los patrones de la interacción social de esa comunidad, están produciendo y reproduciendo marginación aquí —y quizás no allí? Esos son los rasgos que tenemos que modificar; esas prácticas comunitarias de la vida cotidiana que producen las famosas estructuras de relaciones objetivas que tanto nos gusta teorizar; y que producen simultáneamente esas subjetividades marginadas que queremos después que los psicólogos analicen y caractericen. Porque nuestra tradición de pensamiento «ha hablado» mucho de la práctica, pero no siempre ha desarrollado «herramientas» conceptuales —constructos teóricos—, ni de descripción empírica suficientes para aprehenderla.

Gisela Arandía: Primero quiero hacer un comentario. Las autoridades locales no siempre han favorecido este trabajo. Quizás porque se trata de una problemática que requiere ciertos niveles de referencia teórica y también de un acercamiento más conceptual a la política, vista como parte de las ciencias sociales. Y muchas veces la dinámica cotidiana pasa por alto estos antecedentes para una mejor comprensión a la hora de realizar las acciones prácticas. Los trescientos y tantos miembros de la UNEAC que estamos haciendo este trabajo en la ciudad hemos tenido más de una fuerza en contra, porque estamos haciendo gratuitamente un trabajo que deben hacer otros.

Pienso que la cultura tiene muchos papeles, pero el fundamental en la marginalidad es el valor de la autoexclusión. En el caso de La California, antes de la UNEAC no llegó nada, ni siquiera había Consejo de vecinos, que se supone —de acuerdo con las estructuras— que debería haber existido. Cuando la UNEAC llegó, ninguna institución cubana había llegado allí a resolver los problemas, hasta el año 95. ¿Cuántas comunidades hay como esa? Eso no significa que no hubiera CDR, Federación de Mujeres, o militantes del Partido y de la Juventud. El lugar era el que tenía el estigma, aunque individualmente la gente sí tuviera una incorporación.

Charles Taylor habla del multiculturalismo y pone como caso especial el reconocimiento. Dice que nuestra identidad se moldea, en parte, por el reconocimiento o por la falta de él. Si un individuo o un grupo de personas puede sufrir un verdadero daño o una auténtica deformación; si las gentes o la sociedad que lo rodean le muestran como reflejo un cuadro limitado de rasgos despreciables de sí mismo, ahí aparece uno de los problemas.

Desde el punto de vista teórico, no se ha mencionado que las propias teorías marxistas no le dieron un papel fundamental a la cultura. Era un elemento subestimado. En Cuba no siempre se ha visto la cultura como un arma ideológica, de poder, transformadora.

Otro tema importante es la creación de paradigmas, y especialmente en relación con raza y género. Increíblemente, hemos estado hablando de la marginalidad y no hemos mencionado el papel de la mujer en la comunidad. La mujer como vehículo para dar soluciones futuras. Cuántos liderazgos vírgenes existen en las comunidades, como Bárbara por ejemplo. El propio proyecto nos ha demostrado que con este tipo de acción —sobre todo en este espacio que mencionaba en algún momento María del Carmen, lo de las madres solteras— de esas personas que han estado sin rumbo, a la deriva, a partir de un proyecto, de una estructura y un reconocimiento, un trabajo de autoestima, puede surgir este liderazgo, especialmente si son mujeres negras, donde se une el conflicto de género y el de raza.

Por otra parte, una de las virtudes que ha tenido la marginalidad, es que gracias a ella se han conservado diferentes formas de cultura popular. Quisiera detenerme en un aspecto particular, el de cultura dominante y cultura popular. La revista

Temas ha tocado en ocasiones este asunto, de cómo nosotros seguimos viendo la cultura a través de la dominante, y esto lleva implícito el tema de la marginalidad. Hay quienes hablan de subculturas. Y esto tiene que ver con el multiculturalismo; con la cultura del otro, de la otredad. La cultura del otro a menudo se percibe como inferior, la de «aquellos negros», «aquellas mujeres», «aquellos indígenas», «aquellos roqueros». Se ve como inferior porque no es mi cultura, la que nos gusta, la oficial, la hegemónica. Entonces, qué papel van a desempeñar esas otras culturas. Este es un tema esencial en el análisis de la marginalidad y en la construcción de los paradigmas.

Si se quiere trabajar profundamente para producir cambios en la marginalidad, es necesario considerar el papel del cine y la televisión. Qué imágenes nos devuelven estos monstruos en esta etapa de la globalización y de la era mediática. Cómo, por ejemplo, la televisión cubana, la radio, el cine, son capaces de expresarla. Cuando se logra que algunos temas se aborden —porque en general son tabúes para los medios— se siguen representando de la misma manera. Recuerdo aquella famosa serie policíaca donde un personaje negro era a la vez el ogro, el homosexual y el santero, todo aquello considerado como los elementos negativos que se reúnen en un solo individuo. Es lo mismo que ocurre a veces en la imagen que se proyecta en el extranjero de la cultura cubana. La cuestión es en qué medida el tratamiento de la cultura popular es una forma de reivindicar la cultura nacional.

Finalmente, la solución de la marginalidad plantea un problema desde el punto de vista político, pues implica aspectos tan importantes como la unidad nacional, la independencia y la soberanía.

Ángela Ferriol: Lo primero que voy a apuntar es que la reforma de nuestra economía no ha concluido. Y esto tiene varios significados a los efectos del tema que estamos discutiendo. Quedan asuntos pendientes con alta connotación social. El del perfeccionamiento empresarial todavía está empezando. Puede tener amplia repercusión en las cuestiones de empleo, ingresos, etc. En general, el tema de la reforma del trabajo, o de lo que ahora se llama el mundo del empleo, a mi entender está inconcluso. Queda mucho por hacer en estos dos campos. Porque mientras vamos trabajando, interviniendo, diseñando políticas, los problemas van cambiando; las respuestas de los grupos, de las familias, van cambiando también. Y existe un tercer factor importante, aunque solo sea yo la que lo haya mencionado, y es que todo necesita financiamiento. Esa sociedad que queremos, todas las intervenciones necesarias para desarrollarla, requieren financiamiento. Eso explica por qué en algunos casos surgen soluciones y en otros no. Hay un problema de recursos y de lo que se trata es de ver cómo tenemos cada vez más, se logra cada vez más y se usa mejor. En mi criterio, para alcanzar este propósito hay que transitar por varios puntos. El primero es que la política social nuestra, dentro del marco de su integralidad, y partiendo del diagnóstico de los problemas actuales, haga un énfasis mayor en el tema de la vivienda. Se requiere que los recursos con que se cuenta y la forma en que se estructuran todas esas políticas lo sitúen en el centro. Otro aspecto es el de la asistencia social. Hemos tenido una asistencia social universalizada. Es necesario entregarle financiamientos más altos a este sector, y cambiar sus técnicas. Empleo, vivienda, asistencia social, para mencionar puntos claves, y también transporte, desde luego.

Antes mencioné el punto de la descentralización y lo retomo ahora. Los recursos tienen que descentralizarse y crearse los mecanismos de control adecuados para que sean efectivos; porque las experiencias internacionales de descentralizaciones a la ligera han dado pésimos resultados. Se trata de hacerlo con el necesario instrumento de control, para poder saber qué pasó con ese financiamiento y que se logre su mejor uso.

Otro punto es que la política social tiene que ser más personalizada y, como aquí se ha dicho, de participación. Su diseño debe salir de los propios comunitarios; que

ellos decidan cómo la quieren aplicar a sus problemas principales. Este es un punto donde aún nos queda camino por recorrer. También se requiere avanzar en el reconocimiento del papel de los actores sociales. Los ejemplos que se han puesto aquí son muy significativos, pues siempre se ha circunscrito mucho el financiamiento al que se puede dar por la vía del Estado. Otorgarles un espacio a otros actores sociales puede dar también buenos resultados.

Y el último punto que señalaría es el de la planificación. Ya se están dando pasos para que, incluso en la esfera de la planificación, se incorpore una óptica más descentralizada a estos problemas de política social. Por ejemplo, ya en la región oriental hay una nueva forma de captación de ingresos tributarios que se quedan, en un monto mucho más amplio, en la propia comunidad. Estos experimentos tienen que ampliarse, generalizarse e incluso ir a una planificación donde, como dije antes, sea la propia comunidad la que decida en qué quiere usar esos recursos.

Mayra Espina: Las acciones para interrumpir el proceso de reproducción de la marginalidad han sido preocupación de las disciplinas sociales y de las políticas desde épocas muy antiguas. Ha habido dos enfoques. El tradicional —que podríamos llamar iluminista y macro— es el de la educación. Se trata de dotar a la gente de un recurso, de un capital, que le permita modificar sus condiciones. Pero quiero hacer notar, ya que se habló aquí antes de la experiencia de América Latina, que esta variante iluminista fracasa. Se puede dotar de mucha educación a la gente, sin que se alteren las condiciones de reproducción de la marginalidad. En el caso de Cuba, donde creo que esa práctica ha tenido mucho más éxito, también ha tenido déficits. A pesar de lo que Angelita comentaba en cuanto a la distribución territorial de oportunidades para ingresar en la Universidad, el hecho concreto es que la Universidad es cada vez más blanca, más autorreproductiva de la intelectualidad, y se siguen quedando fuera gentes que deberían estar adentro, no importa lo que hagamos. El enfoque meritocrático y macro no resuelve el problema. No estoy diciendo que la educación no sea un factor de calidad; creo que lo es, pero en la medida en que se acerca a las circunstancias micro, que son las que enlazan estas experiencias. Quiero decir que la cadena se interrumpe en el nivel micro; por lo tanto, no hace falta una escuela Lenin en el preuniversitario, sino hacen falta las Lenin en los barrios marginales, desde la primaria. Que las mejores escuelas, las mejores condiciones sean para los territorios en desventaja, pues si el proceso de ascenso se interrumpe en la escuela primaria, ningún estudiante de un barrio marginal va a llegar a una escuela de excelencia. Esa es una experiencia de las lecciones cubanas, que han sido muy buenas, pero es la hora de hacer un balance y aprender.

Hoy las disciplinas sociales enfatizan la perspectiva de interrupción de la marginalidad en el espacio micro, y se le pone el apellido de augestor, autotransformativo, participativo en lo económico, pero también en lo político y en lo cultural. Hay un elemento muy importante, que señalaba Regla; la diferenciación imprescindible para la autotransformación, así como este diseño de la cultura con potencialidad autotransformativa, no deben someterse a todos esos enfoques estandarizadores a los que sometemos nuestras buenas iniciativas, pues los vamos a volver a matar. Corremos el riesgo de estar promoviendo una nueva cultura de masas, desde una óptica homogenista. En un diseño cultural, la marginalidad se rompe también con la cultura, si se trata de un diseño de diferencia, no de unidad por homogeneización forzosa y forzada. Es necesario ampliar esta visión de lo diferentes que somos como una ventaja, no como una debilidad. La diferencia como ventaja, como riqueza, como posibilidad innovativa, de creatividad.

Quiero discrepar de Sotolongo. Por supuesto, creo que las prácticas cotidianas son productivas, pero su construcción no es tan simple. Hay que concederle un margen de posibilidad a la práctica. ¿Y por qué, en nuestras condiciones, siempre tiene que haber un agente externo? Porque nuestras prácticas son centralistas, verticalistas; es

un sistema de participación muy amplio, pero donde hay que esperar que la orientación baje, y que la consulta suba, etc. Para que se consiga la transformación local, tiene que haber un agente externo al que le dieron permiso. Que, en la práctica, los actores comunitarios traspasan el límite del permiso y que cada vez lo presionan más, es verdad; pero partieron de un reconocimiento, de una legitimidad como institución, que puede ir allí a transformar, como es el caso de los Talleres.

No se trata de limitarse a decir que las comunidades tienen que autotransformarse. Tiene que haber un diseño del sistema político que considere la autotransformación, las sociedades locales, el espacio micro como un ámbito gestor autotransformativo. Y el diseño del sistema político que tenemos hoy día no cubre esa necesidad transformativa local. Es demasiado verticalista, centralista, paternalista y orientacionista. En estas circunstancias, si no hay un agente externo que tenga permiso, no lo vamos a lograr. Y aun cuando se cambie ese sistema, durante un tiempo va a tener que haber agentes externos hasta que se construyan nuevas prácticas autogestoras.

Se dice muy fácil y es muy difícil. Pero está claro que ni educación, ni cultura, ni empleo, nada de eso va a funcionar si no se concibe como un sistema donde lo micro y la autogestión transformativa tengan un protagonismo, una centralidad. Sin eso, no vamos a romper ninguna cadena de automarginalidad, porque también ahí está la base de devolver autoestima, dignidad, de reconocer la capacidad de transformación de esos sectores.

Pedro L. Sotolongo: Mayra dice discrepar de mí, pero por lo que ha expuesto lo que hace es concordar conmigo. Yo enfatizo la primacía de las prácticas sociales por sobre las estructuras sociales y, por supuesto, hay prácticas buenas y malas. Mayra, en definitiva, llama la atención sobre el papel obstaculizador de las malas prácticas «verticalistas» y con ello no hace otra cosa que evidenciar la misma primacía de las prácticas cotidianas que yo defiendo. Lo que «hay que cambiar» no son los «diseños»; son esas prácticas verticalistas, y sustituirlas por otras mejores.

Gisela Arandia: En estos últimos cinco años, hemos estado tratando, como parte de nuestro proyecto, de que el Estado permita que la comunidad de La California realice una gestión económica, produzca determinados tipos de artesanía y que pueda venderlos. Porque si no hay empleo se va a mantener la marginalidad. Podemos conseguir las nuevas casas, la cultura, los instrumentos musicales, las computadoras, etc., pero ellos necesitan una fuente de ingreso que los garantice. ¿Qué propone el gobierno? Que se incorporen a las industrias locales. Pero esa no es la solución para esa comunidad. Tiene que haber mecanismos que les permitan producir su propia economía, la que está a tono con esa realidad; no llevarlos a una fábrica, porque eso sería un fracaso, y porque además, la práctica de la economía en ellos tiene que partir de un concepto de solidaridad, para que se mantenga esa comunidad. Tiene que haber una economía que conserve ese nivel de identidad, que la integre, no que la desintegre.

Ernel González: Considero que la clave está en cambiar las condiciones de desarrollo, que se han basado en la sectorización excesiva, no solo de la economía, sino de toda la actividad cultural, educacional. La obra de la Revolución ha permitido crear instituciones culturales, escuelas, centros de producción, a todo lo largo del país; pero ha sido muy difícil integrarlos a la base, al nivel territorial, a lo que nosotros debemos llamar desarrollo local. Se trata de lograr que todas esas instituciones, entidades productivas, culturales, educacionales se integren, para darles solución a problemas locales. Debería haber un nivel de desarrollo local, municipal, regional, que se integrara en cada provincia; pero ocurre que estas instituciones responden a una verticalidad. En la Universidad estamos enfrascados en desarrollar profesionales

que se dediquen al trabajo social. Porque hay una avalancha de solicitudes para recibir capacitación en trabajo comunitario, por instituciones que tienen que ver con esta actividad, pero que no estaban capacitadas para ello, porque su relación con la comunidad era vertical; se limitaban a bajar orientaciones.

En procesos sociales complejos, es necesario que haya este tipo de especialistas, que desempeñen el papel de acompañamiento, de facilitadores, profesionales que puedan participar de este proceso sin que impongan las soluciones últimas. Tiene que haber una relación y un compromiso, pero no puede haber una decisión a priori. De lo contrario, no existe posibilidad de construir, desde las instituciones mismas de la Revolución, lo que las personas aspiran, o necesitan, ni de modificar aquello que socialmente hay que modificar. Como señalaba Mayra, reforzando un argumento que ya se había expuesto antes, hay que integrar toda la actividad de la sociedad, tanto económica, como cultural y política, en un proceso mucho más complejo, donde los actores sociales tengan un papel más relevante, y que corresponde a la cuestión del papel de la sociedad civil. Desde la institucionalidad creada en el país, y desde las que haya que crear, se puede lograr un proceso de transformación. No creo que existan todas las formas necesarias de organización de lo social, en cada lugar, para dar respuesta a un problema específico. Hay que ir creándolas, sin entrar obligatoriamente en competencia con las que existen, porque hay problemas nuevos, así como los hay viejos que nunca hemos tratado como susceptibles de recibir solución. Hay que articular acciones y crear institucionalidades hacia todos esos nuevos y viejos fenómenos que presenta la realidad social.

El Poder Popular, por ejemplo, no solo tiene que ser un poder, sino un poder popular. Acabo de participar en la asamblea de mi barrio, y el delegado se ha dedicado a responder a los problemas repitiendo que «no pudo», «no pudo», «no pudo», porque no hay recursos. Entonces se trata más bien de un «No Poder Popular». La gente siente que si no puede tener poder de decisión —ya que no se decide nada porque no hay recursos—, entonces hay que transformar el Poder Popular.

Juan Valdés Paz: Aunque lo que voy a decir lo anticipó, de alguna manera, Mayra, quiero observar que si ustedes siguen el curso de esta discusión, verán que comenzamos a un nivel macro y hemos terminado tomando como objeto de nuestro análisis el nivel micro de la sociedad. Y no es que se excluyan, sino que presentan dos dimensiones de la realidad que debemos analizar cuando de marginalidad se trata. Por un lado, los grandes grupos, que a veces son grupos estadísticos (aunque ni siquiera se conocen las estadísticas de que hablo); y por el otro, los pequeños grupos sociales, el vecindario, la familia, los individuos mismos. Estas son dos dimensiones que no deben suplantarse y que proyectan el fenómeno de la marginalidad. Distinguir las nos permite encontrar el lugar de las políticas públicas que tendrán que discernir el plan, esclarecer las prioridades, colocar los recursos, los financiamientos de que hablaba Ángela, así como determinar dónde son necesarios esos recursos, ese capital. Se trata de poder colocar a nivel micro un capital simbólico, sin el cual, como ya hemos visto, podemos tener un nuevo edificio, pero también tendremos marginalidad dentro de él.

También quiero subrayar que en este nivel local y comunitario es donde se da la posibilidad de que concurren —y no que compitan, como a veces pasa ahora, según me parece advertir en muchas de las intervenciones— las instituciones públicas, los agentes o gestores, y la propia autogestión de la comunidad. Es en el espacio local donde podemos hacer que estas instancias de la realidad social se aúnen, se sumen y concurren. Y me parece que el lugar último donde acorralar y vencer al problema de la marginalidad, incluso la nuestra, es precisamente este espacio comunitario. Cuando llegamos a esa entidad que llamamos la familia, el individuo, damos con la base de todo el sistema social, del sistema económico y del político. Por eso es que ahí nos encontramos con la clave del problema.

Sin descentralización no vamos a encontrar ese espacio local, o sería una expresión vacía. Hay que descentralizar poderes y recursos para que la comunidad pueda desempeñar un papel. Y también porque ese es el supuesto desarrollo democrático distinto que nos hemos planteado. Hemos dicho que nuestra democracia se va a distinguir porque es participativa —o al menos más participativa que representativa—, y el lugar de la participación ciudadana es la localidad; de ahí en lo adelante, todo será siempre representación. Por tanto, también ese diseño político a que se refiere Mayra, y esa concurrencia de la comunidad para resolver tantos problemas, incluido el de la marginalidad, son factores determinantes de lo que llamamos desarrollo democrático socialista del país.

Dicho esto, les agradezco a todos su participación en una mesa redonda que seguramente resultará interesante para los lectores de Temas.

Participantes:

Juan Valdés Paz. Sociólogo.

Gisela Arandía. Promotora cultural. UNEAC.

María Regla Barbón. Trabajadora social. Taller de Transformación Integral Atarés-El Pilar.

Mayra Espina. Socióloga. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Miembro del Consejo Editorial de Temas.

Ángela Ferriol. Economista. Subdirectora del Instituto Nacional de Investigaciones Económicas.

María Gattorno. Promotora cultural. Casa de la Cultura «Roberto Branyl». La Timba.

Ernel González. Profesor. Departamento de Sociología, Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana.

José Luis Martín Romero. Sociólogo. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. CITMA

Bárbara Oliva. Proyecto Comunitario Concha-Mocoyú (La California).

Pedro Luis Sotolongo. Investigador. Instituto de Filosofía. CITMA.

María del Carmen Zabala. Profesora. FLACSO-Cuba.

***Paradiso:* la lucha de Eros y Thánatos**

Margarita Mateo Palmer

Profesora. Instituto Superior de Arte.

La cópula es el más apasionado de los diálogos.
José Lezama Lima

La presencia de un fuerte sustrato mitológico en *Paradiso* (1966), la primera novela de José Lezama Lima, es hoy un hecho incuestionable y, a la vez, uno de los rasgos que con mayor riqueza la caracteriza. Con una mirada ecuménica, integrada a su peculiar visión poética del universo, el autor cubano apela a diversos mitos que fecundan su obra, en una dimensión que lo acerca a otros artistas de su región más cercana. En efecto, unidos en un afán común, aunque asentados en lo diverso, los narradores caribeños se han acercado con ademán inquietante a ese maravilloso caudal de mitologías que está lejos de haberse agotado en América, y particularmente en esa pequeña área situada en la encrucijada de dos mundos, donde tan intenso ha sido el proceso de transculturación: la zona imantada del mar Caribe, donde han confluído las más diversas coordenadas del pensamiento y la cultura universales. Nutriéndose del vasto caudal de mitologías que

adquieren un perfil diferente en la extensión insular, los escritores del Caribe han abierto las puertas de sus obras a una dimensión mítica que desempeña importantes funciones. Esta apelación a una instancia fantástica, reflejo de una conciencia mágico-religiosa extendida en los pueblos del área, se traduce en verdaderas adquisiciones estéticas. No se trata de un reflejo especular de la realidad que traslade al texto literario, sin mayor reelaboración, los rasgos de ese pensamiento. Por el contrario, los artistas de la región sabrán aprovechar —al configurar literariamente el mito— los aportes de la vanguardia y de la nueva novela latinoamericana, hallando así originales formas de expresión.

El estudio del mito en *Paradiso* constituye una tarea que, sin el menor ánimo de exageración, puede ser considerada como de una enorme dificultad. Tanto por la abrumadora cantidad de alusiones a los más diversos sistemas mitológicos, como por la complejidad misma que presenta su inserción y reelaboración en el texto, esta dimensión de la obra lezamiana puede llegar a convertirse en un intrincado laberinto donde, por momentos, se siente la ausencia

Premio Temas de Ensayo 2001, en la modalidad de Humanidades.

del hilo de Ariadna. Lezama no solo fue poseedor de una extraordinaria cultura, sino que su exhaustivo conocimiento era complementado por una imaginación desbordada, que lo conducía a establecer las más disímiles y originales asociaciones. A la vez, su sed de saber se caracterizaba por la interpretación muy personal —en ocasiones totalmente fabulada o mitologizada a su manera— de diferentes textos. Un ejemplo, ya comentado por la crítica, es el de la infructuosa búsqueda realizada por Julio Cortázar sobre la referencia del poeta cubano a la tribu de Idumea. Como se sabe, este mito responde a una original recreación fabulada por Lezama a partir de una alusión bíblica y a la connotación que Mallarmé le atribuye en su conocido poema.

Emprender, entonces, un estudio de lo mitológico en el nivel narrativo de *Paradiso*, sin obviar las complejidades que este plano presenta en la obra lezamiana, constituye una ardua tarea. Aunque este nivel de elaboración mítica apenas ha sido advertido por la crítica, es indudable que en la novela desempeñan un importante papel las secuencias narrativas de mitos concretos asentados por la tradición, cuya influencia principal sobre el texto literario se ejerce en el nivel diegético para, a partir de ahí, irradiar nuevas posibilidades de significación que amplían su espectro semántico. Aunque esta dimensión del análisis alcanza su más acabada expresión en el nivel de la trama, no debe obviarse que su influencia será notable en otras zonas de la obra tales como la estructura interna, el sistema de personajes, el plano espacial y otros.

El eje básico de *Paradiso* —estructura nuclear en torno a la cual se levanta el imponente corpus catedralicio de la novela— es la trayectoria de José Cemí hacia la poesía: la imago, lo estelar, la sobrenaturalidad, en fin, la gran variedad de nociones que dicho concepto posee en Lezama. Este hecho ha sido formulado de diferentes modos por los estudiosos de su obra. En palabras de Julio Ortega, por ejemplo, «toda la novela vendría a ser el debate y el descubrimiento de un cauce que conduce al hallazgo y formulación de una concepción de la realidad a partir de la poesía».¹

Por su parte, Cintio Vitier, uno de los más notables exégetas de la novela, afirma en «Un párrafo para Lezama»: «*Paradiso* es la historia de la formación de un poeta que busca la alquimia del oro primigenio en la mezcla de la riesgosa eticidad de Fronesis y en la incandescencia cognoscitiva de Licario, sazónada por las gotas sulfurosas de Foción».²

Puede advertirse, en los distintos acercamientos críticos al texto, una marcada tendencia a emprender su estudio desde una perspectiva fundamentalmente poética. Este tipo de enfoque predomina en la crítica lezamiana contemporánea a *Paradiso*, la cual constituye, sin dudas, un hito importantísimo de su recepción. De

este modo, la obra ha sido generalmente considerada como un gran poema o novela-poema. Julio Cortázar, por ejemplo, en su conocidísimo y decisivo «Para llegar a Lezama Lima», se pregunta:

¿Una novela? Sí, en cuanto hay un hilo semiconductor —la vida de José Cemí— al que van o del que salen los múltiples episodios y relatos conexos o inconexos. Pero ya de entrada ese «argumento» tiene características curiosas [...] Más importante es observar que falta en lo que yo llamaría el reverso continuo, la urdimbre que «hace» una novela por más fragmentarios que sean sus episodios. No es un reparo, puesto que lo esencial del libro no depende para nada de que sea o no sea una novela como la que podría esperarse.

