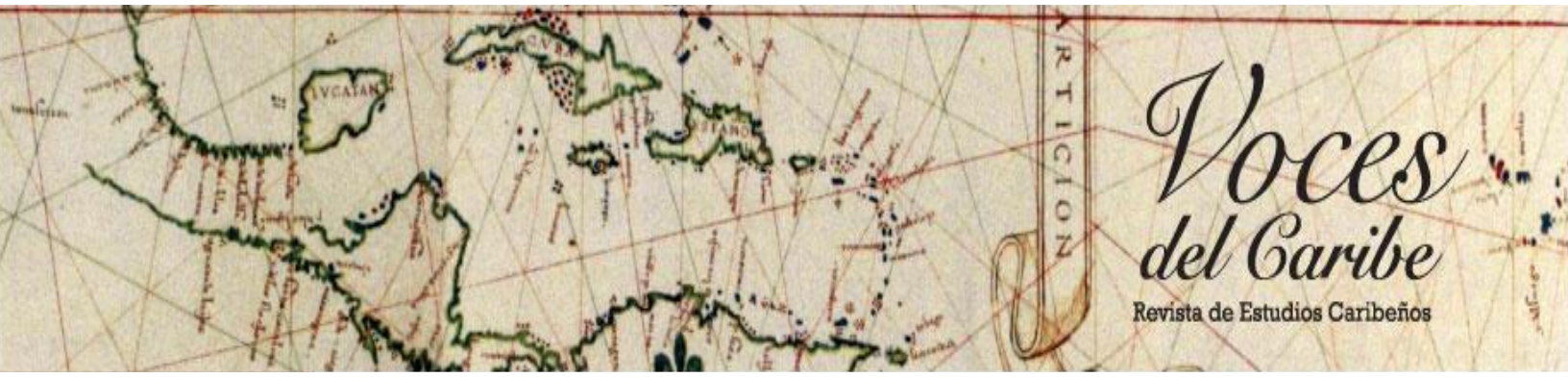


Cartografías del pasado: el cine como dispositivo de construcción de la memoria de la Cuba de los 90

Msc. Reinier Barrios Mesa

Universidad de Calgary

LII Canadian Association Hispanists Congress.
LII Congreso de la Asociación de Hispanistas Canadienses.
University of Calgary./Universidad de Calgary.
Calgary, Alberta, Canada. Junio 1-3, 2016

Panel/Panel: Itinerarios de la memoria / Memory itineraries.

Palabras claves / Keyswords: cine, memoria, representación, medios de comunicación, Cuba / cinema, memory, performative, mass medias, Cuba.

Filiación académica/ Academic affiliation: Universidad Técnica de Ambato. Ambato. Tungurahua. Ecuador/ Technical University of Ambato. Ambato. Tungurahua. Ecuador

Contacto / Contact: barriosflorida@gmail.com

Resumen / Abstract:

La década los años noventa del pasado siglo implica para Cuba un tiempo en el cual ocurre un reordenamiento de los paradigmas y principios de la vida social, a partir del derrumbe del campo socialista y el recrudecimiento de la hostilidad norteamericana sobre la isla mediante el endurecimiento del bloqueo económico. Este panorama condiciona entonces un contexto en el cual viejos paradigmas, como “el hombre nuevo” (Guevara 1962) o el papel de los “intelectuales en el proceso revolucionario” (Castro 1963) van a ser cuestionado notablemente. En un panorama de mordaza total para los medios de comunicación en su misión de refrendar la realidad y analizarla en sus más crudas contradicciones, viene el cine a convertirse en un importante documento donde encontrar los conflictos fundamentales de este tiempo. Un análisis del corpus seleccionado de películas producidas por el ICAIC; principal ente producción, distribución y exhibición de cine en Cuba, da cuenta de cómo escudados en una aparente ficción los personajes de estas cintas desde diversos sitios de enunciación, reflejan las principales contradicciones de este tiempo. El cine cubano de los 90 demuestra ser un importante dispositivo de construcción de una memoria colectiva, a contracorriente del discurso oficial.