Más adelante, el gran escritor argentino, uno de los primeros en advertir los méritos esenciales del texto lezamiano, arriba a la siguiente conclusión: «*Paradiso* podría no ser una novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosidad de su contenido, como por otras razones».³ Igualmente, el poeta cubano César López, en una interesante aproximación a la novela —una de las más lúcidas en su recepción crítica originaria— comenta en torno a su género:

Primero, estamos en la disyuntiva, pésele a quien le pese, de la clasificación; pues aparte de la indicación indirecta de la solapa, en ningún otro lugar de la edición se dice que ella sea una novela [...] y sin embargo, se trata de eso: una novela monumental que en tanto escrita por un poeta resulta su mayor poema. Protestas aparte. Y es que Lezama obra siempre en poeta. [...] El poeta va a llevar sus teorías, vivencias y realizaciones anteriores hasta sus últimas consecuencias y el resultado es un objeto paradójico, una suerte de entidad mítica y fabulosa: poema-novela-poema.⁴

Esta percepción inicial de la crítica, que privilegiaba el abordaje poético de la obra, se ha mantenido presente, en mayor o menor medida, en las recepciones posteriores de *Paradiso*. Puede afirmarse que el análisis de la novela, desde el punto de vista narratológico, ha sido generalmente relegado en función de la lectura «poética». Pero también —y esto es harina de otro costal— se han hecho algunas observaciones que tienden a desvirtuar la posibilidad de un riguroso acercamiento crítico narrativo a la novela. Esta es la posición asumida por Jolanta Bak, quien dedica su artículo «*Paradiso*: una novela poética» a fundamentar esta opinión:

Si nos detenemos a pensar en cualquier definición de la narrativa en general y de la novela en particular, pronto concluiremos que sus elementos constitutivos en el caso del libro de Lezama o no existen o no funcionan [...]. La conclusión es sencilla: o es una novela malograda o no sabemos leerla. Me inclino a pensar que estamos frente a un problema de lectura. Mientras no nos dejemos vencer por completo en nuestra búsqueda de una coherencia narrativa, no sabremos cómo leer este inmenso poema en prosa que el autor quiso llamar novela.⁵

En realidad, una cosa es reconocer los vínculos —por demás innegables— que unen la novela de Lezama con la poesía, y otra afirmar la imposibilidad del acceso al texto lezamiano desde el punto de vista de la exégesis narrativa: la primera afirmación no implica, de ningún modo, la otra. Esta autora, en cambio, llega a pronosticar una alta dosis de «frustración para los tramáfilos que se enfrenten a *Paradiso*», confundiendo, al parecer, la intelección enteca y mecánica de una trama novelesca con el análisis narrativo. Pienso, por el contrario, que la perspectiva narratológica no solo es válida como modo de acercamiento a la novela de Lezama, sino imprescindible para llegar a una comprensión más cabal de esta. Solo descubriendo algunas de las claves existentes en el nivel de la trama y aprehendiendo la trayectoria de los personajes —concebida en términos de acción, que no quepa duda—, se llega a obtener una visión totalizadora y coherente del texto, y a reconocer mensajes de otro modo indescifrables. La trama de *Paradiso*, pues, lejos de ofrecer caminos ciegos, conduce al encuentro con sus códigos principales.

Desde este punto de vista —y tomando en cuenta el carácter narrativo del mito que lo vincula estrechamente con la acción épica—, es necesario, para realizar un análisis sobre la mitologización del texto en *Paradiso*, partir de un acercamiento que contribuya a revelar algunas de las concepciones míticas presentes en su elaboración. La superposición a nivel diegético del texto mítico sobre el texto literario, en términos de intertextualidad, presenta en la obra de Lezama Lima una complejidad y una riqueza tales que merece ser comentada con detenimiento, aun cuando no se aspire a un análisis exhaustivo. Para ello he seleccionado un pasaje en el que se advierte claramente este modo de utilización del mito.⁶ El fragmento escogido representa uno de los momentos culminantes de la novela: en él tiene lugar una de las pruebas principales por las que atravesará el héroe mítico —en este caso encarnado esencialmente en Fronesis y Foción, los dos alter ego principales de Cemí— en su largo camino hacia la poesía.

El largo pasaje seleccionado comienza por un extenso diálogo sobre la homosexualidad, en el que participan como interlocutores Foción, Fronesis y Cemí. Esa conversación, que ha sido ampliamente comentada por la crítica, permite que se definan las respectivas posiciones de los amigos del protagonista frente al amor. El diálogo se ve interrumpido por la llegada de Lucía en busca de Fronesis. La conversación continúa entre Foción y Cemí tras la partida de la pareja, pero de nuevo se verá interrumpida —ahora sí definitivamente— por el sonido de los disparos de una asamblea estudiantil.

Al retirarse de Upsalón, Cemí tendrá una visión carnavalesca de un falo y una vulva gigantes. Esta secuencia ha sido interpretada desde muy variados puntos de vista. Sin embargo, si se la analiza tomando en consideración el lugar en que aparece situada, a nivel de la trama del relato, se podrá apreciar claramente su función anticipadora de hechos que tendrán lugar posteriormente. A la vez, la visión de Cemí resume el conflicto central, núcleo de todo el pasaje: la lucha de Eros y Thánatos, que tendrá su culminación en las relaciones Fronesis/Lucía y Foción/el Pelirrojo.

La conducta del falo gigante en la visión de Cemí se caracteriza por la desorientación: búsqueda oscilante y caótica, que no logra hallar finalidad y desenlace: «La escandalosa multiplicación de la refracción solar caía sobre la cal del balano, desviándola, de tal manera que se veía el casquete cónico de la cornalina queriendo penetrar en las casas, o golpeando en las mejillas de las doncellas».⁷

Más adelante, dos geniecillos «parecen indicarle al falo el sitio de su destino y el final de sus oscilaciones» (270). El sitio indicado es, como se sabe, una enorme vulva femenina cubierta por un «lazo negro, del tamaño de un murciélago gigante». Luego de esta visión, Cemí, caviloso todavía por el diálogo sostenido sobre la homosexualidad, observa a Fronesis y a Lucía en un parque, y luego los distingue en la penumbra del cine. En ese nuevo escenario de la acción vuelve a aparecer también Foción como espectador, quien será testigo de la aparente separación de la pareja.

Nuevamente se presentará un diálogo de la «tríada pitagórica» formada por los tres amigos: este diálogo es brevísimo y da paso a otra secuencia en la cual, luego de una meditación de Cemí sobre las peculiaridades que advierte en sus compañeros, se inicia una nueva conversación, ahora entre Foción y Cemí, sobre Fronesis. Aquí el texto presenta un indicio claro de que se forcejea con la linealidad narrativa y se pretende recordar al lector —en una parodia del tradicional narrador decimonónico— que el tiempo real implica una simultaneidad y no una sucesión rectilínea.

Esta irrupción del narrador marca el momento nuclear en que se produce el encuentro sexual entre Fronesis y Lucía. Ahora bien, el cierre semántico del episodio queda nuevamente postergado. Aparece una secuencia paralela que integra dos de las líneas estructurales narrativas que se han desarrollado en las precedentes: el diálogo entre los amigos y un encuentro sexual, en este caso de Foción con un joven desconocido, el Pelirrojo. Ambos componentes principales de esta penúltima secuencia repiten, sintácticamente, las secuencias precedentes y al mismo tiempo replantean, en sentido inverso, la experiencia sexual de Fronesis y Lucía. La última secuencia que integra el largo pasaje es el cierre final, en que Fronesis

Solo descubriendo algunas de las claves existentes en el nivel de la trama y aprehendiendo la trayectoria de los personajes —concebida en términos de acción, que no quepa duda—, se llega a obtener una visión totalizadora y coherente del texto, y a reconocer mensajes de otro modo indescifrables.

ejecuta el acto simbólico de lanzar la camiseta al mar. Debe notarse que en esta difícil organización narrativa intervienen, desde su inicio mismo, una serie extraordinaria de referencias míticas, las cuales son apoyatura eficaz de las que, a nivel profundo, forman la médula de este pasaje.

En primer término, hay un consciente contrapunteo con el Banquete, que implica la presencia de un sistema de referencias tangencial desde el punto de vista mitológico. En efecto, la obra misma de Platón está construida sobre la base de alusiones a muy diversos mitos, relacionados no solo con el Eros, sino también con el origen de la humanidad y la cultura. Los nexos intertextuales establecidos entre la conversación en Upsalón y el diálogo platónico se evidencian desde el principio, a partir de referencias directas a esos mitos primigenios: «El recuerdo de esas eras fabulosas se conserva en la niñez, en la inocencia de la Edad de Oro, cuando es imposible distinguir cualquier dicotomía» (247). A la vez, abundan las referencias a otros diálogos platónicos, como «Fedro». Curiosamente, el propio Banquete no es nombrado por su título, sino aludido oblicuamente:

En el mismo discurso donde se declara a Sócrates amante de Charmides, Edudimes, Agatón, Alcibiades, Sócrates exhuma a Diótima como si quisiera mostrar que a través del Eros el cuerpo produce lo bello, lo bueno, la inmortalidad (250).

Simultáneamente, esta apasionada discusión sobre el amor apela a mitos de diversas procedencias culturales. Así aparecen el Génesis, el Juicio Final y otras referencias judeocristianas, a la vez que se alude a los libros sagrados hindúes, a Osiris, al mito taoísta, incluyendo alusiones muy difuminadas a aspectos más bien mitificados de ciertos autores literarios, como el conde de Villamediana.

Toda esta parte inicial del pasaje resulta orquestada sobre la base de convocar mitos de los cuatro puntos cardinales. La discusión entre los amigos se presenta, pues, como un diálogo de una amplia universalidad, no ya por la índole diferente de sus puntos de vista y por el propio carácter del tema debatido, sino también —y especialmente— por la elaboración de la secuencia sobre imágenes míticas diversas de los elementos conceptuales contrapuestos.

El descenso al Hades para encontrar el camino a Ítaca

La cópula no es más que el apoyo de la fuerza frente al horror vacuí.
José Lezama Lima

De forma general, pueden distinguirse dos actantes principales en este pasaje, al margen de otros de menor importancia: se trata de que tanto Fronesis como Foción buscan una realización erótica consciente, solo que cada cual lo hace sobre la base de la concepción evidenciada por ellos en el diálogo inicial. En esta conversación, Fronesis considera la homosexualidad —«el desvío sexual»— como una memoria ancestral del andrógino primitivo, y «después de un paralelo entre el desarrollo del sexo y el proceso evolutivo de la especie, recomienda seguir la diversidad de la naturaleza».⁸ Foción, por su parte, vincula la relación homosexual con la noción de «hipertelia de la inmortalidad».

En particular, es a través de un acercamiento intertextual al Banquete de Platón que se va perfilando esta concepción, a partir, esencialmente, de las ideas reveladas a Sócrates por Diótima. Aunque esta distingue dos vías para el alcance de la inmortalidad —a través del cuerpo y a través del alma—, conviene centrar la atención en la vía corporal que es, en este pasaje, la seleccionada por Fronesis para acceder al estadio superior. Advértase además que, en este diálogo, los procesos germinativos a nivel de la materia orgánica son un tópico importante en las reflexiones de los tres amigos. Según Diótima,

todos los hombres, Sócrates, engendran de cuerpo y de alma, que, cuando llega cierta edad, le dan a nuestra naturaleza urgentes ganas de engendrar; mas no le viene la querencia de engendrar en lo feo sino en lo bello. Y, por de pronto, es engendramiento el ayuntamiento de varón y de hembra, y es esta acción cosa divina, y eso es lo que de inmortal se halla en el animal, mortal y todo como es: procreación y engendramiento...⁹

Más adelante añade la sacerdotisa de Mantinea:

Porque la generación es para lo mortal, inmortalidad y nacimiento perpetuado, puesto que, según lo convenido, el deseo de inmortalidad tiene que acompañar al deseo por el bien [...]. Así que, según tal razonamiento, el Amor tiene que ser ansias de inmortalidad.¹⁰

De este modo, y a partir de las relaciones establecidas por Diótima entre procreación y engendramiento como forma de vencer la muerte, el pasaje en su totalidad puede ser analizado desde la perspectiva de la oposición básica Eros versus Thánatos que, a través de las ideas marcadas en el diálogo, hallará su concreción principal en la oposición amor heterosexual versus amor homosexual. En efecto, para Fronesis el amor entre sexos diferentes abrirá la posibilidad de una unión corporal fecundante, que se trascienda a sí misma y le permita alcanzar el ritmo hesicástico. Foción, de otro lado, quedará atrapado en el ritmo de las pasiones —el sistáltico—, identificado con la muerte y la homosexualidad, representante en este momento de la obra del prototipo de la relación estéril y no germinativa. Adviértase, sin embargo, que no se establecen a partir de aquí juicios de valor generales que descalifiquen en sí misma la relación homosexual, sino que ambas expresiones del Eros han sido seleccionadas por el autor para manejar, en un nivel connotativo, la oposición entre los dos alter ego de Cemí desde la perspectiva de Eros versus Thánatos.

La primera secuencia de la conversación en Upsalón se cierra con la llegada de Lucía en busca de Fronesis, a quien asedia eróticamente. Es interesante observar el refinamiento lingüístico con que Lezama cierra esta parte y abre la siguiente, cuando pone en boca de Fronesis una última y definitiva alusión al texto platónico:

Ah, es verdad —le respondió Fronesis, que para no desmentirla hacía como que mordía la celada—. Repasamos a los griegos en sus alegres sutilezas y el tiempo se me enredó en sus trampas, pero, ay de mí, hay que escoger también el camino de la mayeútica, Oh Circe [...] me abandono a tu filtro, caigo en tus abismos (263).

Es este el punto de giro que da entrada a la segunda secuencia. Ahora las referencias míticas adquieren una mayor complejidad: la línea de acción que hace avanzar la relación entre Fronesis y Lucía se encuentra iluminada por la comparación implícita con la trama mítica de la historia de Circe en sus relaciones con Odiseo. A partir de ahora el texto accede, desde el punto de vista de la utilización del mito, a un nivel intertextual más complejo, en el cual se establece el contrapunteo con la diégesis mítica. La comparación propuesta es tan deliberada que inopinadamente Lucía es descrita, aun antes de que Fronesis la denomine «Circe», mediante el señalamiento de rasgos externos que la identifican con la hechicera griega:

Tenía enroscada sobre la cabellera una trenza artificial que le daba a [...] su cuerpo de veinte años cierta movilidad meramente plástica [...]. La saya era de un azul profundo, que de lejos se ennegrecía y de cerca el azul recuperaba su fiesta matinal (262).

Como es sabido, un atributo especial de la belleza de Circe son las trenzas, mencionadas en varios momentos del canto X de La odisea, junto a otras de sus características:

Llegamos luego a la isla de Eea, donde moraba Circe, la de lindas trenzas, deidad poderosa, dotada de voz, hermana carnal del terrible Eetes; pues ambos fueron engendrados por el Sol, que alumbró a los mortales, y tienen por madre a Perse, hija del Océano.¹¹

El propio nombre de Lucía está asociado con la luz, lo cual se ve acentuado por ser rubia la muchacha, que en este pasaje viste de azul profundo, así como la diosa Circe era hija del Sol y se vinculaba con el mar, por ser nieta del Océano. Esta aproximación a la joven deidad helénica proyecta el pasaje de Fronesis y Lucía en paralelo con la trama mítica de Circe y Odiseo. Nótese las profundas implicaciones narrativas de esa estructura. En el diálogo precedente, Fronesis se aferra a la idea de que la homosexualidad es un desvío y no una hipertelia de la inmortalidad. El personaje, no obstante su virginidad, ubica la afirmación del hombre como ser en la procreación a través del cuerpo. Su encuentro con Lucía lanzará esas ideas hacia su potencial realización, hacia ese saber práctico aludido por la propia palabra griega que forma su nombre: *fronesis*.¹² Este mismo sentido está implícito en la frase ya citada, cuando Fronesis expresa a Lucía que «hay que escoger también el camino de la mayeútica», recordando la significación primigenia del término socrático: parto, alumbramiento. En este momento, de vital importancia para el desarrollo de la novela, Fronesis está realizando conscientemente una elección entre las variantes que le ofrecen Lucía y Foción como posibilidades de realización erótica, a la vez que vincula esa decisión racional con el mito de Circe y Odiseo. De este mito me interesa subrayar algunos momentos principales:

1) Circe no mata a los hombres, sino que los bestializa. Homero, al relatar la transformación que sufren los compañeros de Odiseo cuando beben el brebaje que les ofrece la hechicera, escribe:

Dióselo, bebieron, y, de contado, los tocó con una varita y los encerró en pocilgas. Y tenían la cabeza, la voz, las cerdas y el cuerpo como los puercos, pero sus mentes quedaron tan enteras como antes. Así fueron encerrados y todos lloraban; y Circe les echó para comer fabucos, bellotas y el fruto del cornejo, que es lo que comen los puercos, que se echan en la tierra.¹³

Debe recordarse que en el diálogo de Upsalón, Cemí cita a Santo Tomás de Aquino cuando expresa que el pecado contranatura «no se contiene bajo la malicia, sino bajo la bestialidad» (268). Más adelante se afirma:

Pero si es un bestialismo, se apresuró a decir Foción, y las bestias no pueden pecar, no es un pecado en el hombre

bestia que lo comete [...]. Es una bestia el homosexual, pero no un pecador. Me temo que esta tesis llegue a tener muchos partidarios (268).

De este modo, la incapacidad de obtener una victoria sobre Circe implicaría, como opción inmediata en el mito, la bestialización, identificada explícitamente en esta parte del texto lezamiano, con la relación homosexual.

2) Odiseo logra vencer a Circe con la ayuda de un amuleto que le es entregado por el dios Hermes:

Cuando así hubo dicho, el Argifontes me dio el remedio, arrancando de la tierra una planta cuya naturaleza me enseñó. Tenía la raíz negra y era blanca como la leche en su flor, llámanla moly los dioses, y es muy difícil de arrancar para un mortal; pero las deidades lo pueden todo.¹⁴

Esta planta surgió, según la leyenda, de la sangre del gigante Pícoloo —quien quiso expulsar a la maga de sus dominios—, cuando fue matado por Helios. De ahí su doble coloración que, como explica Richepin, «era blanca a causa de Helios y negra a causa de la sangre del gigante».¹⁵

3) Para consolidar su victoria y obtener el favor de la hechicera, Odiseo debe, como le señala el dios Hermes cuando le entrega el amuleto, yacer en el lecho con la diosa: «Entonces, cobrándote algún temor [Circe] te invitará a que yazgas con ella: tú no te niegues a participar del lecho de la diosa, para que libre a tus amigos y te acoja benignamente».¹⁶

Es decir, solo a través del encuentro sexual Circe será definitivamente vencida y se convertirá en una fuerza que, lejos de representar el mal para Odiseo, comenzará a actuar a su favor.

4) Circe conduce a Odiseo a descubrir la vía de regreso a su patria. Para ello le recomienda emprender un viaje al Hades, donde debe consultar «el alma de Tiresias, el adivino ciego», quien le dirá el camino que debe seguir y los peligros que aún deberá sortear.

5) En el descenso al Hades, ocurre el encuentro de Odiseo con el espíritu de su madre, que lo apremia a abandonar el mundo de las tinieblas y retornar a la luz.

Si ahora se toma en consideración la línea de acción Fronesis-Lucía, el paralelo es evidéntísimo: Fronesis va al encuentro con la muchacha para hallar su «configuración y desenlace». En este encuentro se está poniendo en juego, como más adelante se aclara explícitamente, la realización de un acto que puede marcar profundamente al ser humano: «Esas son cosas que suceden, casi siempre suceden, claro que con variantes, y que cada cual resuelve o no resuelve nunca. Habrá siempre los que las resolvieron y los que no las resolvieron» (317).

Es el destino de Fronesis lo que está en juego en la realización de ese acto como posibilidad de acceder al ritmo hesicástico y como posibilidad creativa. Ahora bien, en los primeros instantes del encuentro sexual, Fronesis no puede alcanzar su virilidad: solo la logra a partir del uso de un «amuleto», es decir, del enmascaramiento del sexo femenino mediante su propia camiseta horadada. Así, la camiseta es un correlato de la planta moly que en el mito de Circe permite a Odiseo enfrentar a la maga. Puede anotarse al margen, como elemento de interés, que la camiseta, como prenda de significación sexual relacionada con la condición viril, aparece en juego en Oppiano Licario.¹⁷ Allí, la diferencia fundamental entre Fronesis y Cidigaleb se subraya también por la forma en que ambos alcanzan la desnudez.

En Paradiso, la camiseta amuleto estará íntimamente relacionada con la noción del Eros de la lejanía, del distanciamiento necesario para poder consumir el acto sexual. A través de la camiseta, Fronesis logra vencer a Lucía-Circe y se produce el triunfo de Eros sobre Thanatos. El mito de Odiseo tampoco es ajeno a esta contraposición esencial: también allí se presenta la disyuntiva vida/muerte ligada al amor, por cuanto para vencer cabalmente a la diosa, el héroe griego debe acostarse con ella. Viene bien recordar que es un motivo universalmente repetido la obtención de la victoria sobre el contrario dominante dejándose vencer, que halla resonancia importante en América en la figura del conquistador conquistado, y en la tradición judeocristiana con las figuras de Judith y Holofernes.

Por otra parte, como se verá más adelante, será Circe quien indirectamente propicie el encuentro de Odiseo con su madre, del mismo modo que el diálogo sexual de Lucía y Fronesis dará lugar posteriormente, cuando la camiseta sea lanzada al agua, a la rememoración de los orígenes de Fronesis y al surgimiento de la imagen materna:

Y la imagen de Lucía, que se mantenía en momentáneos círculos de fósforos, se reconstruía [...]. Después el círculo de fósforo se trocaba en un medallón barroco vienés y su espacio estaba ocupado por una bailarina que saltaba y rechazaba, que gemía en persecución de un dios escondido en su pereza fría (295).

Es posible resumir las funciones paralelas de la secuencia lezamiana analizada y el mito de Circe-Odiseo. En el primer caso, Fronesis intenta la búsqueda de la creación a través de Eros, cuya realización depende del acto sexual con Lucía. El propio Fronesis ha tomado conscientemente la decisión de propiciar este encuentro, luchando contra la parte de sí mismo que se opone a la relación. También Foción, que ha estado acechando a los amantes, trata de impedir el encuentro de estos. Aparte de las fuerzas que apoyan la decisión de Fronesis

—su propia voluntad y Lucía—, un objeto, la camiseta, desempeña una función principal en el cumplimiento de los deseos de Fronesis cuando se produce el contacto carnal.

En el segundo caso, Odiseo intenta liberar a sus compañeros de viaje del hechizo de Circe. También aquí Odiseo ha tomado esta decisión por sí mismo. La victoria de Odiseo sobre Circe, que en buena medida se resolverá también en un encuentro sexual, se revertirá tanto sobre ella como sobre sus compañeros de viaje, que recuperarán la forma humana. Circe trata de extender sus poderes mágicos sobre Odiseo, pero la planta moly, que le ha sido entregada a este por el dios Hermes, se lo impide. Nótese cómo, en ambos casos, la victoria definitiva sobre lo femenino —consumada a través del acto sexual— se obtiene con la ayuda decisiva de un objeto —camiseta, planta moly— que asume las características de fuerza ayudante principal de los dos personajes masculinos.

Los filtros de amor y de muerte

¿Hay un placer que no se sumerge recorriendo
la extensión del amor?
José Lezama Lima. Dador

El pasaje que se analiza presenta, además, el entrecruzamiento semántico y estructural con otro mito. El debate en torno a si el Eros se asocia con la vida o con la muerte no halla un eco mítico solamente en la leyenda de Circe, sino que Lezama ha querido subrayar esta oposición con una segunda superposición mitológica, la de Tristán e Isolda. Durante la escena que se desarrolla en el cine, los cuatro personajes —Fronesis, Lucía, Foción y Cemí— observan «una variante de Isolda, puesta al alcance de los hijos del siglo» (272). Según aclara Cintio Vitier,¹⁸ se trata de una versión cinematográfica del famoso mito, el filme *El eterno retorno*, de Dellanoy. En el texto, solo una alusión oblicua hace referencia al título de la película: «allí estaban Lucía y Fronesis en el eterno retorno de sus posturas» (272).

Es este, sin dudas, uno de los momentos de cuidadosa elaboración de la narrativa lezamiana, en el que se invierte el código de significaciones del mito para proponer un esquema de mayor hondura: no se trata de que Lucía y Fronesis observen su propia historia reflejada en la pantalla, sino que, por el contrario, el pasaje consiste en una especie de ritual fallido, en el que las sombras fílmicas de Tristán e Isolda, y las acciones llevadas a cabo por ellos, superpuestas sobre los personajes lezamianos, tratan de manipular, infructuosamente, el destino de ambos. La historia erótica de los amantes medievales conduce a la muerte

y se desarrolla en una atmósfera sombría. No es casual, entonces, la alusión que se hace al italiano de Porta, quien experimentó con sombras chinescas y espectáculos visuales de esta índole. Tampoco es casual que Lezama insista en que sus personajes, al entrar al cine, pasan de la luz a las tinieblas del Hades, y al salir siguen una trayectoria opuesta.

Como es sabido, el mito de Tristán e Isolda es vertido a partir de diversas fuentes que a su vez presentan variantes de la historia de los amantes. En el breve análisis que se desarrolla a continuación hemos escogido, como secuencia narrativa paradigmática para establecer la comparación, la versión que de la leyenda celta ofrece Wagner en su conocida obra. En *Paradiso* no solo aparecen referencias diversas a óperas —entre ellas a Tanhauser del propio Wagner—, sino que el mismo Lezama sintió una afición especial por este arte: «Es notable el interés de Lezama por la ópera: Sofía Kuller es cantante austríaca, Juana Bagalló canta Isolda; el tío Luis es un aficionado: Cemí y Fronesis también discuten acerca de ópera».¹⁹

La recreación wagneriana del mito parte de la versión de Gottfried de Strasburg, un bardo del siglo XIII, aunque su recreación es bastante libre.²⁰ En su pieza, el músico alemán acentúa el intenso carácter pasional que conduce a los amantes hacia la muerte en la leyenda celta: «El *vorspiel* del drama se basa en un motivo simple, el cual es tratado con habilidad consumada dentro de las distintas formas melódicas, y frecuentemente aparece a través de todo el texto. Puede muy bien ser catalogado como el motivo de una pasión eterna e irresistible».²¹

Isolda, comprometida con el rey Mark, ama a Tristán, sobrino del monarca, quien también la ama, pero la rechaza para mantenerse fiel al código de honor caballeresco. En el viaje hacia Cornwall, donde debe contraer matrimonio, la princesa intenta acercarse a Tristán, quien rehúsa hablar con ella. Ante el rechazo del caballero, Isolda, llena de resentimiento, decide que ambos deben morir. Con ese afán ordena a Brangaena, su sirvienta, que prepare unos filtros de muerte. Induce entonces a Tristán a beberlos, pero Brangaena, sin su consentimiento, ha preparado un filtro de amor, que exalta la pasión que ya existía entre los jóvenes a límites incontenibles. Como resultado, Tristán e Isolda se verán consumidos por un amor que los conduce a la muerte, solo a través de la cual logran reunirse definitivamente.

La superposición del mito de Tristán e Isolda en el texto lezamiano enfatiza la imagen del Eros como camino hacia la muerte. Al igual que en el mito de Circe, la figura femenina se presenta como una fuerza contraria a los objetivos del héroe, solo que en este caso es Tristán quien resulta vencido con la ayuda de los filtros de amor, gestores de una pasión tan intensa que conduce primero

Eros y Thanatos son parte de la misma mónada. Su contradicción no es esencial, sino aparente: siempre habrá un lazo unificador que reúna a los contrarios en su condición complementaria y no excluyente.

a la traición y luego a la muerte. En el encuentro sexual entre Lucía y Fronesis, cuando este retrocede ante la visión del sexo de la muchacha, obedece, entre otros aspectos, a una identificación de Lucía con Isolda, y del acto sexual con la muerte:

—Tápate eso, cochina —le dijo Fronesis, dándole un pequeño golpe en el monte venusino. Se rió ella con una risa fría, no cínica. No podía adivinar lo que iba pasando por la imaginación de Fronesis. Las escoriaciones de las entrepiernas de Isolda, con sus pellejos roqueros y sus nidos de golondrinas, volvieron a surgir en su imaginación, pero ahora con modalidad distinta e idéntica náusea (287).

Sin embargo, el desenlace de la historia de Fronesis y Lucía correrá, como se ha dicho, por rumbos opuestos a los de la leyenda celta. Es justamente en el pasaje del cine —aun cuando Fronesis rechaza a Lucía a partir de la visión fugaz en la pantalla de la entrepierna de Isolda— que se deciden los actos que tendrán lugar más tarde cuando, a través del diálogo sexual, Fronesis logre una reafirmación de sí mismo. En ese momento la camiseta —en una función opuesta a la del filtro de amor— hará surgir el Eros de la lejanía, que no solo permitirá la consumación del acto sexual, sino que será también un resguardo contra la pasión incontrolable que condujo a Tristán a un destino fatal. Al marcharse Lucía del cine, Fronesis le anuncia que por la noche la irá a buscar, anticipando así la decisión que ha tomado. Cuando Foción interpreta erróneamente en el cine la separación de la pareja, y piensa que «la muerte triunfa del Eros» (275), el narrador rectifica su falsa apreciación en términos inequívocos:

Fronesis se hizo que no veía las sonrisillas de Foción ante las vacilaciones de los dos amantes y cómo la muerte triunfaba del Eros, pero en ese momento el que triunfaba era Fronesis. Se levantó para irse. Foción lo siguió con total capitulación (275).

Nótese cómo, de una manera muy sintética y sin un desarrollo cabal de la superposición —que permanece en el nivel de la referencia mítica— el actante cuyo sujeto es Foción también experimenta una rápida superposición con otro mito: el personaje, orientado hacia la muerte, es comparado con un Teseo en un laberinto, sin ayudante y sin objeto:

Foción se deshacía, era casi lo que llenaba la otra mitad de su vida, la suma de increíbles minucias sin Ariadna y

sin Minotauro. Su enferma capacidad de espera le hacía seguir cualquier laberinto hasta la línea del horizonte, donde un inmenso tedio había bruñido su rostro hasta otorgarle cierta nobleza de lo indiferente, lejano o desdenoso (273).

Es esta una destilada vinculación entre los mitos superpuestos, por cuanto Circe, debido a los matices semánticos que asumía en la mitología griega como hija del Sol y del Océano, puede ser asociada con la línea del horizonte.²² En este sentido, pues, la referencia paralela al mito de Circe es completa, y no solo aparece la pareja Fronesis-Odisseo como vencedora, sino también la pareja Foción-compañeros de viaje de Odisseo como vencida.

Si se resumen las funciones actanciales que se han analizado en el mito de Tristán e Isolda, puede distinguirse que Tristán aspira a ser un perfecto caballero y cumplir, por lo mismo, el código de amor caballeresco. Esta voluntad surge del propio héroe y sus frutos deben revertirse sobre sí mismo y, por extensión, sobre sus compañeros de armas. Al no poder obtener el amor de Tristán, Isolda interfiere en el camino trazado por él para sí, y para ello utiliza un objeto, los filtros de muerte que Brangaena confunde con los de amor. De este modo, un objeto (los filtros de amor) también cumple una función principal, pero ahora en sentido inverso: como fuerza oponente, no como ayudante del personaje masculino.

El mito de la mujer de vagina dentada

¿Fornicar es una acometida verde,
porque el color del diablo
es un verde azufre y corrompido?
José Lezama Lima. La expresión americana

En el momento del acto sexual de Fronesis y Lucía, cuando la visión del sexo de esta provoca el rechazo del héroe lezamiano, no solo se establece una identificación entre Lucía e Isolda, sino el personaje realiza otras asociaciones que es importante tomar en consideración:

Le parecía ver en el monte una reducción llorosa de la cara de Lucía, otras veces un informe rostro fetal, deshecho, lleno de cortadas, con costurones, causándole la impresión de que la cara, deshecha y llorosa se burlaba de sus

indecisiones, de una inercia celenterada que endurecía su cuerpo con escudetes quitinosos (287).

No es casual —en este momento en que se relaciona el Eros de Lucía con Thánatos a través del mito de Isolda—, que las visiones de Fronesis, en dos ocasiones, asocien el sexo femenino con un rostro. No es menos revelador, por otra parte, el hecho de que esa asociación provoque en Fronesis un endurecimiento de su cuerpo con «escudetes quitinosos».

Es conocido que en algunos mitos primitivos se establece una estrecha relación entre diferentes procesos orgánicos vitales. Según Roger Caillois, en *El mito y el hombre*, «existe un vínculo biológico primario, profundo, entre la nutrición y la sexualidad, relación a la que hay que atribuir el hecho de que, en cierto número de especies, la hembra devore al macho en el instante del coito».²³

Es el caso de la mantis religiosa, que representa el tema de la hembra demoníaca devorando al hombre que ha seducido con sus caricias.²⁴ En *Paradiso*, algunas páginas más adelante del fragmento citado, se ofrecerán al lector las claves del vínculo entre el sexo y el rostro de Lucía cuando el mismo Fronesis, al narrar a Cemí la repercusión en Foción de su historia familiar, explique:

Foción tenía, por el abstracto desarrollo de su niñez y adolescencia, el complejo de la vagina dentada, veía la vulva de la mujer como una inmensa boca que devoraba el falo. Como no penetraba, los bordes de la cisterna femenina se le convirtieron en una laguna infernal donde hervían espumarajos que desprendían monstruos cornezuelos, ya colas de sirenas napolitanas, ya centauros con prepotentes vergas erguidas a los requerimientos del dios Pan (316).

Poco después, Fronesis confiesa a Cemí:

Mira, el día que yo no pude ir a la cita con Foción y contigo, tenía que verme con Lucía, me pasó, cierto que tan solo un instante, lo mismo que a Foción. Pero hice en una camiseta un agujero que tapaba el resto del sexo de Lucía, que se escondía detrás del círculo protector (317).

Es evidente que la intertextualidad a nivel diegético de este pasaje está también presidida por otro mito concreto, desarrollado en muy variados sistemas mitológicos. El mito de la vagina dentada aparece, en efecto, no solo en los dominios norasiáticos y norteamericanos, como lo señala Caillois, sino que es posible detectar su presencia en diferentes zonas de América Latina. Levi-Strauss, por ejemplo, recoge en *Mitológicas* algunas referencias a ese mito, que también aparece entre las tribus del Paraguay y Mesoamérica. Para el análisis del texto lezamiano, sin embargo, tomaremos como modelo una versión arquetípica, elaborada a partir de los datos ofrecidos por Félix Baeza-Jorge cuando analiza este mito en la cultura mexicana a través de la figura de Piowacwe. Según explica este autor en *Los oficios de los dioses*, «las deidades

prehispanicas de este tipo representaban el nacer y el morir; en tanto epifanías diversas de la Madre Telúrica, se simbolizaban en un monstruo devorador (tigre o serpiente) con las fauces abiertas».²⁵

Del mito de la vagina dentada deben ser subrayados los siguientes aspectos:

1) La aparición de dientes en la vagina femenina surge a partir de una lucha contra la fecundidad. En el mito huichol, por ejemplo, es el Sol quien decide que esto ocurra, «a fin de impedir que la tierra continúe extendiéndose [...] pues todos vivían muy juntos y las mujeres peleaban».

2) La mujer de vagina dentada, marcada negativamente en el mito, es portadora de la muerte a través del acto del cual debería surgir la vida. Suele presentarse como una figura seductora, que asedia a los hombres con el fin de establecer relaciones sexuales con ellos.

3) Aunque algunos héroes quedan castrados por el contacto sexual con la mujer de vagina dentada, el mito generalmente concluye con el triunfo del hombre sobre la mujer y la reinstauración de la maternidad.

4) Los héroes «desdentadores» suelen utilizar recursos mágicos «otorgados por divinidades mayores» para poder vencer a la mujer. En algunos casos la victoria se logra con la utilización de un cuerno de venado que recubre el pene. En otras variantes, el héroe mitológico se vale de piedras u otros instrumentos; pero, en cualquier caso, se trata de utilizar un sustituto, un expediente falso: la voracidad de la vagina dentada garantiza el funcionamiento satisfactorio de la artimaña.

Desde el punto de vista de la diégesis mítica y su resonancia en la historia de la secuencia, pueden advertirse algunas correspondencias de interés. En primer lugar, Lucía, al igual que la mujer de vagina dentada, intenta seducir a Fronesis y lo asedia incesantemente. En varias escenas, esta es la acción básica que la caracteriza: «Se veía que la hembra se subdividía y anegaba, cada vez más presionada por las hormigas del Eros. Sus labios iban trazando el ornamento de un círculo húmedo en la garganta de Fronesis» (272).

A través de la identificación con Isolda, ya Lucía había sido relacionada con Thánatos. El mito de la vagina dentada acentúa esta idea, pero ahora en un plano más inmediato y estrechamente relacionado con el momento mismo de la cópula. Según Caillois, «los complejos de castración [...] tienen por lo común su origen en el terror a la vagina dentada, capaz de cortar el miembro viril, apenas haya penetrado en ella».²⁶

Mas no solo el mito subraya la visión thanática de Lucía en cuanto asocia al personaje con la muerte física de su pareja, sino que además establece un nuevo

vínculo, ausente en los mitos anteriores, pero de gran repercusión en el nivel diegético de Paradiso. Se trata de que el mito de la vagina dentada se establece, primordialmente, sobre la oposición fecundidad versus esterilidad, de tanto valor para Fronesis en este momento de la novela. Es necesario, pues, vencer a la mujer —fuerza oponente— para poder acceder a la fecundidad, a la fase germinativa y a la creación. Como en el mito de Circe, ella será vencida a través de un amuleto mágico. El cuerno de venado halla su equivalente, en el texto lezamiano, en la camiseta horadada de Fronesis. En el mito, el héroe desdentador aspira a vencer a la mujer de vagina dentada en el acto sexual, con lo cual podrá lograr nuevamente la descendencia en la tierra. El héroe se propone esta empresa, a la cual se opone la mujer. Para cumplir su propósito, el héroe se vale de un objeto, el cuerno de venado. Nuevamente, un objeto contribuye de manera esencial a que el héroe realice su deseo, que en los casos analizados —con excepción del mito de Isolda, expresado a través de una inversión— se realiza a través del acto sexual con una mujer.

Portadora de la muerte en el espacio destinado al surgimiento de la vida, la mujer de vagina dentada será derrotada para que el héroe pueda alcanzar la inmortalidad de los cuerpos a través de una unión fecundante.

Las pruebas del héroe

...una metafísica de la cópula sería la única gran creación posible frente a la destrucción total que se avecina.
José Lezama Lima. *Oppiano Licario*

En términos greimasianos, todo el pasaje analizado puede interpretarse como centrado en tres momentos principales. El diálogo en que Fronesis se enfrenta conceptualmente a Foción, como contendiente dialéctico, puede ser considerado una prueba calificante, en la cual Fronesis define su postura esencial y en la que, por así decirlo, prueba sus armas. El hecho de que sea Lucía quien interrumpa la conversación, y que Fronesis decida marcharse con ella, escogiendo el camino de la «mayéutica», implica, entre otros aspectos, un breve triunfo sobre Foción, uno de los principales oponentes de Fronesis en este momento del camino hacia su autoafirmación.

La escena del cine puede ser considerada también como otra de las pruebas calificantes que tienen lugar en el pasaje. Allí Fronesis decide no ir al encuentro con Foción, pues esa noche «se presentaba ante una interrogación que quería ver metamorfoseada en respuesta. Tenía que llevar la huida de Lucía a un abrazo

con el logos spermatikós» (276). Momentos antes —en un fragmento ya citado— el narrador ha expresado con toda claridad el triunfo de Fronesis sobre Foción, lo cual abre el camino hacia Lucía.

La prueba principal que enfrenta el héroe consiste, desde luego, en su encuentro sexual. Es entonces cuando vence, no ya a la muchacha, sino a sí mismo —las esferas de su ser a las que ha apelado Foción— y también, como se ha visto a través de las relaciones intertextuales establecidas con el mito, a la vagina dentada.

Debe considerarse que, como afirma Mircea Eliade, «la travesía iniciática de una vagina dentada o el peligroso descenso a una gruta o hendidura asimiladas a la boca o el útero de la Tierra Madre» son aventuras que constituyen, de hecho,

pruebas iniciáticas a consecuencia de las cuales el héroe adquiere un nuevo modo de ser [...]. El retorno al origen prepara un nuevo nacimiento, pero este no remite al primero, al nacimiento físico. Hay propiamente renacimiento mítico, espiritual; dicho de otro modo: acceso a un nuevo modo de existencia que comporta madurez sexual, participación en lo sagrado y en la cultura.²⁷

Vencer a la vagina dentada, por otra parte, permite el desarrollo de la descendencia humana, la continuidad del ciclo a través del cual el hombre se hace inmortal. El propio Fronesis explicará posteriormente a Cemí que la noche de su encuentro con Lucía «había un misterio mayor. A él acudí y eso me salvó» (317). La victoria de Fronesis en esta prueba, que permitirá el paso del héroe a una etapa superior, le permite enfrentar el grado inmediato y último presentado en el pasaje: el de la prueba glorificante, en la cual se subliman las diferentes fuerzas en tensión y el héroe entrega una parte de sí, en la devolución del amuleto germinador a la fecundidad totalizadora de la imagen.

La secuencia principal del encuentro sexual entre Fronesis y Lucía halla su plena conclusión semántica al final del pasaje. La consumación de la cópula no podía ser el cierre total, porque ella no constituye un objetivo en sí misma, sino que requiere de una expansión de significaciones:

Después que Fronesis dejó a Lucía en la casa de huéspedes, sentía la imagen de lo sucedido hecha un retorcijo de agriedad y sabor herrumbroso. Sabor de mascar hojas. Sabor de los labios cortados al afeitarse. La lejanía lograda por su parábola seminal se había cerrado y ahora lo oprimía como los descensos de un techo de pesadilla [...]. La camiseta con el círculo mayor y el menor requeridos por la tijera para lograr la entrada al río subterráneo de la mujer, se agrandaba en el recuerdo de la humedad humillante (294).

Debe tenerse en cuenta que cuando Fronesis realiza el acto sexual con Lucía, este hecho se presenta en varios niveles de connotación. Por una parte Fronesis intenta vencer la muerte a través de un acto fecundante

—creativo— que le permita alcanzar la inmortalidad. De otro lado, aspira a establecer una relación distanciada, alejada del ritmo de las pasiones tumultuosas que dominan al hombre. Esta última intención de Fronesis se concreta a través del Eros de la lejanía. La camiseta, cuerpo entre dos cuerpos, posibilita que se logre esta distancia. A la vez, la camiseta, en tanto prenda de vestir —cobertura del hombre—, puede ser considerada como una metonimia del individuo y también como un objeto que marca uno de los límites existentes entre el sujeto y el universo.

El sistema poético de Lezama Lima, como es sabido, tiene una fuerte impronta gnoseológica. El hombre es creador, en la medida en que llena el vacío existente entre él y el mundo. La sobrenaturaleza, ese universo otro creado por el poeta, llena el espacio que lo separa de la materia poetizable. Fronesis, al separarse de Lucía, se dirige rectamente al mar, imagen de la totalidad en la que ahora, cumplida su prueba, puede disolverse la camiseta, devenida imagen del acto fecundador, que llena, a su vez, el vacío entre las dos partes. Al mismo tiempo, cuando Fronesis lanza la camiseta al mar, vuelve a establecer la distancia necesaria que reafirma, nuevamente, su alejamiento del ritmo de las pasiones.

El diseño del símbolo resulta, por ende, altamente coherente. En un momento anterior, cuando Fronesis decide utilizarla como amuleto, estaba «su camiseta asfixiada casi bajo la balumba de toda su ropa» (287); al esgrimirla como talismán, cambió su esencia porque «la puso a navegar en el río de la imagen» (287). Recuértese que, concluida la cópula, «Fronesis apretó la camiseta picoteada y el pequeño círculo, y los hundió en su bolsillo» (288). Es decir, trató de restituir a su naturaleza y forma originaria el amuleto mágico, pero ello no fue posible: «la camiseta se agrandaba en el recuerdo como una humedad humillante» (294). Por eso, al arrojarla como prenda de sí mismo a la totalidad del mar, al plasma universalmente creador de las aguas, asume de modo definitivo su carácter mágico.

En las aguas se revela el sentido vital del símbolo: «la camiseta misma, antes de anegarse, se fue circulizando como una serpiente a la que alguien ha transmitido la inmortalidad» (295-6). El momento reviste una importancia tal, que el narrador —en actitud muy infrecuente en él— se siente obligado a la explicación: «así el hombre fue mortal, pero creador, y la serpiente fálica se convirtió en un fragmento que debe resurgir» (296). De este modo, como se verá más adelante, la experiencia de Fronesis ha implicado también un conocimiento de la muerte.

Con su acto, el personaje demuestra haber comprendido, por fin, no ya la validez de sus ideas,

sino también su propia esencia humana: «así la sumersión de la camiseta da paso al hombre dios que termina por recibirla en las profundidades [...], en la imagen de la imagen» (296). Solo después de este acto ritual —que glorifica la acción del héroe— saltó Fronesis a tierra y «se puso de nuevo en su caminata». Este final, aunque parezca sorprendente, ratifica otra vez el paralelismo con Circe. En efecto, gracias a su victoria sobre la hechicera, Odiseo aprende el camino del Hades donde, en primer término, busca en Tiresias la clave del regreso a su tierra natal, vale decir, la predicción de su esencia y de su destino como hombre. Pero también allí se despliega frente al héroe griego un torbellino de imágenes, entre las que aparece su madre, como aparecerán también la bailarina y María Teresa Sunster en las visiones marinas de Fronesis. Así como Odiseo recibe la predicción de que aun después de vencer a los pretendientes deberá continuar su vida itinerante, el cierre de la secuencia impulsa a Fronesis «de nuevo en su caminata», hacia una etapa superior en el largo camino que le ha sido destinado.

El Eros órfico: su conocimiento infernal

La cercanía de la muerte le producía
un soterrado éxtasis copulativo.
José Lezama Lima: *Oppiano Licario*

Después de la prueba glorificante de la camiseta, Fronesis y Cemí conversan acerca de los antepasados familiares de Foción: se conoce entonces que, si bien los orígenes de Fronesis estaban marcados por una dualidad materna —la bailarina endemoniada y María Teresa Sunster—, Foción tenía como antecedentes no solo la dualidad de padres —Nicolás y Juliano—, sino también la locura.

Debe recordarse que el encuentro sexual de Foción con el Pelirrojo tiene lugar bajo el signo de la muerte. No solo el desconocido empuña un cuchillo para matarlo, sino que el propio Foción ha decidido poner fin a su vida esa misma noche: «Tú dices que hoy era el día que tú habías escogido para matar a alguien, pero da la casualidad que hoy es el día que yo había escogido para matarme. Ya tú ves que tenía trazado este círculo negro, para que no pudiera equivocarme con el blanco escogido» (292).

El círculo trazado por el personaje en su tetilla izquierda ha sido interpretado por Benito Pelegrín como «el contrario thanático del que Fronesis recorta en su camiseta para ponerlo luego sobre el sexo de Lucía».²⁸ En efecto, dentro de la oposición Eros/Thánatos, presente en todo este pasaje,

Resulta característico de Lezama la presencia de un nexo unificador de los contrarios en la diversidad y la diferencia: la unión de polos distantes en una relación profundamente dialéctica.

Foción y las relaciones establecidas por él vienen a representar el signo de la muerte y la esterilidad.

No es casual tampoco —en la descripción de la habitación de Foción— que el narrador privilegie la visión de tres objetos que se hallan sobre la mesa de escribir del personaje: una estatuilla en bronce de Narciso, «una jarra griega con un efebo desnudo que se ejercita en unos compases de flauta» y el viejo sabio niño Laotsé tripulando su búfalo hacia el oeste. Luego de esta descripción, el narrador explicará:

Cuando alguien lo visitaba, como para aclararle su carácter por medio del animismo de los objetos que lo rodeaban, señalaba el Narciso y decía: la imagen de la imagen, la nada. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego y decía: el deseo que conoce, el conocimiento por el hilo continuo de los infiernos. Parecía después que daba una palmada en las ancas del búfalo montado por Laotsé, y decía: el huevo empolla en el espacio vacío (291).

La primera de las referencias al mundo mitológico griego tiene lugar a través de una figura de especial valor para Lezama, quien publicó su *Muerte de Narciso* en 1937. Esta figura mítica ha sido objeto de diversas interpretaciones, de las cuales deseo subrayar algunas. En el mito del enamorado de sí mismo, Eros lo conduce a un destino trágico en el que la pasión amorosa, al no poder ser dominada ni reconciliada con el ritmo de la vida, lo empuja a la caída. Sobre esta relación de Narciso con Eros se ha afirmado: «Con toda seguridad Narciso aparece como antagonista de Eros; desdeña el amor, el amor que une con otros seres humanos, y por eso es castigado por Eros. Como antagonista de Eros, Narciso simboliza el sueño y la muerte, el silencio y el descanso».²⁹

Pero por ese mismo desdén que lo lleva a despreciar a las ninfas —entre ellas a Eco, la hija de Inaco—, y a amar con pasión su propia imagen viril, Narciso es tradicionalmente asociado con la homosexualidad. En el pasaje que se analiza, la estatuilla de Narciso es explícitamente vinculada con la nada. En ese juego de espejos que presupone la contemplación de la imagen, el narrador, lejos de acentuar los vínculos con la creación y la admiración de la belleza que propone el mito, subraya la esterilidad de la superposición de Narciso sobre sí mismo, que no es capaz de ser fecundante en el plano germinativo: «la imagen de la imagen, la nada». El otro objeto animado de la descripción remite

claramente al orfismo. Orfeo, como expresa Ovidio en su *Metamorfosis*,

había evitado todo amor de las mujeres, ya sea por su falta de éxito en el amor, o porque había entregado su fidelidad una sola vez para siempre. Sin embargo, muchas mujeres sentían pasión por el bardo: muchas sufrían por su amor rechazado. El dio el ejemplo a la gente de Tracia de dar su amor a los tiernos muchachos y gozar de la primavera y la primera flor de su crecimiento.³⁰

Según comenta Herbert Marcuse:

la tradición clásica asocia a Orfeo con la introducción de la homosexualidad. Como Narciso, él rechaza el Eros normal, no por un ideal estético, sino por un Eros más completo. Como Narciso, protesta contra el orden represivo de la sexualidad procreativa. El Eros órfico y narcisista es hasta el fin la negación de ese orden: el gran rechazo.³¹

Entonces, no solo se establece una asociación entre Orfeo y Narciso con la relación homosexual, sino que este rasgo, en virtud de su oposición a la «sexualidad procreativa», vincula ambas figuras con Thanatos. Ya se ha visto cómo la dualidad Eros heterosexual/Eros homosexual había sido empleada por Lezama —más allá, por supuesto, de cualquier valoración de carácter moral— en función de representar en el texto el encuentro fecundante y germinador con la imagen. La visión que Foción ofrece de su estatuilla del efebo griego está vinculada con una idea principal para comprender no solo al personaje mismo de Foción, sino algunas coordenadas principales de la novela. El tañedor de la flauta aparece asociado con el conocimiento a través del deseo, pero un deseo y un conocimiento que llevan el signo de lo infernal. Conviene recordar brevemente algunas de las nociones que sobre el saber órfico expresó Lezama en sus ensayos. Al referirse a algunos rasgos de la etapa apolínea, el narrador cubano expresa que el período órfico

[t]rae un nuevo saber, un nuevo descenso al infierno. El coro grita una respuesta a una órfica canción de pastores, que se sentirían molestos si sucumbiesen al nuevo saber, ya que no tienen por qué disfrazarse de pastores. El nuevo saber órfico está en los sonos que su lira va a extraer de los infiernos.³²

Poniendo énfasis en el carácter polisémico del saber órfico (el saber del no saber) y subrayando sus vínculos con la poesía de Lezama, que es el centro de interés de su estudio, «Lezama o las equiprobabilidades del

olvido», Emilio Bejel toca una de las claves que permiten el acceso a algunas nociones principales que el orfismo presenta en el narrador cubano: «la vía para lograr tal creatividad no puede ser otra que la purificación, el teletai, la mutación germinativa del orden denotado al nivel humano, caído, corrupto».³³

Hay, en efecto, una idea básica de purificación y germinación en la versión lezamiana del orfismo, que arranca también del conocimiento del ser humano caído en un nivel corrupto. En otro momento de su «Introducción a los vasos órficos», al describir prolijamente un motivo de la ceremonia del segundo misterio mayor eleusino —al que hace corresponder con uno de los temas órficos—, Lezama escribe:

Aparecen los sátiros marcando el compás del frenesí y repartiendo figurillas fálicas. El sonriente dios Término muestra su priapo estival. Por el camino el procesional se enriquece con ofrendas de vino, higo, miel, para aumentar el caudal de las apetencias carnales. Se tienden para buscar en la siesta una tregua y la sombra de los pinos penetra, para calmarlos, los sentidos como flechas. Cuatro días después de estos ardores, se levantan nuevos himnos para saludar la luz.³⁴

Después de un período de desorden sexual, de ritos fálicos, de excesos orgiásticos —recuérdese ahora, iluminado bajo esta luz, el capítulo VII de *Paradiso*—, los participantes en la ceremonia entonan cánticos para saludar la llegada de la luz. Como explica después el autor, continuando con el principio de la correspondencia entre los misterios órficos y los eleusinos, en una frase tremendamente reveladora en relación con la novela: «la abstinencia tiene que mezclarse con los excesos del infierno».³⁵ Este es uno de los sentidos que el orfismo tiene para Lezama; pero a la vez el contrapunto entre el equilibrio y el desorden, los excesos y la medida, es básico para aprehender los rasgos que presenta la trayectoria del héroe mítico en *Paradiso*. Este, si aspira a un conocimiento pleno y verdadero, no debe permanecer seguro, al borde del abismo, sino tiene que tocar fondo en las profundidades tenebrosas para alcanzar la luz con mayor plenitud. Es necesario incorporar también ese nuevo saber del orfismo: su sabiduría infernal. En otras palabras —las dichas por el narrador en el pasaje que se analiza—, hay que alcanzar también «el deseo que se conoce, el conocimiento por el hilo continuo de los infiernos».³⁶

El conocimiento infernal responde a un actante esencial en *Paradiso*, representado por el tío Alberto y otros personajes, pero encarnado por excelencia, con toda la carga dramática que implica, en Foción. De ahí que no pueda menos que asociarse su imagen con el destino que, según Lezama, unifica las figuras representadas en los vasos órficos:

Es innegable que las figuras han sido escogidas por tener un azar difícil, una condenación en la vida, que se perpetúa

en la muerte. Han pasado por los infiernos o su existencia terrenal fue una prueba de laberintos, de imposibilidades, de infernal sabiduría (72).