La memoria y el estudio de los recuerdos y las emociones que ella produce parecen fundar una línea de investigación en las ciencias sociales, que hoy se afianza en infinidad de pesquisas, artículos que comunican hallazgos y reflexiones desde las más diversas posiciones epistemológica. A partir de una sociología que rescata el papel de los afectos, los sentimientos, las emociones humanas como elemento constitutivo y definitorio de la identidad, la memoria se ha situado en un sitio de privilegio, entendida como punto de partida, como sitio de origen, como lugar de encuentro común, sobre la cual construir cualquier posibilidad de presente.

Hacemos entonces memoria desde el presente, y es justamente el tiempo que se vive, el cual va a determinar las pautas de qué vale la pena o no recordar. La reflexión que ahora me propongo compartir, sin embargo supera el debate ya insaturado en si es la memoria, un proceso colectivo o individual, si implica una negociación desde los social o si es también algo impuesto y definido por otros. Planeo situarme en la idea de que la memoria es construida en una relación ambivalente, en la cual lo personal se diluye para ser todo el tiempo confrontado por el ámbito de lo político. El poder articula entonces una serie de mecanismos, se vale de recuerdos, de fuentes, de dispositivos, con los cuales afianzar qué cosa hace falta que recuerde cada quién en el presente que se vive.

Si como apuntaba Le Goff debemos entender la memoria "[…] como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas" (Le Goff, 1991:131), entonces cuáles serán los entuertos, los obstáculos, los tortuosos caminos que esa memoria tienen que recorrer en sus diálogos con el poder. ¿Cómo funcionan dispositivos que materializan la intención del recuerdo y qué posibilidades hay para subvertir e inscribir en la memoria otro recuerdo, articulador de resistencias? ¿Tendrá el cine, y el cine cubano específicamente esta función de dispositivo de memoria? ¿Cuáles podrán ser los condicionantes de la época que determinen la prioridad en uno u otro aspecto de la representación y que contribuyan de este modo a construir memoria sobre lo cotidiano?

Serán esas las preguntas que nos convoquen.

La memoria que sirve: el poder y la posibilidad del recuerdo.

Para Le Goff, estos campos de estudio, fijan su atención en los procesos de adquisición de la memoria, especialmente en aquellos aspectos que la estructuran,."[…]Lefebvre establece algunas categorías de reflexión para el análisis de la producción social del espacio, que involucra las prácticas espaciales- espacio percibido, realidad cotidiana y realidad urbana- de los sujetos a través del uso del cuerpo como elemento canalizador. Una segunda categoría, hace referencia a las

representaciones del espacio, que son los conocimientos e ideologías que están en constante mutación, pero que se constituyen en un saber instaurado que interviene en la práctica social y política (Lafebvre, 2000:51; citado en Blair, 2008: 51).

Por último, estarían los espacios de representación, "ligados a lo clandestino y subterráneo de la vida social. Son vividos más que concebidos y, por esa razón, más que la coherencia buscan la cohesión al cargar de contenido los espacios"; estos se encuentran permeados por "lo imaginario y los simbólico y en ellos se origina la historia de un pueblo y la de cada individuo, perteneciente a ese pueblo" (Blair, 2008: 52).Tal cuestión develа una de las principales funciones sociales de la memoria: comunicar algún tipo de información a partir de un acontecimiento ya transcurrido en el tiempo. Lo que pone de plano la relación "lenguajes y memorias", la cual exterioriza más allá de los límites físicos del cuerpo la información que se acumula, para ser depositada, ya sea de manera oral en otras memorias, o por medios escritos o gráficos, en archivos y bibliotecas, y también el cine.