En el pasaje que se analiza, Foción ha confesado al Pelirrojo las causas que lo han movido a querer poner fin a su vida:

La suma de los días se me hace insoportable, no tengo ya la voluntad dispuesta para perseguir ninguna finalidad, si es que la tengo, y si a eso se le puede llamar energía, se me hace laberíntica, irresoluble, apenas va más allá de mi piel. La única alegría me la has dado tú al final de esta noche, sé que hay alguien dispuesto a complacerme, sé que estás dispuesto a matarme (293).

Foción, cuya vida ha sido descrita como «un laberinto sin Ariadna y sin Minotauro», a quien «la naturaleza le regaló un caos, pero no le dio la fuerza suficiente para luchar contra él» (317), personaje destruido y también carente de «fuerza destructora» (317), encarna en la novela a aquellas figuras de azar difícil, cuya existencia es una prueba de imposibilidades.

No debe olvidarse tampoco que el efebo griego realiza su aprendizaje musical tañendo una flauta; aunque asociado con el orfismo, no aparece el aprendiz con la lira, atributo de la divinidad, sino con un instrumento que constituye uno de los símbolos de contenido significativo más evidente, pues remite a dos nociones contrapuestas: de una parte, por su forma, es un símbolo fálico y masculino, mientras que, por otra, su sonido es agudo, femenino. Además, la flauta es asociada con el dolor erótico y funerario, el cual, como se ha visto, acompaña a Foción en este pasaje.

La última figura descrita por el narrador, el viejo sabio niño Laotsé, es la única que remite directamente, según la interpretación que Foción hace de los objetos, a la posibilidad germinativa de la creación: «el huevo empolla en el espacio vacío». Esta imagen del maestro chino vinculada a la creatividad se reitera en los ensayos de Lezama, donde el filósofo taoísta «disfruta de un eterno acto naciente»,³⁷ «expresa [...] el espíritu que se hace fuerte en la espera de la fecundación»³⁸ y alimenta la medida que creó una imagen que «va a resultar sorprendentemente creadora en la muerte».³⁹

Es importante subrayar un hecho que, hasta donde conozco, ha sido pasado por alto al analizarse esta escena. A la mañana siguiente, cuando el Pelirrojo se percata de que Foción se ha marchado, lanza la estatuilla de Narciso escaleras arriba y rompe la flauta del aprendiz griego. De los tres objetos inicialmente descritos, el único que permanece intocado, a salvo de la furia del endemoniado, es el viejo sabio niño Laotsé: «Dentro del cuarto de Foción, el búfalo, tripulado por el maestro del vacío y del cielo silencioso, se sintió de nuevo dueño de la montaña y del lago del

oeste, impulsado por el sonido de las colgadas placas de nefrita, la piedra sonora» (294).

Con esta visión victoriosa del sabio maestro del tao, que cierra la escena, se está anunciando también, como se verá más adelante, la redención de Foción, que solo tendrá lugar cuando la muerte de doña Augusta lo libere de su «adoración circular».

La reconciliación de Eros y Thanatos

La sutileza del demonio es tan alada
como el ángel transparente.
José Lezama Lima. Dador

Establezcamos ahora algunos nexos que se han venido sugiriendo en el análisis anterior. Para ello es conveniente, en primer término, situar el episodio de Foción y el Pelirrojo en un contexto narrativo más amplio, que posibilite advertir la simetría que mantienen las historias paralelas de Fronesis y Foción en el capítulo X. El siguiente esquema, que recoge el orden de aparición de las secuencias, permite comprobar la cuidadosa disposición que Lezama ha dado a ambas líneas narrativas. Debe recordarse también que los dos encuentros sexuales (Fronesis y Lucía, Foción y el Pelirrojo) ocurren en una misma noche.

Fronesis	/	Fronesis	/	Foción	/	Foción
historia familiar		sexo		sexo		historia familiar
(Círculo de Eros)				(Círculo de Thanatos)		

Este paralelismo abre la posibilidad, en primer término, de establecer un contraste entre los dos personajes, pero también, si se le analiza con mayor cuidado, permite advertir la existencia de similitudes entre las experiencias de ambos. Ya se ha visto cómo las historias familiares de Fronesis y Foción guardan, dentro de la diferencia, similitudes notables. Se ha visto además que, en la dualidad Eros/Thanatos, Fronesis representa la primera parte de la oposición, mientras que a Foción le ha tocado encarnar, en varios planos, el componente thanático. Al mismo tiempo, el encuentro sexual de Lucía y Fronesis está directamente vinculado con la trayectoria de un personaje mítico que, como Orfeo, también descendió al Hades y retornó luego a la claridad.

Hay toda una serie de referencias que, en el plano mítico, permiten establecer un estrecho vínculo entre Fronesis y Foción. Es indiscutible que Lezama, en este pasaje, reconcilia la oposición establecida entre ambas figuras a través de algunos nexos que es necesario aclarar con cuidado, sobre todo si se tiene en cuenta que

generalmente la crítica, no sin razón, suele considerar a estos personajes en una relación de contrariedad.

No es superfluo recordar ahora que cuando Fronesis tiene su encuentro con Lucía, el sexo de la muchacha —quien ya ha sido identificada con Isolda y con la mujer de vagina dentada— aparece descrito como «un subterráneo al lado de una pradera oscura, con un agua lechosa que extiende infinitamente la capa bermeja de un bufón suicida» (287). La alusión a un arcano del Tarot —el mismo que había presagiado la muerte del niño del violín— acentúa aquí el vínculo de Lucía con la muerte. Pero es mi interés llamar la atención sobre el hecho de que el sexo femenino, como tantas otras veces en el texto lezamiano,⁴⁰ es identificado con el mundo subterráneo. De este modo, Fronesis, al penetrar a Lucía, realiza también un descenso al Hades. Su cópula es una inmersión en las profundidades telúricas, un descenso a la muerte, lo cual reafirma el vínculo del personaje con las figuras de Odiseo y Orfeo.

Son muy diversas las vías por las que se ha accedido, tradicionalmente, a la identificación entre el acto sexual y la muerte. Freud, por ejemplo, identifica «el estado que sigue a la satisfacción sexual completa con la muerte»,⁴¹ a la vez que llama la atención sobre el hecho de que en algunas especies «la muerte sigue inmediatamente a la procreación». ⁴² Roger Caillois, basado en algunas similitudes de tipo orgánico entre ambos estados, afirma que «el coito prefigura la muerte». ⁴³

Fronesis, sin embargo, es capaz de hacer fecundante esa «pequeña muerte». El personaje ya ha logrado, a través del Eros de la lejanía, vencer a su «momentánea enemiga», al ocultar su sexo y velar la mirada. En este sentido, su descenso al Hades es una negación del de Orfeo, quien al volverse a mirar el rostro de su amada perdió la posibilidad de rescatarla del mundo de las sombras. Foción, por el contrario, desciende al Hades sin oscurecer el entorno que lo rodea. No obstante, debe advertirse que la condición thanática no solo está presente en ambos encuentros, sino que también se establece un soterrado pero fuerte vínculo entre Fronesis y Foción. Ambos se han acercado a la muerte en su búsqueda de la inmortalidad a través de diferentes vías. La identificación entre los dos amigos se ve reafirmada, por otra parte, a través de las figuras de Odiseo y Orfeo: si antes se había establecido la oposición Fronesis-Odiseo versus Foción-compañeros de viaje bestializados, ahora es posible arribar a la fórmula igualadora Fronesis-Odiseo-Orfeo-Foción.

El personaje endemoniado, sin embargo, no ha podido regresar todavía, como los héroes griegos, al mundo de la luz. El estilo sistáltico que lo domina lo lleva a establecer nuevas relaciones laberínticas en Nueva York y a entonar desesperados cantos a Anoubis. Su

caída parece llegar al límite de las profundidades cuando su razón desquiciada le hace describir incesantes círculos en torno al álamo del pabellón de aquellos que han perdido la lucidez.

Nuevamente irrumpe aquí el mito de Odiseo, a través del cual tienden a igualarse los dos amigos. En el encuentro de Odiseo con su madre en el Hades —tantas veces mencionado por Lezama en sus textos—, esta le suplica que se separe de ella para ascender nuevamente hacia la luz. De un modo similar, la muerte de la figura maternal de Doña Augusta, en el mismo hospital donde se encuentra Foción, su descenso al Hades que la separa definitivamente de Cemí, es el hecho que libera a Foción de su adoración circular:

Cemí al recorrer la misma terraza donde había contemplado las rondas circulares de Foción, buscó el árbol. Los emblemas bíblicos de la noche en que se moría su abuela le estaban destinados. Un rayo le había extraído las raíces, removiéndole las carnes con su fuego atolondrado [...]. Con la muerte del árbol, su guardián había desaparecido. Cemí miró el contorno con inquieto detenimiento. El rayo que había destruido el árbol había liberado a Foción de su adoración circular (367).

De la misma manera, es posible establecer un vínculo entre Fronesis y Foción a partir de otras referencias míticas ya analizadas agudamente por Cintio Vitier.⁴⁴ A través de estas puede comprobarse cómo se cumple también la apreciación de Severo Sarduy sobre la novela cuando afirma: «En *Paradiso* cada elevación —incluso en el sentido ceremonial y litúrgico del término— va seguida o respaldada por su propio doble, por la metáfora descendiente que le contradice y completa, por su otro burlesco y socarrón».⁴⁵

Esta afirmación de Severo Sarduy llama la atención sobre un rasgo esencial de la obra lezamiana que, al mismo tiempo, es una de las principales fuentes de su inagotable riqueza. En efecto, resulta característico de Lezama la presencia de un nexo unificador de los contrarios en la diversidad y la diferencia: la unión de polos distantes en una relación profundamente dialéctica. Quizás a la incompreensión de este rasgo de la poética lezamiana se deban algunas de las interpretaciones erróneas que han llevado a ciertos lectores —especializados y no— al borde del escándalo cuando se han enfrentado al texto.

Del mismo modo en que la sabiduría y el conocimiento de lo infernal constituyen una etapa en la trayectoria ascendente del héroe hacia la poesía —una experiencia imprescindible para alcanzar el más pleno Eros cognoscente—, los contrarios en *Paradiso* se unifican, las dualidades se anulan, se establecen vínculos soterrados, pero muy fuertes entre personajes contrastantes y opuestos. Dentro de la mayor diversidad aparecerá un nexo unificador, un hilo que comunique

los múltiples laberintos, un mismo fluir de los fragmentos en la unidad del «agua discursiva» que, más allá de cualquier valoración ética estrecha, reafirme la confluencia del cosmos y del hombre en su pequeño universo humano. Eros y Thánatos son parte de la misma mónada. Su contradicción no es esencial, sino aparente: siempre habrá un lazo unificador que reúna a los contrarios en su condición complementaria y no excluyente.

Solo con la liberación de Foción y con la reconciliación de Eros y Thánatos, que tiene lugar en este capítulo, podrá Cemí iniciar una nueva jornada, la más difícil de todas. Anuladas ahora algunas de las oposiciones que inquietaban al héroe, recuperado el ritmo hesicástico, puede este librar una batalla contra el tiempo, el espacio y la causalidad para acceder a la región estelar de la poesía. No es casual entonces que, a partir de ahora, Cemí continúe solo su camino y desaparezcan los dos personajes que han encarnado importantes actantes en su periplo mítico, lo cual queda anunciado en la hermosa despedida que hace el protagonista a sus amigos, canto a la amistad que los iguala en el afecto:

Los amigos, como Fronesis o Foción, son tan misteriosos y raros como el zorro azul corriendo por las estepas siberianas. Pero todavía es mucho más difícil su encuentro, pues no dependen de una búsqueda, de una venatoria por la ciudad, llegan como en una aparición y se van en una forma indescifrable. Causaron al principio de su trato la impresión de que eran una compañía para siempre, cuando despertamos, ay, ya no están, se sumergieron en una fluencia indetenible, no los podemos rescatar, ya no contestarán a nuestra llamada, aunque nuestro gusto más soterrado les pertenecerá para siempre (350).

Tan misteriosos y raros como el zorro azul que corre por las estepas siberianas, igualados en el afecto entrañable de Cemí, Fronesis y Foción, como caras de una misma moneda en la que se reconcilia la unidad primordial de ese ser contradictorio que es el hombre, harán su última aparición en este capítulo, dejando abierto el camino del héroe hacia la poesía.

Notas

1. Julio Ortega, «Aproximaciones a *Paradiso*», en Pedro Simón, ed., *Recopilación de textos sobre Lezama Lima*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 191.
2. Tomado de José Prats Sariol, «*Paradiso*: recepciones», en José Lezama Lima, *Paradiso*. Colección Archivos, Madrid, 1988, p. 567.
3. Julio Cortázar, «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Editores, México, D. F., 1967, p. 147.
4. César López, «Sobre *Paradiso*», en Pedro Simón, ob. cit., p. 183.
5. Jolanta Bak, «*Paradiso*: una novela poética», en Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galván, eds., *Coloquio internacional sobre la obra de*

- Lezama Lima, Centro de Investigaciones Latinoamericanas de Poitiers, Madrid, 1984, p. 53.
6. El pasaje en cuestión abarca, aproximadamente, la segunda parte del capítulo IX y la primera del X.
 7. José Lezama Lima, *Paradiso*, Colección Archivos, Madrid, 1988, p. 270. A partir de ahora todas las referencias se harán por esta edición y las páginas aparecerán directamente entre paréntesis.
 8. Margarita Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, 1979, p. 85.
 9. Platón, *Diálogos*, W.M. Jackson Inc. editores, Buenos Aires, 1948, v. VII, p. 306.
 10. *Ibidem*, pp. 306-7.
 11. Homero, *La odisea*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1970, p. 188.
 12. Ezequiel Martínez Estrada, *Martí, revolucionario*, Casa de las Américas, La Habana, 1974, p. 162.
 13. Homero, *ob. cit.*, p. 192.
 14. *Ibidem*, p. 195.
 15. Juan Richepin, *Nueva mitología ilustrada*, Montaner y Simón editores, Barcelona, 1927, p. 100.
 16. Homero, *ob. cit.*, p. 194.
 17. José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, pp.100-1.
 18. Cintio Vitier, nota 1 al capítulo X, *Paradiso*, *ob. cit.*, p. 501.
 19. Benito Pelegrín, nota 2 al capítulo IV, en *Paradiso*, *ob. cit.*, p. 473.
 20. Véase George Upton y Félix Borowski, *The Standard Opera Guide*, Blue Ribbon Books, New York, 1940, p. 417.
 21. *Ibidem*.
 22. Luis Álvarez Álvarez, «Circe y el horizonte». (Inédito).
 23. Roger Caillois, *El mito y el hombre*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1939, p. 73.
 24. *Ibidem*, p. 105.
 25. Félix Baeza-Jorge, *Los oficios de las diosas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1988, p. 307.
 26. Roger Caillois, *ob. cit.*, p. 74.
 27. Félix Baeza-Jorge, *ob. cit.*, p. 309.
 28. Benito Pelegrín, nota q al capítulo X, en *Paradiso*, *ob. cit.*, p. 292.
 29. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1968, p. 190.
 30. *Ibidem*, p. 195
 31. *Ibidem*.
 32. José Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, *ob. cit.*, p. 75.
 33. Emilio Bejel, «Lezama o las equiprobabilidades del olvido», en Justo Ulloa, ed., *José Lezama Lima, textos críticos*, *ob. cit.*, p. 22.
 34. José Lezama Lima., *La cantidad hechizada*, *ob. cit.*, p. 75.
 35. *Ibidem*.
 36. *Ibidem*, p. 72.
 37. *Ibidem*, p. 110.
 38. *Ibidem*, p. 111.
 39. *Ibidem*, p. 110.
 40. En otra ocasión, por ejemplo, se le denomina «gruta barbada».
 41. Roger Caillois, *ob. cit.*, p. 98.
 42. *Ibidem*, p. 98.
 43. *Ibidem*, p. 96.
 44. Véase Cintio Vitier, nota 27 al capítulo XI, en *Paradiso*, *ob. cit.*, p. 517.
 45. Severo Sarduy, «Un heredero», en *Paradiso*, *ob. cit.*, p. 595.

«I'll be your mirror!» o el retorno de Don Quijote de La Mancha. Posmodernidad, razón y orden moderno

Carlos A. Gadea

Sociólogo. Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil.

El mundo fantástico de la caballería y el del sentido común no parecían ofrecer significativas contradicciones para el hidalgo caballero Don Quijote de La Mancha. El mundo de la caballería se constituía en un «subuniverso cerrado», al cual este definía como su realidad. Cuando acontecimientos de su vida cotidiana parecían trascender el grado de veracidad de sus experiencias —como puede ser el choque con posadas, rebaños de ovejas y molinos de viento, y no con castillos, ejércitos o gigantes, como él suponía—, los argumentos giraban en torno a explicaciones propias de su mundo de fantasías. Si, por ejemplo, los gigantes se transformaban en molinos de viento era porque los «encantadores», tanto protectores como enemigos, desempeñaban el papel de la causalidad y la motivación en su realidad; algo que no convencía a su fiel compañero Sancho y su búsqueda de explicaciones lógicas para simples evidencias concretas. La función de los «encantadores» en el subuniverso de realidad de Don Quijote era traducir el orden del ámbito de la fantasía a los de la experiencia común; transformar,

por ejemplo, los gigantes reales —a quienes Don Quijote ataca— en ilusorios molinos de viento. De esta manera, no existe nada que siga siendo inexplicable, paradójico o contradictorio, en cuanto se reconoce las actividades de los «encantadores» como elementos constitutivos del mundo: el encantamiento hace reconciliar el subuniverso de la fantasía con la realidad concreta, con el sentido común.

Es evidente que nuestra sensibilidad entrenada en los preceptos de la modernidad no está muy dispuesta a aceptar la intervención de «encantadores» invisibles como principio de explicación de los acontecimientos de la causalidad del mundo que vivimos. Es verdad que admitimos la existencia de virus invisibles o de un «ello», en el sentido que el psicoanálisis define como fuente causal de fenómenos observados. Pero muy diferente resultaría otorgar cierto grado de realidad a lo que surge de las palabras del loco Don Quijote. No así, cuando el mundo fantástico de la caballería entra en choque con el mundo de la ciencia, los dos se presentan similarmente frágiles. El acontecimiento de tal evidencia se refiere a un experimento basado en una ley empírica, una ley que afirma que inmediatamente

Premio Temas de Ensayo 2001, en la categoría de Ciencias sociales.

que se atraviesa la línea del Ecuador «a todos los que van en el navío se les mueren los piojos, sin que les quede ninguno». En esta oportunidad, Sancho es quien realiza esta experiencia pretendidamente científica, aunque considera que no hace falta efectuarla porque ve con sus propios ojos que no se han movido del lugar en que estaban. Así, Don Quijote decide asumir la posición del científico empirista, exigiendo que Sancho verificara tal enunciado empírico. Luego de obedecer las órdenes de su amo, finalmente afirma: «O la experiencia es falsa, o no hemos llegado a donde vuesa merced dice». Se torna evidente que el subuniverso de interpretación científica del mundo choca aquí con el del sentido común, algo que sugiere la presencia de los «encantadores» para intentar conciliarlos. Por tal motivo, siempre puede hacerse presente la posibilidad sugerida por Sancho: la experiencia puede ser falsa. Si la teoría que afirma que todos los piojos mueren cuando el barco atraviesa la línea del Ecuador es una ley empírica, y si resulta verdadero que dicha línea efectivamente ha sido atravesada, aunque aparezcan piojos, la ley es refutable por este solo hecho que la contradice, y es eliminada como ley científica y reemplazable por otra con mejor fundamento. Y esto es así porque

el subuniverso cerrado de la realidad científica, aunque difiere necesariamente del subuniverso del sentido común, de la vida cotidiana, se vincula también necesariamente con el proceso de verificación empírica dentro del mundo del sentido común en el cual vivimos y que presuponemos como nuestra realidad eminente.¹

En definitiva, lo que nos sugiere Don Quijote es que solo el sí-mismo que experimenta puede juzgar a qué subuniverso ha asignado el acento de realidad. De tal modo, la experiencia intersubjetiva, la comunicación y el compartir algo implican, en último análisis, la fe en la veracidad del Otro, la fe animal [...]; implican que presupongo la posibilidad del Otro de asignar a unos de los innumerables subuniversos el acento de realidad y, por otra parte, que él, el Otro, presupone que también yo tengo posibilidades abiertas para definir qué es mi sueño, mi fantasía y mi vida real.²

La cuestión

Estas ideas hacen referencia al análisis que Alfred Schütz desarrolló sobre la magnífica obra de Cervantes. En «Don Quijote y el problema de la realidad», Schütz se había propuesto demostrar cómo la novela de Cervantes aborda sistemáticamente el problema de las «realidades múltiples», y cómo las diversas etapas de las aventuras de Don Quijote son variaciones del tema principal —o sea, de qué manera experimentamos la realidad. Esta preocupación se deriva de una inquietud

ya abordada a fines del siglo XIX por el pragmático William James en su trabajo *Principios de Psicología*, a partir del cual elabora su teoría acerca de los diversos órdenes de realidad. A partir de esta teoría, el origen y fuente de toda realidad es subjetivo; somos nosotros mismos. Consecuentemente, «existen varios órdenes diversos de realidad, probablemente un número infinito, cada uno con su propio estilo especial y separado de existencia»,³ a los que James denomina «subuniversos».

De todas maneras, los análisis de Don Quijote que Schütz realiza no logran situar al fantasioso caballero en el fin de una época histórica, en una verdadera transición de paradigmas históricos. Con Don Quijote, en el siglo XVII se asiste al fin del «ideal caballeresco» y al comienzo del reinado de la diosa razón; se asiste a un mundo que comienza a desencantarse. Así, a pesar de las notorias diferencias en sus contribuciones, no es Weber, sino Cervantes quien advierte las consecuencias de esta transición hacia un mundo moderno, ya que la «jaula de hierro» de la racionalidad instrumental weberiana había tenido como sus más significativos antecedentes la experiencia de la realidad cotidiana de un Don Quijote aprisionado por la cruel cárcel del sentido común. No obstante, es con Weber que puede comprenderse el proceso de «desenmascaramiento» de un proyecto histórico que se mantenía en la esperanza y la expectativa de los pensadores de la Ilustración como una ilusión irónica y amarga, a partir de una conexión necesaria y fuerte con el crecimiento de la ciencia, la racionalidad y la libertad humana universal.

La racionalización de la sociedad moderna, algo que se resistía a aceptar Don Quijote como realidad eminente, en la medida que aparenta dar forma al sentido común, y la tecnificación de la vida humana, parecen dejarnos el desafío de cómo no reducirnos a una maquinaria más dentro de la cadena de sistemas cada vez más especializados y específicos en un contexto de homogeneización, uniformización y consiguiente pérdida de libertad; preocupación que permeó los intereses de la teoría crítica hace algunas décadas. De la misma manera, la racionalización de la cultura moderna, a través de los análisis de Weber, deja el desafío de interrogarnos cómo puede mantenerse integrada una sociedad en un contexto de creciente fragmentación, de multiplicidad, de relativismo y pérdida de sentido. De tales consideraciones, el propio Weber observaba que de la pérdida de la «unidad sustancial de la razón» se originaba un «politeísmo de dioses» en disputa uno con el otro, con su irreconciliabilidad derivada de un pluralismo incompatible con pretensiones de validez universal.

Queda así elaborada, a través de Weber, la intuición de que los significados de toda acción deben buscarse en la interpretación de los significados subjetivos de

los propios actores, cuestionando la clásica idea de que el «mundo social» podía captarse en su «objetividad» por un observador que lograra ubicarse en una situación de exterioridad. El «politeísmo de dioses» significa, entonces, la «pluralidad de interpretaciones de la realidad», algo que Santos adhiere en su trabajo «Introducción a una ciencia posmoderna», a partir de su definición de «epistemología pragmática» como eventual camino de superación de la crisis de «degeneración del paradigma de la ciencia moderna». Santos, parafraseando a William James, sostiene que la función de dicha epistemología consiste en saber «qué diferencia tiene, para ti o para mí, en instantes precisos de nuestra vida, si esta fórmula-mundo o aquella fórmula-mundo es verdadera», a partir de argumentar que la ciencia «es una incansable creadora de fórmulas-mundo (y no apenas de aquella en que la ciencia se “especializó”», y que para escoger entre estas fórmulas-mundo (nuevamente refiriéndose a James) debemos tener en cuenta que «todas las realidades influyen nuestra práctica, y esa influencia es el significado de ellas para nosotros».⁴

La utilización de la filosofía pragmática, todo un desafío para Santos, representa, fundamentalmente, un claro avance en la reflexión de las ciencias sociales y la ciencia moderna en general, al pretender cuestionar un concepto de verdad científica demasiado estrecho, obcecado por su organización metódica y la certeza. Esta recuperación teórica, que no esconde sus vínculos con la fenomenología y las corrientes interaccionistas, pretende colocar en duda la supuesta «sabiduría pretenciosa de los científicos al decir lo que es bueno o malo, de la capacidad de la ciencia como autoridad moral, en fin de la capacidad de los científicos de identificar cuestiones morales y de hacer un juicio moral de los efectos de sus acciones», según Zigmunt Bauman⁵ logra observar inteligentemente. Son estas cuestiones del sentido normativo intrínseco de la ciencia las que llevan a dicho autor a caracterizarla a partir de un diálogo estrechamente establecido entre razón y orden, es decir, a partir de definir el desarrollo de la modernidad en función de la trilogía ciencia-razón-orden. Así, en el comienzo de los tiempos modernos, la «prerrogativa incontestada del filósofo de decidir entre lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, lo cierto y lo errado, y así su autorización de juzgar y su autoridad para imponer obediencia al juicio»⁶ se constituía en una práctica constante. Esta actitud era la que iba a poder luchar contra las eventuales sombras de los Don Quijotes sobrevivientes de los tiempos de la infancia de la humanidad.

Para Bauman, la tarea de los filósofos de la razón era hacer posible que el conocimiento que alcanzase a «todos los hombres» trascienda el «sentido común», que

la «suma de nuestros conocimientos constituya un sistema»⁷ y, entonces, convertir la razón en estado bruto y desordenado, en un nivel de sistema ordenado, una «perfección armónica del pensamiento». Este «trascender el sentido común» también logra percibirse en el concepto de «primera ruptura epistemológica», sostenido por Santos, entendiendo que la ciencia moderna, para consolidarse, debió romper con el conocimiento derivado del «sentido común» y constituir un «nuevo universo conceptual» bajo la oposición «ficticia» entre objetivismo y subjetivismo; ficticia porque «la experiencia de las significaciones forma parte de la significación total de la experiencia».⁸ Pero para Bauman, esta ruptura con el «sentido común» representaba, igualmente, toda una tendencia histórica en la que existía una verdadera afinidad entre las ambiciones de los «legisladores de la filosofía crítica» y las intenciones planificadoras del Estado moderno; es decir, una simetría entre el combate hacia los «particularismos culturales» que el Estado moderno desarrollaba y la «cacofonía de escuelas dogmáticas», que debían ser silenciadas para que «la razón universal y eterna» pudiera ser finalmente escuchada. Es así como los «gobernantes modernos y los filósofos modernos fueron primero, y antes que todo, legisladores: ellos descubrieron el caos y se pusieron a domarlo y sustituirlo por el orden».⁹ Esta intención por establecer «un orden» condujo a la creación de una representación histórica como un proceso homogéneo generador de problemas.

El concepto de modernidad y la autocomprensión de ella, adquirida dentro del horizonte de la razón occidental, pasan a ser concebidos a partir de un presente como transición, en un tiempo considerado como medio para resolver los problemas que van surgiendo, un presente que se desvanece en la conciencia de la expectativa de lo que puede aparecer diferente en el tiempo futuro: la modernidad es orientada hacia el futuro, ya que «nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y de pasaje para un nuevo período».¹⁰

Concebida como una «experiencia vital» que comparten hombres y mujeres de todo el mundo,¹¹ la modernidad es un proceso histórico que se inicia con el Renacimiento y el Humanismo de los siglos xv y xvi, y que adquiere dimensiones singulares, dos siglos después, con la Ilustración, desde el punto de vista ideológico; con la Revolución francesa, en el plano político, y con la Revolución industrial, como proceso expansivo de las fuerzas productivas. Se caracteriza como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva «iluminación», que se

desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los «fundamentos» [...] de suerte que las revoluciones, teóricas y prácticas, de la

La modernidad se presenta como «el proyecto» de emancipación de la sociedad, de expansión progresiva, caracterizada, en términos generales, por su culto a la razón, que impulsa el dominio cada vez mayor del hombre sobre la naturaleza y sobre las propias relaciones sociales, y por ser un progresivo proceso histórico, lineal y ascendente, en función de un «metarrelato explicativo» secular del desarrollo humano.

historia occidental se presentan y se legitiman por lo común como «recuperaciones», renacimientos, retornos. La idea de superación [...], concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso.¹²

La modernidad se presenta como «el proyecto» de emancipación de la sociedad, de expansión progresiva, caracterizada, en términos generales, por su culto a la razón, que impulsa el dominio cada vez mayor del hombre sobre la naturaleza y sobre las propias relaciones sociales, y por ser un progresivo proceso histórico, lineal y ascendente, en función de un «metarrelato explicativo» secular del desarrollo humano. Es un proceso histórico irreversible y universal, por el que todas las culturas deberían transitar. Esta visión afirmativa de la modernidad es la que sostienen los ideólogos de la Ilustración, para los cuales la modernidad es la llegada del hombre a su mayoría de edad, el reinado de la diosa Razón. No obstante, desde el propio Rousseau el optimismo racionalista comienza a desvanecerse. Sin pretender olvidar los méritos históricos de la clase social que impulsa el «progreso racional de la cultura», Marx subrayaba, al mismo tiempo, que el dominio del hombre sobre la naturaleza se había traducido en un dominio mayor del hombre sobre el hombre. La modernidad, entonces, inaugura grandes posibilidades de desarrollo, a la vez que limita desde un punto de vista social, creando, según el propio Marx, las condiciones que harán posible la «superación», el tránsito a una «sociedad superior». Esto lleva a comprender que la ambigüedad y ambivalencia resultan ser inherentes al proyecto moderno. Por un lado, se acepta que la «condición moderna» se caracteriza por la libertad y la democracia, garantizadas a partir de instituciones basadas en el principio de la libre asociación: un orden político democrático, la economía de mercado con libertad para el ejercicio de una profesión, y la ciencia como aspiración ilimitada a la verdad. Al mismo tiempo, surge una interpretación crítica que al cuadro de la «liberación» a través de tales instituciones, opuso el del «sometimiento» a través de estas mismas

instituciones. Así, como Wagner afirma, la historia de la modernidad está marcada por la coexistencia de estos dos discursos, de estas dos interpretaciones.¹³

Pero al referirnos al carácter ambivalente de la modernidad, encontramos en su pretensión normativa el propósito de ubicar la razón como fuerza unificadora, intentando vencer el estado de «bipartición para el cual el principio de la subjetividad arrastró no solo a la propia razón, sino a “todo el sistema de las condiciones de la vida”». ¹⁴ Analizando a Hegel, Habermas sostiene que al criticar las posiciones filosóficas de naturaleza y espíritu, sensibilidad y entendimiento, entendimiento y razón, razón teórica y razón práctica, facultad de juzgar e imaginación, yo y no-yo, finito e infinito, saber y creencia, Hegel pretende hallar una respuesta para la crisis de «bipartición de la propia vida». Venciendo esta ambigüedad, que en Hegel adquiere el significado de gran propuesta filosófica de la modernidad, la ciencia triunfaría sobre las supersticiones y lo no-racional, sobre el sentido común. Esto representa creer que la autocomprensión de la modernidad, fundamentándose a partir de sí misma, de su auto-reflexividad y conciencia, permite esa superación de los diferentes grados de «sometimiento», por considerar las instituciones creadas por la propia modernidad como «imperfectas» y posibles de ser transformadas. En esto, justamente, radica uno de los aspectos emancipatorios de la modernidad.

No obstante, más que una simple «superación» de la ambigüedad, es posible comprender que, a partir de la pretensión de «orden», esa superación representó

tornar clara y nítida la frontera de la «estructura orgánica», es decir, «excluir el medio», suprimir o exterminar todo lo que sea ambiguo, todo lo que quede encima del muro y, por tanto, comprometa la distinción vital entre dentro y fuera. [...] Primero y antes que todo significa expurgar la ambivalencia.¹⁵

De esta forma, ese gesto parece corresponderse con una imposición deliberada que procuraba deslegitimar todos los campos de conocimiento filosóficamente «incontrolados o incontrolables», expulsar a los infiernos de lo intolerable e insignificante

al sentido común. Así, «orden» quería decir «homogeneidad», y de ahí todos los discursos modernos que hablaban del desarrollo social, de la organización de la vida colectiva y una sociedad racionalizada, como metáfora de la igualdad y felicidad entre los hombres. Pero para esto había que vencer las bases subjetivas de cualquier juicio, bases que para algunos discursos políticos eran encarnadas en la ideología y pensamiento burgués de la sociedad capitalista explotadora, y, para el propio burgués, en la sensibilidad premoderna y contrarrevolucionaria del «antiguo régimen».

Planificar y ejecutar el «orden» se define, según Bauman, como una actividad racional coherente con los principios de la ciencia moderna y, de manera más general, con el propio espíritu de la modernidad. En tal tarea, todo lo que represente ambivalencia, el «otro» de la modernidad, «nacido de la “operación del orden y de la armonía”, residuo del esfuerzo clasificatorio, es echado del otro lado de ese universo de obligación que une los de dentro del grupo, y reconoce su derecho a ser tratados como detentores de derechos morales». ¹⁶ Por tal motivo, la imagen de la modernidad en el espejo no es inocente. Su reflejo disemina, como especie de pesadilla inagotable, algo que ha sido vencido, condenado a una representación servil, a una singularidad aniquilada. Es así que la verdad radical del mundo, ilusión de transparencia, se oculta ofreciendo a los ojos de todos la apariencia de la desnudez, entregada a la pasión de la ciencia y su espíritu de cálculo. La modernidad se presenta como una tecnología que procura unir los fragmentos dispersos de lo real, o al menos su imagen. Reconstrucción artificial del mundo en la que, al precio de un desencanto total, disfruta de una inmunidad total.

Los *impasses*

Al tratarse de tecnología, a veces parece experimentar la triste consecuencia de ya no saber qué hacer con el mundo real, con su orden artificial. Frente a esta situación, llega el momento de pensarse que no necesitamos del psicoanálisis para comprender que el hombre es ambiguo e irreductible, y que es insensato pretender expulsar el mal (y todas sus posibles representaciones) para transformarlo en un ser racional. En esta cruzada de «profilaxis» discursiva, en la cual parece aceptarse la posibilidad de la ambigüedad, un nuevo orden moral aparece, una nueva convivencia basada en la legitimidad de lo diferente. Con esto, ideas y conceptos desembocan en una especie de «universal consensual», como gesto que pretende reconciliar lo que se creía irreconciliable: el «otro», ahora entregado a su propio destino. Dando noticia de sus debilidades o

irresoluciones o incapacidades o incompletez, la modernidad ensaya una nueva música, en la que el principio de la negociación y de reconciliación a cualquier precio es un principio de solución final, un golpe metodológico decisivo para no echar por tierra su rica aventura histórica.

Mientras tanto, Don Quijote no parece estar totalmente fuera del juego. Si estuvo «fuera de la ley», pero eso no significa su muerte simbólica. Para él, su subuniverso de realidad debe ser experimentado bajo el efecto de «preservarse» (como nuestra estrategia frente al SIDA) ante la proliferación de todos los virus surgidos de la sustracción de la ambivalencia. No obstante, es posible «disolver» estos virus en el sistema ordenado de la razón, ahora emancipada de sus propios fantasmas. Si en algún momento la razón estuvo exiliada, llega el turno de pretender dialogar a partir de los diagnósticos de Weber y Cervantes, en un diálogo que, aparentemente, busca no olvidarse de las sombras de Don Quijote.

La paradoja de la racionalización comienza a comprenderse de forma diferente a Weber. No representa una negación a una alternativa para el proyecto de la modernidad y una actitud fatalista y pesimista, sino algo a ser desafiado. Así, para Jürgen Habermas la modernidad no es una causa perdida, sino una trayectoria recuperable en función de «reacomodar» el proceso de racionalización desde posturas teóricas de reconstrucción, y así eliminar los aspectos patológicos que han surgido a lo largo de su desarrollo. ¹⁷ Por tanto, la autorreflexión emancipatoria que nos propone Habermas depende de dar una «reconstrucción» racional a las condiciones universales de desarrollo de la razón, considerando —a diferencia de Weber, Adorno y Horkheimer— que no existe una «necesidad lógica», conceptual o histórica que, de forma imperativa, destruye la vida de los hombres. No existe una «lógica inevitable» de la modernidad, por lo que se permite la posibilidad de explicar y diagnosticar sus patologías. La racionalización parece establecerse como condición necesaria para resolver los problemas que surgen en la propia modernidad.

Weber había desarrollado su concepto de racionalización del mundo como la institucionalización de la racionalidad instrumental desprovista de su contenido normativo (principio de orden) en los sistemas económico y administrativo (burocratización de la vida y pérdida de la libertad) y como la fragmentación de una visión unificada del mundo en tres esferas opuestas de valores: moralidad (legalidad), ciencia y arte (pérdida de significado o sentido de la vida como efecto del proceso de secularización). Así, el proceso de racionalización del mundo comienza, para Weber, con la racionalización cultural de las visiones

religiosas del mundo. Consecuentemente, los «órdenes del mundo» (economía, política, ciencia, arte) eran irreconciliables con una «ética de convicción» basada en principios «únicos», exiliando la moral al ámbito de «lo particular» y aislando al individuo en sus decisiones sobre a cuál de los dioses entregarse. Retirándose los supuestos valores esenciales y sublimes, llevando a una incapacidad para «legislar», en última instancia, sobre cuestiones práctico-morales opuestas, la cultura pasa a percibirse a través de las otras dos esferas de valor: la cognitiva-instrumental y la estético-expresiva, también irreconciliables. Es, finalmente, el «desencanto del mundo». En palabras de Berman,

[A] medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados incommensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.¹⁸

Pero en la búsqueda de ese contacto, Habermas desarrolla una reacción contra aquellos que creen que abandonando la razón, y todo el legado del iluminismo y el humanismo, se liberarán de la racionalización del mundo, actitud política que asume en contra del neoconservadurismo político (estigmatizado en Daniel Bell) y la irracionalidad cultural, heredera de un esteticismo nietzscheano (tal vez Lyotard, Foucault, Vattimo y Baudrillard, a pesar de sus diferencias). En tal sentido, y partiendo, obviamente, de los diagnósticos de Weber, Habermas considera que todos los problemas de la modernidad no son solo consecuencia de la racionalización cultural en sí misma, sino que tienen que ver con el predominio de una esfera de racionalidad, la cognitivo-instrumental, sobre las otras dos; es decir, un fenómeno que no se origina en la racionalización de la cultura (gran crítica que desarrolla a Daniel Bell), sino en un proceso social, en el predominio de los mecanismos de «integración sistémicos» sobre los de «integración social»: la denominada colonización del mundo de vida por el sistema.¹⁹

Lo que ha sucedido en la modernidad, para Habermas, es un proceso «selectivo» de racionalización, prevaleciendo una «razón determinada», que nos invade y deforma la actividad en el mundo de la vida cotidiana. Las paradojas de la racionalización del mundo aparecen ahora como efectos de la separación entre «sistema» y «mundo de vida», intentando integrar, en su propuesta metodológica, la vida cotidiana y los sistemas sociales. Así, parece sugerirse que no es posible comprender analíticamente el carácter de la vida cotidiana (el sentido

común) a menos que entendamos los sistemas sociales que la moldean, y no podemos comprender los sistemas sociales a menos que veamos cómo surgen de la propia interacción de los actores sociales.

Para desarrollar estas ideas, Habermas se apropia del concepto de «mundo de vida», tal como fue definido por la tradición fenomenológica. Mediante este concepto, dicha tradición teórica abordaba el análisis de cómo se produce y reproduce el orden social en la vida cotidiana. Por ejemplo, los análisis de Schütz, a través de Husserl, se han centrado en el análisis de la llamada «actitud natural» o del «sentido común», tal como esta aparece en la cotidianidad de las personas y en las características del conocimiento pre-supuesto, que pasan a ser considerados como objetos de análisis. De esta manera, la sociología fenomenológica ha ubicado la comprensión de significados y el entendimiento que las personas tienen del mundo, tal como este se expresa en la vida cotidiana —como la tarea fundamental de las ciencias sociales. Los «juegos de lenguaje» de que habla Lyotard (refiriéndose a Wittgenstein),²⁰ la «construcción social de la realidad»²¹ o los «mundos de vida», se intersectan en la suposición analítica de que cualquier afirmación que se pronuncie sobre el mundo nunca podrá trascender el contexto de significación dentro del cual y por el cual fue elaborado. Este a priori del mundo de vida forma un contexto que, sin poseer fronteras, las establece.

No obstante, Habermas critica el énfasis culturalista de tal enfoque, al constatar que se ha exagerado en la identificación entre mundo de vida y sistema (sociedad). Si todo proceso de interacción social y comunicación está contextualizado en una cultura específica, que da forma al ambiente en el que la significación se hace posible, el «mundo del lenguaje» y de la cultura no llega a captar la dinámica «objetiva» del mundo social que sucedería con autonomía de la significación. Esto quiere decir que la «conciencia lingüísticamente articulada» que supone una sociología comprensiva, «determina el ser material de la praxis vital. Pero el contexto objetivo de la acción social no se agota en la dimensión del sentido supuesto intersubjetivamente».²²

Estas consideraciones tienen su fundamento a partir de comprender que a través de la propia evolución histórica es posible reconstruir un proceso de diferenciación entre sistema y mundo de vida. Por ejemplo, a partir de las «sociedades tribales» (o llamadas primitivas), en que sistema y mundo de vida no podían diferenciarse, puede llegarse hasta la modernidad como el momento en que sistema y mundo de vida aparecen completamente diferenciados.²³ Así, de forma significativa, a una diferenciación progresiva entre sistema y mundo de vida se le suma, simultáneamente, una creciente diferenciación dentro del propio mundo

de vida como consecuencia de su racionalización y de la complejización de las lógicas de regulación y orden social.

De esta manera, lo que Habermas realiza es una redefinición del concepto de mundo de vida de la tradición fenomenológica, por el concepto de mundo de vida racionalizado. A medida que se produce un «descentramiento de la comprensión del mundo» (en contraposición a una interpretación del mundo que no sugiere «una» interpretación de este, sino «el mundo», como en sociedades premodernas), aquel protagoniza un proceso de transformación, que Habermas denomina racionalización del mundo de vida. Procurando aclarar lo que entiende por tal concepto, realiza una comparación entre «algunas características de la comprensión mítica y de la comprensión moderna del mundo»,²⁴ afirmando que la principal diferencia radica en que la interpretación mítica no es capaz de ser considerada como una visión del mundo, ya que se logra confundir con «el orden» mismo de este, negándole así toda capacidad reflexiva sobre sí misma.

Justamente, a partir de estas distinciones, desarrolla una discusión contra enfoques culturalistas o «relativistas», a partir de ciertos análisis ofrecidos por P. Winch. En tal sentido, inspirado en Wittgenstein y su «concepto culturalista del lenguaje» (según define el propio Habermas), P. Winch entiende el lenguaje como

imágenes del mundo lingüísticamente articuladas y formas de vida articuladas de acuerdo con tales imágenes. Las imágenes del mundo almacenan un saber cultural con cuya ayuda una comunidad de lenguaje interpreta el mundo. Toda cultura establece en su lenguaje una relación con la realidad. En tal sentido, real y no real, verdadero y no verdadero, son conceptos que, ciertamente, son inmanentes a todas las lenguas.²⁵

Y más adelante: «La realidad no es lo que da sentido al lenguaje. Lo que es real y lo que es irreal se muestran a sí mismos “en” el sentido que el lenguaje tiene. Además, tanto la distinción entre lo real y lo irreal como el concepto de concordancia con la realidad son conceptos que pertenecen a nuestro lenguaje».²⁶

Para dar mayor énfasis a estas consideraciones, Winch deduce que

a causa de todo esto, lo que un hombre dice o hace no solamente importa en relación con la realización de la actividad en que está embarcado en ese momento, sino en relación con su vida entera y en relación con las vidas de los otros [...] Lo que podemos aprender estudiando otras culturas no son simplemente posibilidades de modos diferentes de hacer las cosas, es decir, otras técnicas, sino —lo que es más importante— podemos aprender diferentes posibilidades de dar sentido a la vida humana, diferentes ideas acerca de la posible importancia que la realización de ciertas actividades puede revestir para un hombre que trata de contemplar el sentido de su vida como un todo.²⁷

Cabe comprender que, como las maneras de dar significado y definir la realidad son diferentes, debemos aceptar la inconmensurabilidad entre las diversas visiones de mundo u «órdenes de realidad», para no olvidar a William James, y mucho menos a Don Quijote.

Hasta aquí, Habermas está de acuerdo con las apreciaciones realizadas por Winch. Afirma que «ciertamente, las imágenes del mundo, por referirse a una totalidad, escapan a la dimensión en que tiene sentido una valoración conforme a criterios de verdad; e incluso la elección de los criterios, conforme a los cuales se juzga en cada caso la verdad de los enunciados, puede que dependa del plexo de categorías de una imagen del mundo».²⁸

Está de acuerdo, entonces, con la noción de inconmensurabilidad de las visiones de mundo, en la medida que observamos sus contenidos de valor implícitos. Sin embargo, inmediatamente disiente cuando sostiene que

de ello no se desprende que la propia idea de verdad haya de ser entendida en términos particularistas. Cualquiera que sea el sistema de lenguaje que elijamos, siempre partimos intuitivamente del presupuesto de que la verdad es una pretensión universal de validez. Si un enunciado es verdadero, es merecedor de un asentamiento universal, cualquiera sea el lenguaje en que esté formulado.²⁹

Su tesis fundamental, derivada de tales argumentaciones, es que «la racionalidad de las imágenes del mundo y de las formas de vida» deben buscarse en «sus propiedades formales» y en «la adecuación cognitiva de las imágenes del mundo, es decir, la coherencia y verdad de los enunciados posibles en ellas, así como la efectividad de los planes de acción que de ellos dependen».³⁰ Al «politeísmo de dioses» de Weber, opone la unidad de la racionalidad en las múltiples esferas racionalizadas (en función de sus lógicas autónomas) precisamente en un «nivel formal», constituido por la unidad de la argumentación y una lógica de acción comunicativa. Así, la racionalización del mundo de vida se concibe como una idea reguladora, en el mismo sentido que la «utopía» orientadora de la racionalidad comunicativa, como un proceso en que la interacción y comunicación se liberan de marcos normativos preestablecidos y preinterpretados, para depender cada vez más de la necesidad y capacidad de llegar a «consensos» por medio de argumentos que se autodefinen como racionales.

Si la unidad de las imágenes del mundo pierde fuerza en el desencanto weberiano, en Habermas adquiere significación. Su crítica a Winch, por ejemplo, nos remite a identificar una tentativa de inyectar mayor racionalidad en la comprensión del mundo moderno, a través de una propuesta normativa que sitúa una ética de

Si para Don Quijote el reencuentro entre fantasía y sentido común era obra de los «encantadores», el reencuentro entre ciencia y sentido común representa recuperar lo fragmentario y múltiple, el significado de las experiencias, el carácter pragmático y la contingencia en las interacciones que vivimos.

principios secularizada (en oposición a la que surge en un contexto no-racional) como espacio donde pueden «negociarse» o «reconciliarse» los conflictos práctico-morales. El principio de orden, entonces, se transparenta en esta ética y procedimiento político-moral. Al mismo tiempo, las esferas de valores racionalizadas, aparentemente irreconciliables, logran comunicarse a través de una misma racionalidad, no ya la instrumental triunfante, sino la razón comunicativa, presente en toda acción que se orienta hacia el «consenso». Consecuentemente, los valores universales se constituyen en criterios presupuestos de todo entendimiento político y superación de conflictos. Asistimos a una modernidad inacabable.

Experiencias

Quizás puede concebirse que la dinámica «objetiva» del mundo social, para Habermas, se define en el nivel «formal» de las interrelaciones sociales y lógica comunicativa. Así, el «contexto “objetivo” de la acción social» trasciende el «sentido supuesto intersubjetivamente», para presentarse a través de procesos de formalización e institucionalización de la comunicación emprendida. El proyecto de Habermas es pretender

reconectar diferenciadamente la cultura moderna con la praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales [...]. Sin embargo, esta nueva conexión solo puede establecerse bajo la condición de que también la modernización de la sociedad se oriente en una dirección diferente. El mundo de vida tiene que ser capaz de desarrollar, a partir de sí mismo, instituciones que pongan límites a la dinámica interna y a los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos.³¹

En tal sentido, si la ciencia tiene algo más para decir, a propósito de orden y organización, esta se evalúa en función de su contribución para el proyecto existencial de la construcción de la vida en sociedad, postura que según Santos caracteriza al pensamiento de Habermas a través de Hegel.³² En conclusión, las virtudes que la

ciencia posee deben ser cultivadas en el plano moral y político para que se consolide el proyecto de «democracia creativa».³³

Es así que, intentando recuperar el legado histórico y cultural de la modernidad, y criticando las supuestas posturas «estéticas» de los discursos posmodernos y su «conservadurismo» intrínseco, el pensamiento habermasiano parece convertirse en rehén de su propio voluntarismo y de la propia ambigüedad que la modernidad pretende desvanecer. Esto se explica en la suposición de que la actitud filosófico-política de Habermas no resuelve las consecuencias perversas o esperanzadoras de la racionalización del mundo de vida: la posibilidad de liberar la racionalidad comunicativa de los enclaves y ataduras «particularistas» en un mundo de vida no racional o la posibilidad de que mecanismos sistémicos, regidos por su propia racionalidad, pasen a dominar el mundo de vida. Si existe una ambigüedad que ser superada en la modernidad (y por ella), se relaciona con el desafío que implica, nuevamente, el establecimiento de un «universal consensual», objetivado en un principio de racionalidad que se construye en la interrelación de la vida cotidiana. Lo que sucede es que la dualidad sistema-mundo de vida establece un «doble escenario hermenéutico», que en Habermas adquiere contenido implícito del desarrollo racionalizador y liberador del mundo moderno.

Por un lado, el mundo de la vida cotidiana es el escenario «primario» de las acciones e interacciones, escenario que permanece no reflexivo o carente de ser fundamentado según criterios de reflexividad y racionalidad. Por el otro, un escenario «secundario», la propia sociedad (o sistema), en el cual las formas de comunicación se desarrollan a través de principios de reflexividad y racionalidad. Es decir, que nos hallamos continuamente enfrentados a la dificultad de mantener la «integración» en la propia acción comunicativa, para llenar el vacío producido por el carácter «no reflexivo» y «no racional» de un mundo de vida preestablecido y preinterpretado. Entendiendo que, para Habermas, el proceso de racionalización es un logro de la modernidad, el alivio que se ofrece a tales enfrentamientos es la separación de las «imágenes

del mundo lingüísticamente articuladas y formas de vida articuladas de acuerdo con tales imágenes» —recordando ahora a Winch— de la acción comunicativa de los procedimientos de integración institucional en el sistema, que pasa a ser considerada como un escenario «secundario» o una «segunda naturaleza». De esta forma, este escenario o nivel de «comunicación» a priori determina un mínimo de experiencias o imágenes del mundo comunes para los que participan en él, en la medida en que sus argumentaciones y los criterios o principios de esa comunicación no sean inconmensurables. Ingresar en ese «universal consensual» representa, en definitiva, ingresar en esta «segunda naturaleza», participar de mecanismos «formales» de comunicación, o sea, del potencial ilustrado y racional de la modernidad.