Desde esta perspectiva, la memoria puede ser entendida como un gran depositario de información que es codificada en forma de dato lingüístico. Pero esta función tiene otros alcances, la memoria participa en la construcción de identidad de los individuos y de las comunidades, de ahí que si se presenta una afectación voluntaria o involuntaria de la memoria, ya sea individual o colectiva, perturbaría de forma determinante las identidades que les subyacen.

Este vínculo entre memoria e identidad sitúa otro elemento relevante que caracteriza el concepto de memoria. Se ha discutido ampliamente que cuando se habla de identidad, lo más pertinente es hacer referencia a su condición de múltiple, la existencia de diversas identidades; en este sentido, no existe una única memoria, ésta se presenta de diversas formas, sin embargo el poder como ente monopolizador del discurso significa y resignifica uno y otros recuerdo en función de sus intereses. De este modo activa poderosos dispositivos desde lo cual dar cauce también, a partir de esas intenciones a los caminos que recorre la memoria, a partir de una lógica de control y castigo, como apuntaba Foucault.

Para Cuba, una isla siempre entendida como especial, aunque no lo sea tanto, los procesos de construcción de la memoria que definen de modo muy importante la identidad de lo nacional, lo caribeño, lo latinoamericano, no han estado exenta de contradicciones. Último reducto español en las tierras de América, intervenida por un breve tiempo por la potencia imperialista del continente, luego devenida en república dependiente, endeudada, maltrecha y "amiga íntima" de Los Estados Unidos, en enero de 1959 vio trastocada su historia con la instauración de un gobierno comunista que cambiaría para siempre sus destinos y que le haría hasta hoy un sitio de enormes contradicciones.

El cine cubano: un lugar para la propaganda y la memoria.

El ojo visor de Fidel Castro, en aquellos inicios de barbas, palomas, evocaciones heroicas, concentraciones multitudinarias, consignas, aplausos, (imágenes que a mí también me obligan a recordar de ese modo), le llevó a crear en marzo de 1959 el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica ICAIC; devenido en monopolio total de la producción, distribución, exhibición de todo lo referente al séptimo arte en la isla, y en manos del estado. Aquella nueva institución, que era por el demás el resultado de la primera de las leyes del nuevo gobierno en el poder, parecía convertirse en una especie de paraíso para artistas y realizadores ávidos de hacer un cine diferente, ávidos de regalar al "hombre nuevo" (Guevara 1962), las imágenes de una revolución pujante, de un cambio social determinante, de un nuevo tiempo en el que todos viviríamos felices. Es así como Alfredo Guevara, artifice del cine de la isla y del ICAIC definiría este tiempo:

> (…) el surgimiento cinematográfico en nuestro país está ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación de un crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual (Alfredo Guevara Apud por. Valle, 2010:3)

Desde aquellos comienzos mismos el cine cubano fue entendido no solo como un elemento importante en el aparato propagandístico dela Revolución Cubana, sino también como un fuerte dispositivo en la construcción de la memoria nacional. No por gusto fue hasta el comienzo de la década de los noventa del siglo pasado, el documental, el rey de los géneros en la cinematografía cubana. Fue así como el ICAIC puso empeño y recursos en el abordaje de temas históricos, en la puesta en escena de historias que traían desde el pasado en un viaje épico a la figura del libertador cubano traducido en el estereotipo del mambí, a las mujeres abnegadas y solitarias de la patria, a los héroes sin matices de un tiempo anterior. Puso también mucho cuidado en la representación de personajes más actuales, de gente de "este, aquel" tiempo, en los cuales puso casi en silencio las complejidades de las interseccionalidad de las relaciones humanas, cuando de la raza, el género, la etnia, o la procedencia por razones de movilidad humana se trata.