Frente a esto, la paradoja de la racionalización entra en un «callejón sin salida», en el sentido de que la modernidad ya no parece capaz de producir metacriterios y de legitimarlos. Esta aparente imposibilidad de legitimar un metadiscurso o una metanarrativa universalizante se presenta como central en la discusión sobre la modernidad y la posmodernidad —por ejemplo, entre Habermas y Lyotard. Así, la crítica posmoderna a Habermas, tal vez la menos sutil, se refiere a que este solo ofrece una metanarrativa más general y abstracta que la de —por ejemplo— Marx o Freud. Para el discurso posmoderno, hay que destruir la creencia de que la humanidad es un «sujeto universal» que busca su emancipación común a través del establecimiento de un «consenso» o una especie de «regulación» de todas las imágenes del mundo o juegos de lenguaje, y que la legitimidad de cualquier discurso reside en su contribución a la emancipación. En definitiva, establece el fin del «sujeto de (y en) la historia». En términos de la filosofía del lenguaje, Albrecht Wellmer considera que la destrucción del subjetivismo conduce al descubrimiento de un *quasi-factum* que precede a toda intencionalidad y subjetividad:

[S]istemas de significados lingüísticos, formas de vida, un mundo que en cierto modo ha sido lingüísticamente develado. No se trata aquí de un mundo sin sujeto, sin «sí mismo» humano; se trata más bien de un mundo en que los seres humanos pueden ser ellos mismos o no serlo de diferentes modos. Esta comunidad dada de un mundo alumbrado lingüísticamente puede interpretarse como un acuerdo en el lenguaje; solo que aquí no cabe pensar en convenciones o en un consenso que pudiera calificarse de racional o irracional. El acuerdo en cuestión es más bien elemento constitutivo de la posibilidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso, entre lo racional y lo irracional.³⁴

Citando al propio Wittgenstein, Wellmer complementa:

¿Quiere decir que entonces el acuerdo entre los hombres decide sobre lo que es verdadero y lo que es falso? Verdadero o falso, es lo que los hombres deciden, y en lo que están de acuerdo es en el lenguaje, y esta no es una concordancia de las opiniones sino de la forma de vida. La comunicación en el lenguaje presupone no solamente un acuerdo en las definiciones, sino un acuerdo en los juicios.³⁵

Por eso, Cervantes, a través de Don Quijote, nos decía que cada mundo, mientras se atiende a él, es real a su manera, y toda relación con nuestro mundo mental, si no se enfrenta con una relación más fuerte —como terminó sucediéndole a Don Quijote—, basta para convertir un objeto en real.³⁶ Si ya no es posible, desde la posmodernidad, legitimar cualquier discurso en función de criterios de emancipación es porque, en definitiva, el discurso científico da sentido a una realidad social, ella misma creadora de sentido y discurso.³⁷ Frente a esta pragmática del mundo y la realidad, el universo posmoderno opone al orden moderno una noción de desorden muy próxima a la «teoría bergsoniana de los órdenes concurrentes»: «Bergson llega a la conclusión de que lo que llamamos “desorden” no es sino la falta o ausencia de un tipo particular de orden que esperábamos ver y con respecto al cual todo otro orden parece un ordenamiento contingente».³⁸ Así, cada orden es necesariamente contingente con respecto al otro, lo que invita a experimentar la oscilación, relatividad e infinitud de la realidad cotidiana: podemos tomar cualquier orden de realidad como base, punto de partida o sistema de referencias, y se puede sustituir un sistema de referencias por otro, como lo hacemos en la vida cotidiana continuamente. La cuestión es que, mientras «vivimos» en uno de estos esquemas como orden básico, los otros se presentan como arbitrarios, contingentes y como ausencia de orden. Existe, para lo posmoderno, en una incuestionable recuperación de la tradición fenomenológica, varios órdenes coexistentes, tal vez la emergencia que Bauman advierte de una especie de «pluralismo de poder», que conduce a una «ausencia de centro de control ni siquiera capaz de soñar con un «orden universal y uniforme».³⁹ En definitiva, «un bocado de ambivalencia semiótica y axiológica emerge, para tornarse una característica permanente de la existencia social, en vez de una transitoria falla de ella todavía no solucionada».⁴⁰

Ausente la «razón legislativa» y un «principio de realidad»⁴¹ que puedan ofrecer un orden de las cosas y la expectativa de un tiempo futuro, el retorno de la ambivalencia trae consigo una multiplicidad de racionalidades locales que adquieren visibilidad al haber sido silenciadas y reprimidas por la idea de que existe una única forma verdadera de realizar la humanidad.⁴² La modernidad como una tecnología agotada o

convertida en fábula. Tras su mitología, Don Quijote, el que luchaba con gigantes, había sido aniquilado, vencido ante la imposibilidad de interpretar la realidad del sentido común en términos de su subuniverso de fantasía. Desaparecidos los «encantadores», no existía nada que pudiera traducir los subuniversos de realidad existentes. Por eso, la muerte de Don Quijote se encuentra en la paradójica posibilidad de poder elegir a cuál realidad atenerse: al mundo de la caballería o al del sentido común.

Fin. Lo único y lo múltiple

La ilusión del mundo. Con estas palabras, Miguel de Cervantes quiso representar el final de su obra «El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha». Amparándome en Baudrillard, sería lo mismo decir la ilusión de la realidad o la ilusión trágica del destino, que preferimos ocultar con la ilusión metafísica del sujeto y el objeto, de lo verdadero y lo falso, del bien y del mal, de lo real y lo imaginario, de la locura y la sensatez.

En nuestra voluntad de inventar el mundo real, de modo que sea transparente a nuestra ciencia y a nuestra conciencia, de modo que ya no se nos escape, nosotros no escapamos a esa transparencia mínima, convertida en la transparencia del mal, mediante la cual el destino en cualquier caso se realiza, difundiéndose a través de los intersticios mismos de esa transparencia que queríamos oponerle. [...] Durante algún tiempo hemos mantenido el destino y la muerte a distancia, hoy refluyen a nosotros a través de las pantallas de la ciencia. Finalmente, gracias a un rodeo irónico, será tal vez la propia ciencia la que precipite el vencimiento. Pero, evidentemente, al igual que el orden trágico, al fin reaparecido después de que se le creyera perdido en la ilusión cómica de la realidad, no se entenderá hasta el último momento.⁴³

Como una puesta en escena retrospectiva, la realidad del mundo frente a un espejo no refleja una imagen uniforme o estática o una simple colección de pequeños fragmentos aislados, como si fueran las pequeñas historias que toman forma en la ficción del «hombre ilustrado» de Ray Bradbury. En vez de eso, se hace evidente que el bricolage movedido de los múltiples mundos y realidades no hace otra cosa que demostrar que somos una especie nómada que se desplaza de un ambiente a otro, de un mundo a otro, de una realidad a otra. Cervantes había percibido esta especie de juego, y Don Quijote lo vivenció a cada instante, advirtiéndolo a todos que lo que llamamos «la realidad del mundo» es, simplemente, «el contexto» para una multiplicidad de fabulaciones. Observar lo que se presenta irresoluble y discontinuo, los límites y fronteras, lo no rectificable y paradójico, lo olvidado o suprimido, «era» el

propio Don Quijote, que para el orden moderno pertenecía a un mundo de fantasías y ambivalencia.

Don Quijote traducía su mundo de fantasías a los ámbitos de la experiencia común. Traducir la experiencia cotidiana —el sentido común— a los ámbitos de la ciencia y la experimentación, son los gestos que parecen establecer una «epistemología pragmática»⁴⁴ o, en otros términos, un «saber» en la condición posmoderna.⁴⁵ Si para Don Quijote el reencuentro entre fantasía y sentido común era obra de los «encantadores», el reencuentro entre ciencia y sentido común representa recuperar lo fragmentario y múltiple, el significado de las experiencias, el carácter pragmático y la contingencia en las interacciones que vivimos. La verificación empírica se vincula con las formas del sentido común, traducción inminente, ya que la «ambigüedad que la mentalidad moderna halla difícil de tolerar y las instituciones modernas se empeñaron en aniquilar [...] reaparece como única fuerza capaz de contener y aislar el potencial destructivo y genocida de la modernidad».⁴⁶ Estos reencuentros o traducción de los diferentes ámbitos de realidad parecen recordar las mismas vivencias de Don Quijote, que para una perspectiva posmoderna pertenece a un lugar determinado, pero no de forma definitiva. Es el «arraigo dinámico» posmoderno,⁴⁷ el retorno de Don Quijote de La Mancha.

Notas

1. Alfred Schütz, *El problema de la realidad social*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1962.
2. *Ibidem*, p. 150.
3. *Ibidem*, p. 133.
4. Boaventura de Souza Santos, *Introdução a uma Ciência Pós-moderna*, Ed. Graal, Rio de Janeiro, 1989.
5. Zigmunt Bauman, *Modernidade e Ambivalência*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1999, p. 54.
6. *Ibidem*, p. 31.
7. *Ibidem*, p. 30.
8. Boaventura de Souza Santos, *ob. cit.*, p. 32.
9. *Ibidem*.
10. Jurgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*, Ed. Dom Quixote, Lisboa, 1990, p. 18.
11. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.
12. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1985, p. 10.
13. Peter Wagner, *Sociología de la modernidad*, Ed. Herder, Barcelona, 1997.

Carlos A. Gadea

14. Jürgen Habermas, ob. cit., p. 31.
15. Zigmunt Bauman, ob. cit., p. 33.
16. Ibídem, p. 47.
17. Jürgen Habermas, ob. cit.; «Sobre verdade e método de Gadamer», en Alvaro M. Valls, org., Dialética e Hermenéutica, Ed. L&PM, Porto Alegre, 1987; Teoría de la acción comunicativa, Ed. Taurus, Madrid, 1988; «Modernidad versus postmodernidad», en Josep Picó, comp., Modernidad y postmodernidad, Ed. Alianza, Madrid, 1992.
18. Marshall Berman, ob. cit., p. 3.
19. Jürgen Habermas, Teoría de la acción comunicativa, ob. cit.
20. Jean-François Lyotard, La condición postmoderna, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
21. Peter Berger y Thomas Luckmann, A construção social da realidade, Ed. Vozes, Petrópolis, 1983.
22. Jürgen Habermas, «Sobre verdade e método de Gadamer», ob. cit., p. 21.
23. Jürgen Habermas, Teoría de la acción comunicativa, ob. cit., pp. 73-110.
24. Ibídem, cap. 2.
25. Ibídem, p. 87.
26. Ibídem. (Citando a P. Winch).
27. Ibídem, p. 90.
28. Ibídem, p. 89.
29. Ibídem, pp. 89-90.
30. Ibídem, p. 91.
31. Jürgen Habermas, O discurso filosófico da modernidade, ob. cit., p. 100.
32. Boaventura de Souza Santos, ob. cit., p. 25.
33. Ibídem.
34. Albrecht Wellmer, «La dialéctica de la modernidad y postmodernidad», en Josep Picó, ob. cit., p. 126.
35. Ibídem.
36. Alfred Schütz, Estudios sobre teoría social, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1974.
37. Boaventura de Souza Santos, ob. cit., p. 29.
38. Alfred Schütz, El problema de la realidad social, ob. cit., p. 270.
39. Zigmunt Bauman, ob. cit., p. 60.
40. Ibídem.
41. Jean Baudrillard, El crimen perfecto, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.
42. Gianni Vattimo, ob. cit.
43. Jean Baudrillard, ob. cit., pp. 64-5.
44. Boaventura de Souza Santos, ob. cit.
45. Jean-François Lyotard, ob. cit.
46. Zigmunt Bauman, ob. cit., p. 60.
47. Michel Maffesoli, No fundo das aparências, Ed. Vozes, Petrópolis, 1996.

©  2001.

El sublime encanto de la nostalgia cultural

Román de la Campa

Profesor. Universidad Estatal de Nueva York.

¿Cómo explicar el éxito global de Buena Vista Social Club? Se calcula que, en términos de ventas e interés publicitario, no hay disco o filme comparable en la historia cultural cubana. El premio Grammy de 1997, otorgado al CD que lleva el mismo título, no fue sino el primer indicio de un acontecimiento destinado a reclamar la atención del mundo a partir de 1999, con el estreno del filme. Las nominaciones y premios internacionales que ha recibido ya suman unos treinta, entre ellos el de finalista en la categoría de mejor documental para el Oscar.¹ La cinta cinematográfica también ha motivado más de una centena de reseñas en Europa, los Estados Unidos y América Latina, todas ellas extraordinariamente laudatorias, aunque en su mayor parte solo atestiguan una sensación de encanto que nunca llega a dilucidarse por completo.²

Actualmente hay docenas de páginas web dedicadas a Buena Vista Social Club en diversos idiomas, cada una con múltiples referencias visuales, musicales y textuales —casetes, CD, filmes, libros, fotos y DVD— toda una industria de productos derivados entre sí, en muchos casos de contenido idéntico.³ Más que una muestra de historia musical, o un filme sobre una

orquesta, Buena Vista Social Club circula por las redes de producción informática como la articulación más dinámica, y hasta futurista, de la cultura nacional cubana.

Cabe preguntarse cuál sería la mejor forma de acercarse a un fenómeno tan súbito y de tal magnitud. ¿Existe una estética o política cultural capaz de apreciar sus complejidades culturales y comerciales, tanto en el contorno nacional como en el transnacional? La actuación de Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo y otros grandes intérpretes de la tradición musical cubana provee, sin dudas, muchos aspectos de interés humano y calidad artística. Claro que también figuran prominentemente las calles y los edificios de una Habana descascarada o desteñida, esa irresistible estética del derrumbe que tanto intriga al director cinematográfico Wim Wenders. Igualmente importantes son las diversas e imprecisas pistas sobre la historia del proyecto que suple Ry Cooder, productor musical, esa voz opaca que se deja escuchar en varios momentos claves del filme para darle cierto trasfondo narrativo a la sucesión de imágenes y canciones. Y luego —o mejor dicho, sobre todo— se manifiesta ese ambiguo, pero inagotable deseo de ver, oír, y sentir la Cuba actual,

impulso tácito que se trasluce por todo el proyecto vinculado a Buena Vista Social Club.

Otra pista prometedora se halla en los estrechos vínculos entre el CD y el filme, al igual que entre Cooder y Wenders. Amigos y colaboradores, desde los años 80, en conocidas películas como *París, Texas*, ambos pertenecen a la generación nacida justo después de la Segunda guerra mundial. Heredan de esa primera era del rock dos impulsos aparentemente contrarios: un espíritu de vanguardia en cuanto a la música y el cine, al igual que cierta inquietud —hasta ahora inexplorada por la crítica— por la preservación de valores artísticos que la globalización massmediática parece haber desertado o puesto en peligro. La salsa, el rap, y su correspondiente cultura de bailes y videos figuran prominentemente entre sus preocupaciones.⁴ En todo caso, no hay duda de que la nutrida relación entre estos dos distinguidos realizadores ha sido altamente productiva para ambos, aunque el impulso inicial del proyecto Buena Vista Social Club proviene de Cooder. Este no solo protagonizó la puesta en escena del eje musical que organiza la película, sino también participó activamente en su edición final. Wenders, debe añadirse, ha declarado que no tenía una idea muy concreta de lo que iba a hacer en Cuba, pero no le importaba, puesto que se sintió inmediatamente contagiado por el entusiasmo y el sentido de aventura con que Cooder se había imbuido en el proyecto.⁵

No creo que las intenciones de los creadores agoten el sentido de sus obras; a veces ni se acercan a ello, como bien se observa en el inaudito *Quijote* de Pierre Menard, promulgado por Borges. Pero tampoco me sumo al horizonte interpretativo de lectores o consumidores que pretenden esquivar, sin más, la compleja gestión del creador y su contorno social. Nótese que el éxito del proyecto Buena Vista Social Club, aun después de los premios recogidos por el disco y el filme, sigue siendo un profundo misterio para ambos realizadores. Cooder nunca sospechó que su hallazgo de una vieja tradición musical cubana pudiera cobrar tanta vigencia en el plano internacional, y Wenders reitera no saber a ciencia cierta si su producto final es un filme, un «musi-documental», u otra versión de las crónicas de viajes que orientan su cine desde de los años 70. Todo ha sido muy espontáneo, pero interesa notar que Wenders no incluye el video musical entre sus cálculos, quizá porque esa nueva forma, tan popularizada, contiene riesgos seductores para un artista receloso de la cultura global. De hecho, no perdió la oportunidad de llevar la nueva tecnología de video —minicam y digitalización— a Buena Vista Social Club, aunque se puede constatar que buscaba algo más, y que logra una narrativa fílmica que sobrepasa las dimensiones de muchos videos comerciales. Sin embargo, también es

cierto que su producto final se ajusta nitidamente a la nostálgica subjetividad que suscita el CD de Cooder. Queda por verse si la complica o simplemente la amplifica.

No hay duda, por otro lado, de que la historia del rock contiene otro antecedente innegable para un documental basado en el éxito de un gran disco: Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band, de Los Beatles.

Hasta la fecha, Wenders y Cooder han rehusado ahondar sobre el sentido artístico o cultural que se pueda derivar del fenómeno Buena Vista Social Club, limitándose a señalar que todo se debe a la autenticidad de los cantantes cubanos, al poder trascendental de la música criolla, o al valor intrínseco que tiene esta tradición para la época actual.⁶ Esta postura, prudente y quizá admirable en cierto sentido, podría también parecer algo ingenua. No hay duda que la deferencia a la sabiduría innata, o al performance de los artistas locales, confirma la sensibilidad de ambos hacia la otredad cubana, tema central del proyecto. Pero también corre el riesgo de congelar la historia musical cubana en un pasado inmutable y ceñir indefinidamente la crítica que merece Buena Vista Social Club al aplauso de un feliz accidente, como si no hubiera diseños artísticos y empresariales por medio, como si la confluencia de miradas —de Cooder, Wenders y el ámbito local— no confiriera otro performance que también deja huellas dignas de análisis y comentario. Estas consideraciones, o mejor dicho exploraciones, serán el motivo de las próximas páginas. Se trata de un intento de abrir un poco, o quizá destapar, el diálogo en torno a Buena Vista Social Club, abordándolo desde varios ángulos, implícitos no solo en la producción inmediata de sus realizadores, sino también en la cultura cubana y la época global.

La ficción poscolonial

Se podría postular que Buena Vista Social Club tropieza con algo que buscaba intuitivamente: la oportunidad de introducir el son cubano en el contorno posmoderno, de sondear una suerte de redescubrimiento del valor de la música romántica para mitigar el daño al plano afectivo que puede producir la crasa comercialización de la cultura contemporánea. Varios relatos internos conducen a esta lectura, aunque no todos en la misma dirección. Uno de ellos atañe a la compañía británica World Records, la cual invita a Cooder a ir a Cuba en 1996 con un grupo de músicos de Mali y otros países de África occidental. La idea inicial era reunir a los invitados con varios intérpretes de música guajira cubana en una especie de jam session en la Habana, y luego observar los resultados. Nick

***Buena Vista Social Club* es un impulso que también responde a imaginarios transnacionales de gran escala, con proyectos fundados en una estética capaz de gestar un encanto sublime, exótico y contradictorio.**

Gold, director de World Records, concibió el plan con Cooder, según las declaraciones que este provee en el filme y en varias entrevistas.⁷ No abundan los datos al respecto, pero lo que hay permite entrever el bosquejo de una especie de experimento etnomusical, guiado por un diseño de gestación comercial basado en la historia, es decir, un intento de regenerar el poder constitutivo de las fuentes musicales cubanas. Si esta proviene de una mezcla de impulsos africanos y campesinos, qué pasaría si se reemplaza la africanidad criolla con otra de procedencia directamente africana. El propósito inicial —se deduce— no era llevar la música cubana, como tal, a la escena global, sino reproducir la fórmula que la engendró alterando la procedencia del componente africano, y concertar de esta forma un eje de producción más transnacional para el son.

Se sabe que Cooder acudió a la cita en la Habana, pero los músicos africanos invitados no lo lograron. Permanecieron en París. A partir de ese contratiempo surge el plan alternativo que, poco a poco, va definiendo el proyecto final: grabar a músicos y cantantes cubanos de antaño, figuras estelares que van apareciendo casi fortuitamente. Pero la gestación ideada inicialmente contiene otros matices dignos de atenderse. La idea de World Records pudo haber sido una mera intuición creativa, una especulación comercial, o una combinación de ambos impulsos, pero también sugiere una suerte de ficción poscolonial, destinada a conjugar creativamente tradiciones del llamado Tercer mundo, en términos de alternativa o resistencia cultural dentro del capitalismo posmoderno. Las modernidades trucas cobran así un nuevo valor en el creciente mercado de producción afectiva, puesto que la ficción poscolonial no descarta el pasado moderno o pre-moderno, ni los territorios anteriormente relegados al margen de la gran modernidad; al contrario, los transporta íntegros al futuro posmoderno, permitiendo que el anacronismo no solo se haga rentable, sino que prometa una especie de política de resistencia promovida por el mismo orden global. Así cobra otro relieve la ingeniería original de Buena Vista Social Club: convocar una fusión alternativa de ritmos afro-caribeños inspirados por la virtuosidad vocal e instrumental de otra época, y orientarlos a competir afectiva y comercialmente en el mercado de la producción en masa de ritmos como el rap, la salsa, o hasta la timba local.

Con el hallazgo de grandes intérpretes cubanos de antaño, aparentemente olvidados en su propio contorno nacional, se abandona el proyecto de regenerar o reinventar la música cubana. No obstante, queda latente la idea de redescubrirla desde una perspectiva global, es decir, de aquilatar su nuevo valor de resistencia o alteridad en el creciente mercado global de la subjetividad afectiva. Entre los recuerdos narrados por Cooder, se escucha que su primer viaje a Cuba ocurrió en los años 70. Estaba fascinado con el son que había escuchado desde los Estados Unidos, y quería conocerlo más de cerca. Aparentemente el viaje fue un éxito, pero, según nos cuenta, en aquel momento «no sabía qué hacer al respecto», de lo cual se puede inferir que no tenía todavía la capacidad o el conocimiento para armar un proyecto comercial de alta envergadura. Obviamente, en su segundo viaje, en los 90, ya contaba con mucha más experiencia, presupuesto, y todo un equipo de trabajo proveído por World Records, pero hay un recuerdo especial que enlaza significativamente los dos viajes. De regreso a Cuba, al oír la melodía que brotaba de la guitarra de Barbarito Torres, Cooder descubre que ese sonido era el que le había llamado la atención veinte años atrás. El toque arábigo del laúd despertó la memoria de su fascinación. Nótese que la predilección por la música y los instrumentos orientales, sin duda inspirada por su interés en la etnomusicología, se había manifestado anteriormente en la carrera musical de Cooder.⁸ Incluía ya varios experimentos internacionales con músicos indúes y africanos antes de su retorno a Cuba. Esto también explica, al parecer, el manejo de la slide guitar hawaiana que marca su participación como músico en la orquesta de Buena Vista Social Club.

Los instrumentos musicales —origen histórico, rigor de aprendizaje, magia sonora— cobran un relieve particular, a veces preponderante, a través del filme. Si bien la autobiografía de cada músico o cantante constituye una buena parte de la filmación, la atención explícita a sus instrumentos a veces la subordina. El tres de Eliades Ochoa Bustamante y el piano de Rubén González, por ejemplo, a ratos parecen protagonizar sus propios relatos, y las voces de los cantantes se escuchan como instrumentos que sobreviven fuera de sus respectivos cuerpos. Nótese también que la actuación de Joachim, el hijo de Ry Cooder, responde

directamente a esta fascinación por la génesis musicológica. Este toca un tambor udú, de procedencia nigeriana, fundamentalmente ajeno a la música cubana. Hay, sin embargo, toda una escena muy coreografiada, casi mística, a orillas del mar, que integra un trío improvisado por Joachim, Orlando «Cachaíto» López y Amadito Valdés. Este es quizá el momento más significativo del relato personal de Ry Cooder. Reclinado en una cómoda silla, fumando lentamente un sabroso puro, reflexiona sobre el éxito de su proyecto en Cuba, mientras observa a su hijo tocando el udú con los maestros cubanos de contrabajo y percusión en el trasfondo. La ficción poscolonial encuentra así su momento más introspectivo. Joachim no solo toca un instrumento aparentemente exótico; su cuerpo juvenil, el único del trío, también marca el compás de un ritmo cuyo sentido profundo solo él, o su padre, parece intuir. Cuba, observa Joachim en la siguiente escena, es la Meca de la percusión, pero nunca deja de haber baches o vacíos que su propio tambor no pueda suplir, sonidos que —según su padre— «corresponderían a una orquesta extraña de los 60, que nunca existió».⁹

Ángeles y espectros

La mirada fílmica de Wim Wenders siempre se ha caracterizado por la presencia de ángeles y otros tipos de personajes que viven «fuera del tiempo», pero que son capaces de retornar o reaparecer intermitentemente. Casi todas sus películas —entre ellas *París, Texas*, *Until the End of the World*, *Wings of Desire*, y *Faraway So Close*—, sondean la dislocación temporal desde diferentes lugares y perspectivas. La más conocida y exitosa ha sido *Wings of Desire* [*Alas del deseo*], de 1987, cuyo título original en alemán *Der Himmel über Berlin* [*El cielo sobre Berlín*] recoge más claramente su interés por esa capital como índice de la experiencia alemana. El éxito de la película reclamó una versión norteamericana que se estrenó en 1998 con el título de *City of Angels*, tomando como referencia la ciudad de Los Ángeles. Wenders se acerca a estas urbes con una visión oblicua. Sus ángeles y otros personajes andan casi siempre por el mundo a la deriva, atestiguando la profundidad de deseos incumplidos, una historia inagotable cuyo archivo data desde antes del comienzo de la humanidad. En ese sentido, estos personajes no son solo testigos del deseo, sino también de la inconsolable soledad de Dios. A veces se paran en altos edificios con una mirada omnimoda; a veces se desviven por el mero deseo de sacar colores interesantes de una vida incierta. En *Wings of Desire*, por ejemplo, el personaje de Daniel quiere hacerse mortal para ver el color rojo. No son ángeles

bellos, ni querubines, sino seres mortales, en muchos casos envejecidos o marcados por el tiempo. No pueden cambiar nada, pero acompañan, dan esperanza, y son capaces de enamorarse de la gente. Habitan un cine no tanto impulsado por la trama o la acción, sino por los resquicios del ser, la ontología, y la duda sobre dónde, o cuándo, comienza el tiempo y termina el espacio.¹⁰

La realización fantasmática no es un tema nuevo para el cine, la literatura y otras artes, pero ha alcanzado una vigencia inesperada recientemente. Jacques Derrida, uno de los filósofos más influyentes de las últimas décadas, postula que el intelectual necesario hoy día no es el que se ríe de los fantasmas presuntuosamente, sino el que sabe hablarles, o hacer que hablen. En su conocido libro *Specters of Marx*, traza la historia de la modernidad partiendo de tres momentos claves articulados desde una concepción fantasmática: la dramaturgia de Shakespeare, el pensamiento político-filosófico de Marx, y el régimen massmediático global de hoy.¹¹ Observa que cada uno anuncia el síntoma de una disyunción interna en la cultura de su época: Hamlet y la precaria modernidad del siglo xvii, Marx y los espectros del comunismo del xix, y la fantasmagoría implícita a nuestra época, la cual ha visto decretado el fin de todo —historia, ideologías, cultura— dejando atrás solamente un espejismo triunfal de mercados sin textos sociales. Derrida afirma que la filosofía espectral es la única respuesta a una época que se considera a sí misma «fuera del tiempo», y que ello también exige una estética del duelo, la invocación y el encantamiento artístico, que oscilará indefinidamente entre la memoria y el deseo. Queda por ver si ello solamente implica el lamento de valores perdidos, o la reaparición de promesas incumplidas.

En Buena Vista Social Club, el lirismo etéreo de Wenders gira hacia La Habana, con un trasfondo neoyorquino que no se puede perder de vista completamente. Los personajes de otro tiempo han retornado, aparecen como del aire, en este caso acompañados de calles, edificios, y automóviles que distancian e invitan al mismo tiempo, testigos de infinitas combinaciones de verdes, azules y rosados que desvelan y enhebran los sentidos simultáneamente. No es un mundo surrealista, sino posrealista, o espectral, que prefiere no decidirse entre el pasado y el futuro. Ibrahim Ferrer sale como de la nada, lo encontraron en Centro Habana un día y en menos de 24 horas ya estaba grabando en los estudios de la EGREM. Compay Segundo aparece otro día en Marianao, trajeado y montado en un convertible, con la pretensión de buscar el viejo club, sabiendo que en realidad no importa encontrarlo. Omara Portuondo camina por las calles canturreando con sus vecinas, recordando la lírica y marcando el paso

de otra sensibilidad. Rubén González se coloca ante la cámara sosteniendo una foto suya de hace más medio siglo, por si hace falta confirmar el milagro de su reparación entre los incrédulos. Amadito Valdés entra en la pantalla como la personificación de un motivo etéreo que se ha sustentado estrictamente con la teoría de la percusión. Y hasta la misma entrada en la Habana de Ry y Joachim Cooder es toda una aparición: paseando en una moto con sidecar, vieja, pero juguetona, portan sonrisas profundamente conscientes del valor estético del anacronismo. Las escenas finales en Nueva York —Carnegie Hall, Times Square, Empire State— se prestan a varias lecturas. Una de ellas sería que la celebración en Nueva York parece anular la equilibrada ambigüedad del filme. El objeto de la cámara se traslada de la actuación estelar de los músicos, a la eléctrica monumentalidad de Nueva York, como si una cosa no se pudiera dar sin la otra. Se da a entender que el son y sus intérpretes han encontrado el destino final de la aprobación —una peregrinación a la gran megalópolis. Pero esta mirada se complica una vez que la cámara los saca a la calle a pasar revista por las zonas obligatorias del turismo, abriendo otra vez el paso a la ambivalencia que caracteriza la obra de Wenders. Algo del encanto se pierde al salir del teatro, donde se preservaba su condición de seres fuera del tiempo. De pronto la edad se hace sentir, les cuesta recordar, cancanean un poco. La burbuja del tiempo se ha quebrado en las calles de Manhattan, esa otra capital de la salsa que tiene muchos mercados, pero también sus propias exigencias. Entra la duda. ¿Qué pasaría si vivieran rodeados de la fisicalidad y el movimiento neoyorquino? ¿Hay orquestas allí parecidas, o espacios para músicos con las características de los de Buena Vista Social Club? ¿O tendrán que venir de Cuba en condición de ángeles y espectros para suplir la ficción poscolonial? La Habana que surge en las tomas del cierre ya es otra, menos encantadora, más dentro del tiempo. En cierto sentido ha cobrado más rapidez, más presente: un joven gira un barril como si fuera un trompo, otro se pasea en bicicleta con toda la cara llena de anillos, portando una joyería como si fuera una máscara.

La nave del olvido

El contorno de la subjetividad humana ha pasado al centro de los diseños comerciales, acercando aún más la estética a la producción de capital. Se ha expandido extraordinariamente el marketing del affect —toda esa gama de sensaciones, sentimientos, actitudes, disposiciones, ondas, deseos, vibraciones y estados espirituales— que ahora participa en el imaginario del capitalismo, como nunca antes. Podría decirse que la

ontología, aquella rama de la filosofía que se encargaba de estudiar el ser, se ha vuelto una industria que desdobra constantemente los espacios de la subjetividad, facilitando la expansión del affect transnacional por medio de la red informática y de la tecnología videomusical. El interés por ciertos aspectos de las culturas del mundo —telenovelas, instrumentos, ritmos musicales, prácticas religiosas— no proviene solamente de la curiosidad antropológica, o del multiculturalismo solidario, sino también del auge súbito que ha cobrado el comercio global de sentimientos, zona en cierto modo definida por la producción cultural posmoderna y la ficción poscolonial. Esto a veces convoca elementos contradictorios con las identidades nacionales, como se puede observar en la creciente importancia de la música latina en los Estados Unidos, la cual puede expandir la importancia del español y la presencia latinoamericana en ese país, y hasta proponer una relación con el cuerpo, distinta a la cultura anglosajona. Pero, al mismo tiempo, esta contradicción obtiene valor de novedad en el plano ontológico comercializado, puesto que le insinúa al ciudadano la ventaja de una exploración más aventurada en el ámbito de la otredad, entendida ahora como territorio de la subjetividad global. Todo se vuelve materia posible para nuevos productos, siempre y cuando parta de un montaje de relatos visuales y de un imaginario afectivo.

Buena Vista Social Club provee un ejemplo singular de esta estética. Tomando a Cuba como trasfondo, postula la recuperación de un pasado afectivo, cuya relación con la fisicalidad del presente parece prescindible. Nótese que el cuerpo, las voces y los bailes de la contemporaneidad cubana quedan fundamentalmente excluidos del filme. No hay referencias a ritmos nuevos, ni cubanos jóvenes, ni historia musical reciente. La trova, Van Van, Irakere, NG La Banda, el rock, los debates en torno a la salsa, la tradición de cantautores, no existen o no importan. Solo quedan los sonidos de antaño, la gesta recuperativa de los realizadores, y las multitudes transnacionales que componen el público global. Se ven calles, edificios y autos en La Habana, en estado avanzado de deterioro, pero casi nada de la vida humana que les corresponde: Cuba y su cotidianidad han desaparecido, solo permanecen las ruinas escogidas por Wenders a partir de una estética del derrumbe que, de algún modo, compagina con la romántica dulzura de los sonidos musicales orquestados por Cooder. Se adquiere la sensación de que estamos ante un país que pertenece a otro tiempo, que sus cuerpos y sus voces significativas viven fuera del tiempo, y que su cultura sostiene una afectividad que está más allá del tiempo. Una realidad añeja, pero virtual. Aparece así un son asincrónico, liberado de sus contornos espacio-temporales, capaz

de proveer toda una serie de retos equívocos a la contemporaneidad: borrar la distancia entre la edad de los artistas y el momento originario de esa música, sostener la energía vocal e instrumental de los intérpretes por más de medio siglo, y llevar el rigor musical, la santería y la fertilidad sexual que revelan diversos personajes, a una unión indistinta de impulsos afectivos.

Podría argüirse que Buena Vista Social Club está dirigido a un público no cubano, y que ello explica la exclusión del entorno local, pero este no parece ser el caso, sobre todo si se toma en cuenta uno de los temas centrales: el olvido o abandono de los valores de antaño, tema que alude directamente a Cuba, aun si ese no es su destino principal. Primero se observa el hallazgo de músicos y cantantes que ya no tenían vida profesional en Cuba. Esta anécdota es reiterada con cierta insistencia, pero nunca se llega a explicar, porque la historia del olvido local no tiene tanta importancia como el tema de la recuperación que el filme celebra en los grandes teatros de Amsterdam y Nueva York desde las primeras tomas. El olvido se va reiterando poco a poco, sin pormenores, hasta que se da por sentado. Los testimonios autobiográficos de los músicos y cantantes confirman este delicado equilibrio. Cada hablante primero distingue su vida entre la época pre-revolucionaria, que para casi todos significó un periodo muy duro, y la actual. Esta, aunque menos dura para ellos en ciertos sentidos, también contiene sus lamentos, porque estos grandes intérpretes han sido olvidados, o han perdido la forma de ganarse la vida profesionalmente en algún momento de ese pasado indeterminado. El caso de Ibrahim es paradigmático: nos cuenta que, al llegar Cooder a Cuba, estaba limpiando zapatos, no tanto para la subsistencia diaria, sino por falta de trabajo en su oficio. La distinción entre la época revolucionaria y la anterior queda aludida, pero el énfasis principal del filme está en otro tipo de distinción: la que permite o no nutrir y avanzar la carrera musical, la que atesora o no el valor de sus tradiciones, la que maneja o no las estrategias comerciales que exige hoy el mercado global de sentimientos.

Estos equilibrios, sin embargo, eluden por completo la contemporaneidad musical cubana —gustos, prejuicios, vicios, preferencias y promociones—, rastreo que sin duda complicaría y quizá enriquecería la historia del olvido local que se presenta. Ocurre lo contrario: se da a entender que los detalles de esa historia se pueden soslayar sin mayores riesgos comerciales, debido a que esta no ha tenido suficiente acceso al mercado global. Esto se confirma con el aplauso del filme y el CD por parte de un público extraordinariamente diverso —europeo, latino, norteamericano— que parece descubrir el objeto de un viejo deseo reprimido, en la presentación de una Cuba sin presente. ¿Será el sonido

de un romanticismo perdido, el ritmo de un internacionalismo utópico, o simplemente la música cubana de los años 30? No urge escoger, puesto que el filme parece apostar que la nostalgia cultural cobra coherencia en el terreno de una ambigüedad cuyos pormenores son inaprensibles, o remiten a una historia cuya relación con el presente se ha vuelto inconmensurable. Se buscan testigos afectivos de una promesa incumplida, o espectros de una época que se creía perdida, y se han encontrado en Cuba. Al sacar del olvido esas grandes figuras que andan desatendidas por las calles de La Habana, se invoca un nuevo mesianismo que entiende la «salvación» desde una fórmula aparentemente irresistible y, por ende, sublime: éxito comercial y nostalgia cultural, otredad racial y celebración global.

La industria del affect conoce el valor de relatos musicales contemplativos como Buena Vista Social Club. Lo mismo ha ocurrido con el renacimiento del bolero —que se ha adueñado de la carrera de Luis Miguel, entre otros. Podría decirse que no hay un paralelo en la cultura musical norteamericana, a pesar de que esta siempre ha nutrido muchas variedades de música, incluyendo estaciones de radio dedicadas a los sonidos del pasado. No se encuentra, sin embargo, un fenómeno tan vital y masivo con los ritmos de hace más de cincuenta años —a no ser que se contemple que la música latina ya forma parte de esta cultura también. También se debe tomar en cuenta que la músicaailable del Caribe no es ajena a los movimientos corporales de antaño, ni presume que todo meneo anterior deba ser obsoleto. Al contrario, suele integrar los sonidos y cuerpos añejos con más cariño que el rock, o el hip-hop, por ejemplo.¹² En ese sentido, Cooder y Wenders, rockeros de otra época, creyendo necesario alejarse del ruido y la velocidad, expelen de la pantalla los cuerpos jóvenes que bailan y también consumen el son. Nótese que las tomas del concierto en Carnegie Hall, en Nueva York, recurren repetidas veces a la canción «Candela», cuyo ritmo se aleja bastante de la suavidad romántica, y que el público apenas se contenía en sus asientos. La calidad vocal e instrumental del son, al igual que la dulce lentitud de los sonidos y cuerpos de Buena Vista Social Club, quizá sugieran un contraste a la fisicalidad agresiva del rap y ciertas formas de la salsa, pero no debe olvidarse que la rumba, el mambo, el guaguancó, y muchos otros ritmosailables, también se han nutrido de la misma tradición musical.

¿Cómo distinguir la tradición de la comercialización y la vulgarización cultural? La defensa del arte y la cultura es un impulso urgente, pero equívoco, que responde a múltiples inquietudes artísticas e ideológicas, no siempre alineadas en formas predecibles. En parte ha sido ocasionado por el desafío de la globalización a los

imaginarios nacionales y a la cultura moderna que los albergaba, y aún más concretamente, remite a la expansión massmediática que ha transformado súbitamente lo que se entiende por cultura, incluso los gustos, la educación, y hasta las disciplinas dedicadas a su estudio. Como se puede observar en el caso de Buena Vista Social Club, es un impulso que también responde a imaginarios transnacionales de gran escala, con proyectos fundados en una estética capaz de gestar un encanto sublime, exótico y contradictorio. Sublime, por desear un objeto cuya relación con el tiempo actual solo puede ser inconmensurable; exótico, por la ficción poscolonial que nutre su utopía afectiva; y contradictorio, porque el valor cultural, a fin de cuentas, solo puede ser redescubierto en el plano del mercado global. Obviamente, este filme también confirma que la cultura cubana constituye un locus ideal para esta puesta en escena, por su gran historia musical, por su contorno de ontologías límites, y por el espacio que ella ocupa dentro de la mitología nacional e internacional de resistencia.

Notas

1. Para una lista detallada de premios, véase, <http://us.imdb.com/Towards?0186508>.
2. Hay pocos trabajos que abordan el fenómeno Buena Vista Social Club desde perspectivas amplias y sopesadas; véase entre ellos Darien J. Davis, «Buena Vista Social Club», *The American Historical Review*, v. 105, n. 2, abril de 2000, pp. 657-9; Michael Chanan, «Play It Again, or Old-time Cuban Music on the Screen», *New Left Review*, n. 238, noviembre-diciembre de 1999; y Alma Guillermoprieto, «Cuban Hit Parade», *New York Review of Books*, 14 de enero de 1999. Para una discusión amplia y sugerente, véase también la mesa redonda «Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», *Temas*, n. 22-23, La Habana, julio-diciembre de 2000.
3. Un ejemplo sería la página http://www.vaionet100.com/en/links/buena_e.html. Ella sola contiene más de cien links. Otras notables son <http://www.pbs.org/whatson/press/summer/buenavista.htm>, y <http://www.bvsocialclub.com>.
4. En una entrevista con Peter Kemper, Cooder ha declarado que la música rap, para él, equivale a decir «no voy a ser una persona, de verdad me siento como un arma. Es como decir, voy a hacer desaparecer todas las cualidades humanas, la magia que puedan tener, y las voy a reducir hasta que solo tengan un elemento, algo así como el plomo o el carbón»; en «Music needs room to breathe» (Wim y Donata Wenders, eds., *The Companion Book to the Film Buena Vista Social Club*, teNeues, pp. 117-22, Nueva York, www.teneues.com), Wenders ha declarado su preferencia por la música de los años 60; sobre todo el rock de Los Beatles y los Rolling Stones. En cuanto a Cuba, no conocía la música cubana antes de que Cooder le propusiera el proyecto y al oír el disco por primera vez creyó que era una orquesta de jóvenes. Véase «The Heavens over Havana, interview with W. Wenders», *Sight and Sound*, n. 9-10, 1999.
5. Véase el Prefacio de Wim Wenders a *The Companion Book...*, ob. cit., pp. 11-15, al igual que «Behind the Scenes with Director Wim Wenders», en www.bvsocialclub.com/production.html.
6. Ry Cooder provee un resumen de la importancia de Buena Vista Social Club en los siguientes términos: «Los pueblos que tocan una gran música, ¿qué los provoca a hacerlo en esta época del consumismo? ¿Por qué nos llega de la gente que ha crecido fuera del sistema global mundial?». Sam Adams, «Cuba, Cooder and the Club», www.wsws.org, World Socialist Web Site.
7. Véase las dos secciones sobre Cooder en *The Companion Book...*, ob. cit. Una de ellas recoge y amplifica su propia declaración en el filme, pp. 94-5, y 117-22. Véase también Pablo Gamba, «Hora de volver al Buena Vista Social Club», www.analitica.com/va/entretenimiento/quepasa/8974530.asp (página web del diario El Mundo, Venezuela), abril de 2000, donde se encuentra una breve discusión del interés de Cooder en la etnomusicología.
8. Entre los proyectos internacionales más conocidos de Cooder se encuentran los que realizó con Ali Farka Toure, de Mali, y Vishwa Mohan Bhatt, de la India. Véase Richard Gehr, «Havana Great Time», en www.villagevoice.com.
9. Véase la sección dedicada a Joachim Cooder en *The Companion Book...*, ob. cit., p. 92.
10. La reseña de Rober Ebert sobre *Wings of Desire* presenta varias sugerencias valiosas, en www.goethe.de/uk/mon/archiv/ewings.htm.
11. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, Routledge, Londres, 1994.
12. Para una mirada incisiva sobre la música y la cultura neoyorquina actual, véase Juan Flores, *From Bomba to Hip-Hop*, Columbia University Press, 2000.

La excusa.

Semiosis, ideología y montaje en *Buena Vista Social Club*

Rufo Caballero

Ensayista. Miembro del Consejo editorial de Temas.

Si la sinceridad no fuera un desconocerse,
no valdría la pena escribir.
Roland Barthes

Fui y rescaté unos tesoros.
Ry Cooder

Aunque muy pocos de los que trascendieron como los grandes autores del Nuevo Cine Alemán firmaron el Manifiesto de Oberhausen en 1962, crecieron todos a la sombra de la vocación de riesgo que el programa deseaba devolver a una industria que con *El último hombre* y *Metrópolis*, entre «películas de la calle» y el expresionismo galopante, había revertido el paradigma de dominio en la filmografía mundial. En el 62, los días de gloria estaban idos: cuando Murnau y Lang se marcharon a Hollywood, sellaban el imperio de grandeza de los grandes días de la UFA. Pero después de Oberhausen, Fassbinder y Herzog restituyeron la hermosura; situados en valores antípodas, ambos titanes reconstruirían las imágenes emocionales y físicas de una Alemania quebrada por la guerra, y no solo. Fassbinder fue el gran narrador; Herzog, el metafísico. Fassbinder extrañaba el melodrama en lo

que Herzog deconstruía las mayores ambiciones del drama. Fassbinder rodó, poetizó, una preciosa película: *El miedo devora el alma*; y Herzog levantó una inmensa película, *También los enanos empezaron pequeños*. Fassbinder murió con la más estremecedora confesión de la historia del cine, *Querelle*, y Herzog sigue a la carga.

Desde *También los enanos...* y *El miedo devora el alma* quedó demostrado el afán antropológico del Nuevo Cine Alemán, sesgo que lo distingue de los principales proyectos europeos que lo acompañaran en la consumación de un cine moderno —o preposmoderno—: si los franceses prefieren observar las fracturas de la existencia en la urbe, mostrar que la mofa de los valores burgueses no conduce necesariamente a la felicidad, si los ingleses cuentan la penuria de la gente gris que el sábado en la noche y el domingo en la mañana hace nada, los alemanes deseaban narrar los amores imposibles de un joven marroquí y una anciana alemana, o los fascismos internos en una comunidad de enanos asediados por la mirada de Dios. Por la cólera de Dios. Eso que hoy se llama el cruce vocal de las culturas, estaba ya en los primeros colosos del Nuevo Cine Alemán.

Cuando apareció el otro *enfant terrible*, Wim Wenders, aquella voluntad llegó al paroxismo. En el cine de Wenders, el nudo antropológico no es un acento, un aliento, ni siquiera un tema; es una obsesión, paranoia que argumenta toda la poética. *Alicia en las ciudades*, *El amigo americano*, *En el transcurrir del tiempo* son películas transidas de un propósito exorcista: resolver, a nivel de la expresión estética, el trauma de la ocupación norteamericana sobre la economía y el mundo de valores alemanes de la posguerra. Ya *En el transcurrir del tiempo*, una de las películas que inicia el chiste de que el tiempo en el cine no transcurre, película «de carretera» intransitable ella misma, Wenders, o su personaje —no importa—, confiesa verbalmente la estolidez del cine narrativo que banaliza su significado en el discurrir de la acción; para ello, el recipiente es la deconstrucción del clásico *road movie* hollywoodense. Aun para criticar desde el panfleto a la cultura americana y su pragmatismo, Wenders no puede dejar de usar sus moldes. Su relación de amor-odio con la cultura norteamericana pregonaba el odio y se reserva el amor para la intimidad.

Wenders adora el cine de género; siempre he pensado que sería definitivamente feliz si resolviera irse de una vez a Hollywood para rodar pelucitas funcionales de sábado en la noche. No conozco personalmente a Wim, pero me temo que muchas de sus ansiedades se limarían si el dudoso poeta de las alturas (abundan las miradas cenitales en casi todas sus películas) asumiera con honestidad el mayor de sus fantasmas: ser un autor desde el género, desde el cauce de la industria, desde la celebridad. Ser un genio desde la mediocridad. Pero eso lo lograron, sin mucho problema, los «primitivos» de Hollywood, Hitchcock, Minelli, Ford, que hicieron de la evanescencia una extraña luz autoral. Claro, lo consiguieron con transparencia, con la seguridad y la entereza que el talento informa, cuando el de Wenders es un cine resentido —el término parece exacto— por la rémora abotargante del trascendentalismo. Los primitivos fueron grandes, Wenders quiere serlo.

Sus películas dan fe de una ambición, más que de un resultado. El final de la violencia —donde, por cierto, Ry Cooder vuelve a servirle como músico— acaba de ser el colmo de la viscosidad. Wim Wenders es Tarkovski desinflado: en Tarkovski la emoción era prisionera de una retórica, a mi modo de ver, decadente; pero en cualquier caso sustentada sobre una cultura referencial que la hacía atendible; en Wenders queda apenas el recipiente de la ambición. Su trascendentalismo afectadamente «poético» clasifica en la frondosa enciclopedia de la cursilería cultivada: *Paris*, *Texas* es *Hombre mirando al sudeste* del desarrollo. Su mejor película me sigue pareciendo *El estado de las cosas*, justo

porque el autor —Wenders ha logrado ser un autor a fuerza de propósito; un autor como lo son, a sus modos, Ed Wood o Juan Orol— se sacude el engaño de la inmortalidad y narra una historia sencilla, en una gramática posible, sobre sus eternas dudas en torno a la producción y la dirección de cine. Siendo así, ni siquiera allí Wenders logra rebasar el contrapunto maniqueo entre las culturas europea y americana. Si Edith Warton había comenzado el siglo contando con toda sutileza ese tórrido escarceo en lo sucesivo legendario, las últimas películas de Wenders cerraron el siglo presas de la fruslería intelectual que quiere ser filosofía antropológica.

No me explico entonces cómo alguien pueda asombrarse de que Wim Wenders se haya subido tempestuosamente al carro —un convertible de los años 50— del documental *Buena Vista Social Club*, proyecto que traía para él un supuesto agravante: hablar de una cultura que no conoce. Al menos en el caso de la estadounidense —todo hay que decirlo— pudiera recitarla.

Cuando Herzog vino a América no habló del americano, estudió al europeo en otro contexto; como todo artista responsable, habló de lo que sabía. Cuando Fassbinder confrontó a la alemana y el marroquí, no se limitó a uno u otro, habló de los dos, de ese raro y excitante plasma que se urde cuando los diferentes se aman. Lo cual no quiere decir que el artista deba referir solo aquello que ha vivido o le ha merecido un doctorado.

Wenders intenta explicarse las causas, los porqués del abandono, el alma profunda de los músicos, el pulso de la calle cubana. Sus imágenes quieren ser fundadoras. Y queda otra vez la horma de la ambición. La agudeza que pueden reportar sus imágenes pende de la externidad de un mundo que es aproximado desde la curiosidad, desde la fenomenología más corriente, desde la mirada del otro en su olimpo. ¿Cuáles imágenes privilegia el montaje de Wenders? La vecina que sube la bolsa hasta su piso por medio de una soga; la señora que fuma un tabaco enorme. Esa es *La Habana* para Wenders. Y ciertamente, esa es también *La Habana*. Pero la otra, la de los ardores internos, la de las tensiones menos presumibles, la de una vitalidad que no emana siempre de los contrastes pedestres entre pasado y presente, esa no es zona que consiga Wenders descifrar, porque su hilo de Ariadna se reduce al ademán del ojo sorprendido. En alguno de sus planos, Omara Portuondo canta y la cámara se extasia en la embriaguez de Ry Cooder; imagino que el mismo rostro de suspensión maravillada tendría Wenders con respecto a Cooder: los descubridores se admiran entre sí.

El estereotipo puede ser real, el posmodernismo ha evidenciado que lo estereotípico parte a menudo de

una probada recurrencia; pero no es la realidad. Sin embargo, Buena Vista lo dimensiona hasta la condición extática de la hiperrealidad. El documental incluye una secuencia prodigiosa que todo lo dice: en un rancho, junto al mar, Ry Cooder fuma un espléndido puro, en lo que dos músicos cubanos pulsán sus instrumentos para él. Mientras, el hijo de Cooder percute y se mueve torpemente al son de la gran música. Esta secuencia es definitivamente antológica, nadie me va a convencer de lo contrario. Aun cuando lo posmoderno tendió una capa de legitimidad estética sobre el estereotipo, y abogó por su producción desprejuiciada, en mi vida he visto semejante ridiculez, kitsch sublimado. Doy *rewind* a mi video y la miro otra vez: no puede ser. Pero, eso, Cooder fuma su puro, los músicos tocan para él, y el hijo percute en el rancho junto al mar. Dónde quedó el gusto, la medida, la sensatez; ah, bagatelas del pasado, grosera modernidad. Con todo y que su referente suela ser todavía más turbio, lo terrible de una representación como esa se reconoce, desde luego, en el papel reservado a los músicos cubanos, quienes, a finales del milenio, son contratados para que actúen en la cámara playera del señor. Amadeus mulatos, son músicos tratados como artesanos que sirven en la cámara del señor, tal ocurría en el siglo xvii. Y ellos vibran, están alegres, en la medida en que son parte de una maquinaria que los contrata, los utiliza, y los trasciende.

En la música de esos artistas hay mucho de cuestionable, también está claro. La mirada acriticamente legitimadora quiere ser tan ingenua como ellos mismos. El documental empieza con una letanía que reza más o menos: De Alto Cedro voy para Marcané/ Llego a Cueto, voy para Mayarí; y se repite hasta que comprendamos que elementalidades como esa no son precisamente lo más rico ni lo más rescatable de la música popular cubana, muy elaborada por lo general. No hablemos tampoco de afinación, fraseo o empaste. De ello no se hable, porque el fenómeno Buena Vista es primero que todo un suceso cultural; no a otra dimensión debe, en primera instancia, su éxito, y el purismo artístico no tendría mucho sentido. Hay que plantearse las resonancias sociales, emocionales, transculturales que implica o moviliza Buena Vista. El sujeto del documental resulta el sesgo de una gloria más que sus razones estrictamente musicales. A fin de cuentas, cuando todos esos músicos orquestan sus calidades en la apoteosis de «El cuarto de Tula», no hay ser humano que se resista; se le olvida a uno la desafinación o el descuadre de este o aquel, y las vibraciones de una música inobjetablemente viva, sensual y uncida a su identidad sumerge para siempre a los espectadores en el don de su autenticidad.

Resultando más singular que la de Calle 54, el lineal documental de Fernando Trueba, de igual incapacidad

para entender al otro y aún mayor simpleza en los criterios de realización, la dinámica audiovisual de Buena Vista Social Club establece un principio básico para la gramática: los músicos se presentan ellos mismos, generalmente tomados a partir del desfase de imagen y sonido, y de pronto un plano los registra en la escena, suerte de tránsito del verbo y el retrato de personalidad (a nivel de apuntes, por supuesto) a la evidencia escénica de la virtud. Así está construido casi todo el documental, una obrita bastante pueril desde el punto de vista cinematográfico.¹ Pero está bien, no todo tiene que ser innovador ni esteticista. Ahora, en una opción de montaje como esa, el criterio de escogencia de los planos va urdiendo la dramaturgia subtextual de los conceptos que interesan a la autoría, o la producción libidinal del deseo filosófico. Y, ¿cuáles son las ideas o expresiones que merecen la selección del montaje de Dios?

A Eliades Ochoa se le escucha: «¡Qué linda es la música!». Compay Segundo asegura que «mientras tenga sangre en el cuerpo, me gustan las mujeres», o cómo «el romanticismo es muy lindo»; o también: «una noche de romanticismo, eso no tiene precio». Hasta ahí la mirada resulta miserable, a fuerza de su saña con una candidez que no denota sino la abrumadora pobreza expresiva de los músicos; pero en las escenas urbanas de Nueva York se llega francamente a la crueldad. No es que el documental debiera reescribir la proyección de unos artistas que localizan parte de su excepcionalidad en la frescura y la diafanidad con que viven su arte, pero una cosa es el respeto al «desembarazo» del lenguaje y otra el énfasis en la estrechez de la sintaxis, la recurrencia de la adjetivación, la extrema filosofía de camino; en la noble o «sana» condición del buen salvaje. Hay que ver el cruento ensañamiento de la cámara con los rostros de consternación de los músicos ante los «edificios grandes», aquella «pistola linda» (el montaje parece decirnos que lindo es el único adjetivo) o incluso la sorpresa porque «mira a Charles Chaplin» en las vidrieras de Nueva York. La cámara se enternece con el músico que comenta «mira aquel avión que va saliendo allá», o «estoy encantado», «esto es muy lindo» y, como si no bastara, para de veras demostrarse que es cierto el encantamiento, como los personajes de García Márquez que tocan las cosas con tal de saber que son verdad: «esto es muy lindo, lo estoy viendo». Uno de ellos lanza la conclusión: «¡Esto es la vida!».

La operatoria del documental no es siquiera la perversidad; en la perversión suele alojarse, muchas veces, la inteligencia. El manejo es aquí descaracterizador, deshonesto. La cumbre del cortejo cínico a la gracia del salvaje tiene lugar cuando se le escolta en el espacio soñado de sus anhelos últimos, el espacio de sus modelos de realización (sin descontar, desde luego, que los músicos hubieran dicho algo similar en París o São

Paulo), como si se quisiera premiar por unos minutos el hambre de unas vidas que de siempre han habitado el dorso de la Historia y que ahora, por obra de sus mentores, pueden reconocer el paraíso.

Todo texto que localiza en la manipulación su sentido, tiene en el montaje su recurso. El montaje es aquí el hechicero dador de los poderosos contrastes: Ibrahim Ferrer cuenta en su entrevista que no cantaba hacía años pues no veía los resultados de su talento, se entiende que económicos y sociales. Corte. Ibrahim en el escenario, cantando como un rey, en su gloria recobrada, aclamado por una multitud exaltada, que sí calibra su talento. Ibrahim dice eufórico: «¡Gracias, familia!». En realidad, agradece su recolocación en la vida a Cooder y Wenders, quienes le hacen creer que su familia es esa multitud de diletantes que por lo general aplauden a rabiar un arte advertido en sus huellas más eventuales y casi nunca como un proceso de desarrollo para el que Buena Vista constituye sobre todo un fenómeno de mercado.

La cámara, siempre morosa, se regodea en el vacío de los salones, de los espacios en desuso, que mal escuchan a enormes músicos que en ellos acuden como estatuas de mármol, a sus otrora pedestales. La médula de la cuestión está en el pensamiento pobrísimo que anima al documental, cuya reflexión primordial se ocupa de contraponer las luces de un pasado —los años 50, la República frustrada, La Habana pachanguera, nocturnal y libérrima— que se percibe poco, pero se potencia en las voces y las imágenes de derrumbe que lo añoran, y en la decadencia de un presente vegetando en aguas del olvido.

El olvido es el asunto primero de Buena Vista Social Club. Y ahí mismo despega su vulgaridad, su superficialidad, su incapacidad para explicarse un olvido presentado como total.² Si no total, ha sido grande el olvido, olvido terrible; un olvido difícilmente reparable, ni siquiera con la alharaca de Buena Vista. Es tan palmario el olvido, que no alcanza mucho interés su descripción melodramática. El artista verdadero no se conforma con arañar la superficie, ahonda en los motivos, estudia el fenómeno en su ascendencia última, no obstante lo exprese al cabo con la libre poesía del arte. Alejo Carpentier, Humberto Solás y Lisandro Otero, con *El siglo de las luces* y *Temporada de ángeles*, tejieron desde la cultura artística toda una filosofía de la revolución como figura cardinal de las relaciones políticas modernas. Estudiaron el precio y la virtud, la rosa y la sangre de la revolución, fuere en Cuba, Francia, Inglaterra o Rusia. Ellos —por concentrarme no más en los autores «nacionales»— comprendieron temprano que en el proceso liberador y sangriento de una revolución los valores de redención suelen arrostrar con un precio lo suficientemente alto y dramático como para sostener a

cualquier costo la grandeza que funda, violenta y subvierte. Uno de esos costos está, lo sabemos, en la mengua de la libertad de expresión que trae consigo la fuerte y perenne movilización del consenso, y anda justo por ahí la más brutal paradoja de la revolución: un proyecto que se quiere para la libertad, que se argumenta en la libertad, necesita luego domeñarla, geometrizarla, cuando la libertad es o no. Y después: el olvido. Las revoluciones olvidan por naturaleza; el olvido gravita en su ontología. Las revoluciones necesitan olvidar, toda vez que lo nuevo, lo que forja, lo que construye se reconocen de su irrupción y su violencia sobre el orden; son valores que asientan su axiología de forma inexorable, sin mucha vacilación. Por eso mismo representaron la figura cimera de la política moderna, porque apuntalan el carácter ascensional de la historia. La idea del progreso y el futuro que se toca con las manos, agita a las revoluciones, a cualesquiera. Toda revolución selecciona, aupa lo nuevo, en la medida en que requiere un repertorio propio y una órbita simbólica de atributos distintos. Y ese proceso de selección es muchas veces traumático, demoledor, inclemente. La fúlgida imagen del niño que se yergue hasta la luz sobre el destierro aleccionador de la ruina, constituye un emblema que prende en la mecánica de cualquier revolución. Kitsch o no, poderosa o menos, no es otra la equivalencia icónica de la metafísica revolucionaria.

La reverencia mundial a Buena Vista Social Club, el documental, no hace sino refrendar la incultura filosófica que ni la posmodernidad ha conseguido paliar. ¿Qué trascendencia genuina puede revestir un texto que se limita a registrar, cacofónicamente, las huellas de un olvido que aguarda por explicaciones profundas? De las trayectorias de Cooder y Wenders no podía esperarse un discernimiento más hondo que este testimonio, contento de serlo no más. Es cierto que el valor indicial de una obra puede bastar, en determinadas circunstancias, para anclar su sentido y justificar su valía; pero cuando el nivel de los conocimientos existentes sobre el plano referencial de un texto supera al nuevo gesto, poco hay de creación, del locus subjetivo que el arte anima: la tautología se lee como decadencia, como una decadencia más triste que las paredes desvaídas. Porque la miseria del pensamiento entristece mucho más que la pobreza de las cosas.

Que Wim Wenders sea escandalosamente elemental no significa que lo sepa. En *Las alas del deseo*, por ejemplo, intentó edificar todo un sistema de connotaciones tropológicas que necesitaban, presuntamente, de un sólido andamiaje semiótico para ser interpretado. De ahí que no debamos restar importancia a las coordenadas de significación que indica el autor en su texto. Si Buena Vista Social Club sardónicamente evita

Para el pensamiento viejo y cansado, la insalubridad de La Habana Vieja, sus imágenes ciertamente dolorosas, son La Habana, son Cuba. Los habaneros somos idiotas que damos vueltas al barril, nos llenamos el rostro de anillos o nos paseamos desde el contraluz de los 50 por una ciudad que no reconoce su fulgor, mientras sus músicos olvidados recorren el velo sobre Nueva York, se encandilan con sus primorosas vidrieras y triunfan en los más altos escenarios.

casi todo el tiempo la frontalidad de la voz autoral, su pórtico y su epílogo cifran de un modo tan «semióticamente chabacano» como resuelto, las claves que sin ambages interesan a los realizadores. En el pórtico, un fotógrafo tan profesional como Korda queda entre las redes de una penosa manipulación que tiene en la informalidad su paraván. Con el pretexto de la espontaneidad de una charla informal, una extraña interlocutora, sin presentarse jamás, consigue fáticamente —interjecciones, frases entrecortadas, preguntas inciertas, sonidos imprecisos que pretenden obtener confesiones audaces— «sospechosas» connotaciones de Korda para con sus mismas fotografías. Aunque no tiene crédito en el documental (¿porque no es un olvidado?), la escogencia de Korda para la entrevista es todo menos aleatoria: si el texto decide flanquearse con segmentos aparentemente metafóricos, pero en realidad muy nítidos, sobre lo que en el centro se escamotea, el fotógrafo por excelencia de la épica revolucionaria debía ser el sujeto ideal: si ese fotógrafo acepta de alguna manera un juego de irónica deconstrucción que revisa con distancia su misma obra, la cadena de sentidos se levanta clara y vehemente.

El documental empieza entonces diciendo que hasta los mismos gestores de la epopeya, sobre todo ellos, experimentan hoy la desilusión de la caída. El artista comenta una foto que tomó en 1959 ante el monumento a Abraham Lincoln, en el instante en que Fidel Castro le dedica una corona. El fotógrafo explica que la imagen se titula «David y Goliath» y, no bastando, abunda: «el pequeño y el gigante». Obviamente, el título juega con la coartada de la pequeñez física de Cuba; pero se recibe el sobreentendido, el otro juego irónico. Imagino a Wenders cimbreado con esa disparidad entre lo grande y lo pequeño, lo norteamericano y lo cubano, puesto que todo su pensamiento ha polarizado la cultura en términos de una antropología binaria digna de un saber premoderno. Más tarde, se expone otra foto en la que Fidel Castro y el Che juegan golf, y la voz incierta indaga acerca de «¿quién ganó?», a lo que el fotógrafo responde que Fidel, y agrega enseguida: «El Che se dejó ganar». El clima de ambivalencia y sobreentendidos que prima

en estos escasos minutos hará pensar a muchos que el pórtico no merece un análisis como este,³ pero el caballo de Troya del documental es precisamente su apariencia de ingenuidad, de desenfado, de que nada es demasiado pensado. Tras la simulada irrelevancia de la conversación con Korda, el documental sella, desde sus primeros minutos, la postura que lo ocupará. El inicio no puede ser más lapidario: nada resulta tan funcional como la ambigüedad de Korda, susceptible de leerse como claudicación o sorna solapada. El sistema de signos del texto se enorgullece de un despegue donde el relator de la épica pareciera renunciar a ella. Nada mejor.

Si la arrancada es tremenda, el aterrizaje no puede ser menos. Buena Vista Social Club concluye con el sintagma audiovisual isotópico de una secuencia articulada por montaje corto de varios planos que van encabalgando los índices de una cadena semántica estable, perfectamente circular. Si descartamos un par de planos torpes, de baja densidad de significación, el sintagma final dispone de los siguientes planos:

- Un encumbrado escenario para el lucimiento actual de los músicos.
- Un indigente que posa para la cámara, en silencio, con la mirada vacía.
- La cámara se pasea por un espacio urbano donde se lee la consigna «Esta Revolución es eterna».
- En ángulo alto, la cámara registra la destrucción de techos y azoteas.
- Imagen de un «camello» (metrobus) que pasa.
- En medio de la calle, un ser da vueltas insistentemente a un tanque vacío.
- La cámara sigue a un auto de los años 50, que pasa con jóvenes y un niño
- Emplazada desde los carros de los 50, aparcados en hilera, la cámara deja ver el cruce de dos «camellos» en el plano de fondo.
- La marquesina del teatro Karl Marx, y al apellido de Marx le falta la r.
- La cámara repara en un ciclista que lleva el rostro pleno de anillos encarnados.

- La consigna «Creemos en los sueños».
- Imagen de la bandera cubana, y el plano se abre en zoom.
- El sintagma regresa al escenario, los músicos son aplaudidos como ídolos.
- Del público acercan una bandera cubana a los músicos y la cámara se aproxima a ella.

El plano del cruce de los camellos ante cámara constituye la gran sinécdoque visual de Buena Vista Social Club: si el plano de Cooder con el puro significa la expresión manierista de la estulticia, este otro momento clásico, purista, pudo ser el poster de la película. Los intereses de la manipulación, no por precarios poco rígidos, enseñan matemáticamente la danza de la operatoria: un punto de vista anudado a los años 50, al drama de la República mutilada, al esplendor ido, registra el paso de la decadencia, de un devenir que la inventiva ha debido regalar a la curiosidad.

Siempre he pensado que la nostalgia es el más decadente de los sentimientos, pero al mismo tiempo sé que en la saudade profunda, en la añoranza violenta pudiera pugnar cierta luz. Aunque, como dijo el poeta, no hay poesía mala que no brote de un sentimiento profundo, ahí está el donaire del tango, cuya filosofía de camino se explica la vida como solo lo hicieron en su día Herman Hesse o Thomas Mann. Cuando hay auténtica cultura, la frivolidad nunca es absoluta; ni el abismo, insondable. Pero no se trata aquí de la añoranza salida de la cultura, sino del aferramiento a un par de explicaciones del presente que solo en el pasado parecen realizarse. El retrógrado fundamentalismo de Wenders es de índole reactiva y siempre contrastante; la estructura de su pensamiento no alcanza a comprender que el presente no siempre, o no solo, se explica en el pasado, o que, aun cuando sí, el tejido temporal dista mucho de una lineal cadena de causas y efectos que está mejor para la estética del comic.⁴ En realidad, Buena Vista Social Club tiene mucho de gesto pop, de pop blanco.

Al menos desde Víctor Hugo, la ciudad es entendida, y producida, como escritura. Roland Barthes nos ha dicho que, en efecto, «la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje». Más aún, que «quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente». Y todavía, que «el erotismo de la ciudad es la enseñanza que podemos extraer de la naturaleza infinitamente metafórica del discurso urbano».⁵ La ciudad secreta de Wenders parece justo lo contrario del erotismo: la planimetría y la falta de matices. Wenders no encuentra una erótica de la ciudad; antes, se ufana del deambular errático de Cooder y su hijo por una ciudad que jamás entenderán, porque el vacío no está en la

urbe sino en el pensamiento que (no) avala a la mirada. Cooder y el chico no viajan en auto ni en ciclo, van en moto, y ese estado de lo transitorio es el mismo de sus pensamientos infantilmente suspendidos en la nada de un deslumbramiento histriónico, listo para cámara.

De analizar los vectores connotativos de los planos que informan el último segmento, caeríamos de lleno en las frotadas manos de la negatividad, de figuras, motivos y actitudes siempre en forma de antivales: indigente-mirada hueca-destrucción de la arquitectura-absurdo de los personajes y su actuación urbana-anuncio defectuoso en una prestigiosa institución cultural-Marx fragmentado y desvaído-expresionismo de unos anillos encarnados en el rostro. Apenas se percibe una imagen que escape a la «estética negativa» de Wenders y, cuando aparece alguna, es presa de una vaguedad semántica que tampoco alcanza a matizar el armagedón. Como muchos productos de Hollywood, al ser el negativo fotográfico del realismo socialista, Buena Vista pareciera amarlo. Esto, por no detenerme en la inocente jactancia de los contrapuntos entre el porvenirismo proclamado por las consignas y la declinación de las imágenes urbanas, dualidades que el cine silente utilizó mejor.

La Habana que desean recorrer Wenders, Cooder y el chico, se antoja tan lineal y planimétrica que de ser totalmente cierta ya habríamos muerto. Se empequeñece la mirada desde el instante en que decide concentrarse casi todo el tiempo en el viejo centro de la ciudad, el puente que hoy va de Centro Habana a La Habana Vieja. Para los designios de los autores, resulta obvio que así sea; pero afortunadamente la vida es otra cosa, y sus signos más activos quizá están hoy en otra parte: si convenimos en que «el centro de la ciudad es vivido siempre como el espacio donde actúan y se encuentran fuerzas subversivas, fuerzas de ruptura, fuerzas lúdicas»,⁶ me temo que la moto debió desplazarse más al Vedado, o a Miramar, por ejemplo, donde se descubren en este minuto fortísimas energías de contrariedad cultural, de confrontación de ideas y comportamientos, de turbulencias múltiples que enriquecen el imaginario de lo cubano más allá del puro y la rumbita. Claro, la escritura monocorde de este documental arma un idiolecto de la tautología de Icaro que solo en el mareo del asno en la noria halla su razón. Para el pensamiento viejo y cansado, la insalubridad de La Habana Vieja, sus imágenes ciertamente dolorosas, son La Habana, son Cuba. Los habaneros somos idiotas que damos vueltas al barril, nos llenamos el rostro de anillos o nos paseamos desde el contraluz de los 50 por una ciudad que no reconoce su fulgor, mientras sus músicos olvidados recorren el velo sobre Nueva York, se encandilan con sus primorosas vidrieras y triunfan en los más altos escenarios. Esa es la vida que

Wim Wenders ve. Mañana mismo se podría casar con Julia Roberts.

Poco es tan nítido como el tratamiento visual, escénico, del motivo de la bandera. Los dos planos con la bandera cubana estructuran un arco de significación que insiste en los contrastes, ahora de modo más determinante y delicado. Esa Habana bastarda y degenerada, la Habana de la indigencia, merece ser histrionicamente abandonada por la lente que auspicia la distancia; en cambio, cuando las multitudes enardecidas abrazan a rabiar a los excepcionales músicos olvidados, la cámara volverá con calidez a la bandera. Los músicos recobran su bandera, la bandera muda y sola que bate un viento de prolongada cuaresma en el malecón habanero solo cuando sus nuevos postores —esos para los que la música cubana es el sonsonete de «llego a Cueto, voy para Mayarí»—, se la devuelven. El ardoroso público devuelve la bandera, como Cooder y Wenders hacen regresar la gloria a la música cubana, como el señor capital acoge generoso la gracia nutriente del salvaje.

Wim Wenders ha filmado un documento demencialmente autotélico, al pretender desactivar el excedente de retórica ideológica que le molesta. Slavoj Žižek ha precisado que «la ideología es siempre autorreferencial, es decir, se define a través de una distancia respecto de otro, al que se lo descarta y denuncia como “ideológico”». ⁷ De otro lado, para seguir con Barthes, está claro que «toda crítica ideológica, si quiere escapar a la pura reafirmación de su necesidad, no puede ser más que semiológica». ⁸ Y a pesar de que la crítica de Wenders no desea ni puede escapar a su necesidad, es completamente semiológica, solo que de una semiótica de pacotilla idónea a un sistema de ideas así de primario. Tal vez la «crítica ideológica» nunca sea indebida; impertinente es la predisposición tan unilateral y cerrada en torno de una realidad tremendamente compleja. El pecado (del) capital de Buena Vista Social Club es dual: la ceguera de una predisposición que se aferra a la imagen lineal, y la endeblez de un pensamiento incapaz de interceptar lo ajeno con agudeza. Ni la crítica ni la ajenidad eran en sí mismas problemas; problema es la materia literalmente gris de la autoría.

En pleno apogeo del multiculturalismo y la formal admisión de un políglota tejido de subjetividades, el mundo aplaude una nadería como Buena Vista Social Club. Puro simulacro. Slavoj Žižek recircularía, a propósito de este documental, el sabio concepto marcuseano de la «tolerancia represiva», cuando

el racismo posmoderno contemporáneo es el síntoma del capitalismo tardío multiculturalista, y echa luz sobre la contradicción propia del proyecto ideológico liberal-democrático. La «tolerancia» liberal excusa al Otro folklórico [...] Uno se ve tentado aquí a reactualizar la vieja noción marcuseana de «tolerancia represiva», considerándola ahora

La excusa. Semiosis, ideología y montaje en Buena Vista Social Club

como la tolerancia del Otro en su forma aséptica, benigna, lo que forcluye la dimensión de lo real del goce del Otro. ⁹

Reciclada la odiosa noción de tolerancia, cuyo contenido acoge siempre a un lábil racismo, uno se sorprende ante la duda: Rufo, en el reino de la polifonía, ¿realmente viste la imagen de un señor que bate al viento el humo de su puro mientras dos músicos tocan para él a la orilla del mar? ¿Tú lo viste, Rufo? ¿No era virtualidad? ¿Enseñaba al mundo su habano, Rufo? Uno, que al ver la cara de sorpresa de Cooder, perdía bastante la suya; parece recuperarla. ¿De verdad sucedió? ¿Pasó eso delante de ti, ocurrió? ¿Tú no lo habrás inventado, Rufo; no será tu perversidad posmoderna? Tú armaste esa imagen en tu mente; la armaste como un ejercicio deconstructivo del estereotipo.

No.

Eso ocurrió. Propugnaba su puro tropicalmente fálico. Dos músicos eran felices de tocar para él. Juro que lo vi en un documental que se llama Buena Vista Social Club. Un documental que termina con la imagen de Ry Cooder, porque lo que cuenta es la gloria de un héroe y su entorno: la negociación de mercado. Por encima de ellos, solo el complejo desvelado por las tomas cenitales de Wenders: la mirada de Dios. ¹⁰

Qué importa, si los salvajes están radiantes.

Recobraron su bandera.

Notas

1. Mientras la concesión de la voz a los músicos trata de afirmar el simulacro de objetividad, los prontos desfases imagen/sonido y los claramente intencionados desplazamientos de la cámara no logran disimular el imperio de la mirada subjetividad que fundamenta todo el ejercicio. Sobre la discreción estética del documental —para decirlo con elegancia—, hasta el propio Michael Chanan ha llamado la atención en su cauteloso artículo «Play it again o llámenlo nostalgia»: «En el filme de Wenders, fotografiado por Jürg Widmer y Robby Müller, el encuadre suele ser menos cuidado y la cámara menos firme y controlada (excepto en las tomas con steadycam, algo rebuscadas por cierto, que se hacen en el estudio de grabación, donde la cámara da vueltas una y otra vez alrededor de los cantantes)». Véase La Gaceta de Cuba, La Habana, marzo-abril de 2000, p. 19.

2. Habría que preguntarse, de entrada, qué hace una cantante como Omara Portuondo, artista extraordinaria que será siempre un orgullo para este país, asociada de algún modo, en su condición de «invitada», a la preterición y el olvido. Omara no habrá sido retribuida económicamente como merecía, y como no lo somos aún ninguno, o casi ninguno de los artistas e intelectuales de este país; mal pagada sí, internacionalmente aislada sí, y por razones muy diversas que escapan a este ensayo, pero, ¿olvidada? No se me olvida que era yo un adolescente cuando Omara Portuondo contó entre sus reiterados fulgores de estrellato con el Gran Premio del más relevante concurso de música de este país, y al recibir el premio e interpretar de nuevo la canción agraciada, Omara se salió del teatro a la calle, seguida por una multitud, otra multitud, que entonaba junto a ella «Junto a mi fusil mi son», panfleto de otro tipo hoy sí afortunadamente olvidado.

Pero Omara no; Omara era la protagonista absoluta del fervor popular, Omara se convirtió con lo del fusil y el son en un símbolo de poder, incluso. Y la radio la pasaba, la ha pasado siempre, y la crítica la ha ponderado como la descomunal cantante que es.

3. El propio Michael Chanan asegura que «la secuencia no tiene ninguna relación con el resto del film. Está ahí como una enigmática señal que le permite a Wenders eludir la política durante los cien minutos restantes» (ob. cit., p. 18). Yo invertiría el razonamiento: justo la cifrada politización del «enigma» de la secuencia hubiera permitido el ahorro de tantos acentos ideológicos que sobrevendrán. Pero, en general, el análisis de Buena Vista Social Club ha sido custodiado por la liviandad. Es de notar la resistencia que encontró el musicólogo y productor cubano Germán Piniella, cuando intentó reparar en las claves semióticas de la comunicación en la obra, como parte del diálogo suscitado por la revista Temas el año pasado (Véase «Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», Temas, n. 22-23, La Habana, julio-diciembre de 2000, pp 163-79).

4. El ensayista Alan West ha advertido la trabazón entre el criterio de nostalgia que acciona Buena Vista Social Club y su escolar binarismo pasado/presente: «Se está vendiendo cierta idea de nostalgia. Hay una nostalgia norteamericana que se ve en las películas y el video; y claramente hay una nostalgia cubanoamericana también. Son dos cosas muy distintas: la norteamericana va hacia ver una cierta Cuba. Es decir, una Cuba prerrevolucionaria: [...] un lugar donde las inhibiciones cotidianas se abandonaban en la «fun-loving» Cuba. La nostalgia cubanoamericana anhela la plenitud de una situación en el pasado (real o imaginaria) que hoy se siente como pérdida. Ambos casos congelan el tiempo, la historia, y anulan las diferencias, las contradicciones, la ambigüedad y la complejidad de Cuba antes y después de 1959» («Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana», ob. cit., pp. 168,169). La observación de Alan es sumamente aguda en lo referido a que el pretexto de la nostalgia no solo simplifica a la Cuba de la Revolución, sino a la anterior también, o sobre todo. Los que hablan hoy de la posRevolución como la espera de la apacible continuidad de la República, es claro que trabajan, en muchos casos, desde el estereotipo del paraíso perdido y no con la complejidad que West echa de menos. En cuanto a West, uno tampoco acaba de explicarse cómo un hombre de semejante perspicacia, puede pensar cosas como las que siguen: «Hay una imagen de Buena Vista... que creo que es muy sana y sandunguera [...] ¿Qué explicación hay para entender el arrebato gringo con el Compay y todo lo de Buena Vista? Canta y hace

chistes en un idioma que no entienden —sin hacer el mínimo esfuerzo para traducir—, toca música de una época que hace lucir la música swing como algo de Boulez, y se viste como un abuelito. En un país donde la edad madura empieza entre los 25 y 30 y la chochera a los 50, Compay Segundo despierta algo en la conciencia norteamericana, los hace ver que su culto desmedido y a veces irrisorio a la juventud es ilusorio, que envejecer no es solo descalabro, sino también revelación, goce, plenitud. ¿A quién le hace falta Prozac (o Viagra) cuando hay son, danzón, vacilón, cuando hay Compay Segundo?» (Ibidem, p. 175). Y eso sí que no admite ya, francamente, comentario alguno.

5. Véase Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997, pp. 260-4.

6. Ibidem, p. 265.

7. Véase Slavoj Zizek, «Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Fredric Jameson y Slavoj Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, Argentina, 1998, p. 156.

8. Roland Barthes, ob. cit., p. 11.

9. Slavoj Zizek, ob. cit., p. 157.

10. Se pudiera decir que en Buena Vista Social Club aparece una escala, debidamente jerarquizada, de conquistadores-dioses-redentores; en un jalón menor, local: Juan de Marcos (músico que en el documental expresa abiertamente su primera condición de rescatador), Cooder, y Wenders, el supraconquistador. Me temo que Wenders es consciente de estos círculos concéntricos de poder, y si algo debe halagarse de su obrita es la perfecta articulación de esos niveles, que no extravía jamás el criterio y la distancia que la hegemonía marca. En ese montaje vertical de la estructura de poder, apenas encontramos una desviación horizontal: la pobre metáfora que representa el enigmático personaje del hijo de Cooder, quien recibe el legado del pensamiento colonizador y solo tiene por respuesta la prolongación de la perplejidad.

© TEMAS, 2001.