Aquel cine liberador, fundador de un nuevo modo de mirar el pasado, el presente, de construir ideas de lo cotidiano, muy pronto se convirtió también un potente dispositivo movilizador del recuerdo y por tanto constructor de la memoria. Si como apunta Colombres, la posibilidad de dar cuenta de lo humano mediante el cine hay que entenderla como una antropología de la mirada, "(…)pero no de cualquier

mirada, sino de la que recae sobre el otro, y también se vuelve sobre la propia sociedad tras haber recorrido los caminos de la diferencia" (Colombres, 2010 [1985]:17) entonces es importante analizar qué selecciona la mirada, cómo se estructura el relato y todo el proceso de producción audiovisual, y qué destino se le da finalmente al producto, pues esto último será la prueba de fuego de la intención de los realizadores y de todo el aparato que lo sostiene.

De este modo llega el cine cubano a la década de los noventa, marcado por un recorrido de más de tres décadas de premios y reconocimientos internacionales, de ser el ente fundamental de una estética propia para el continente, empeñada en dar voz a sujetos más comunes, en poner como eje fundamental de la acción dramática los conflictos de los habitantes de esa región fascinante que llaman Latinoamérica. El Festival de Nuevo Cine Latinoamericano evento fundamental del movimiento del mismo nombre, expandía por el continente desde la impronta de Cuba, otra manera de hacer cine, más propia, menos colonial, menos exotizantes. Hacía frente desde lo propio, lo nuestro, a la poderosa empresa imperialista de las industrias culturales del norte siempre enemigo.

Pero llegaron los noventa y todo cambió. El mucho dinero que se daba desde las arcas del estado para el subsidio del cine nacional, de pronto se vio cortado en modo abrupto ante la no existencia de recursos provenientes de la Unión Soviética. El panorama de la economía cubana era nefasto, porque la dependencia instaurada con el bloque comunista había deformado enormemente la industria nacional, la agricultura. El recrudecimiento de la hostilidad norteamericana, produjo un golpe de gracia a la vida nacional. El impacto para el cine entonces fue innegable. Ante este panorama los realizadores y directivos del ICAIC se vieron e la disyuntiva de no hacer cine, o acceder a las propuestas de productoras europeas que llegaban con financiamiento enamoradas de un cine ya famoso, ya con mercado, ya con posibilidades de inserción y éxitos en los circuitos de distribución internacional.

Los noventa fueron, a mi juicio, los años más bellos del cine cubano entonces, pues se recupera una esencia contestataria perdida ante las exigencias de la propaganda y la exaltación desmedida de la Revolución. Esa negociación en cuanto a estéticas, representaciones, peso dramático de uno y otro personaje o acción, tuvo como resultado películas que catapultaron para siempre al cine cubano y que demostraron que un nuevo tiempo había llegado. El diálogo con otros modos de hacer cine, así como la experiencia acumulada de aquel tiempo de la historia de ICAIC, regalaron a la cinematografía latinoamericana personajes de una profunda hondura como el Diego y el David, hombres tremendos de Fresa y Chocolate de 1993, quienes rompen con patrones de masculinidades hasta entonces no posibles en la representación de lo cubano. Algo tremendo pasa en el tiempo de los noventa con el cine cubano que nos permite entender este cine, como un dispositivo exquisito, como un instrumento, como un documento valioso en la construcción de la memoria de lo nacional con

otras posibilidades de agencia para sujetos hasta entonces no presentes desde la representación fílmica.

Los medios de comunicación y el discurso de lo cotidiano: ausencias que marcan.

A esta hora muchos se preguntarán por qué tiene que ser el cine un dispositivo de construcción de la memoria, por qué hay que buscar el documento, la constancia en las película cubanas de este tiempo y no en otros sitios tradicionales para la memoria, y validados como tal de un modo más evidente. Frente a esta disyuntiva invito entonces a un análisis que ponga en contexto el panorama comunicacional cubano. En los años noventa como ahora, los medios de comunicación cubanos ya padecían de su mal mayor. Convertidos en un monopolio tenaz de lo que puede o no decirse en la isla, y por tanto pensarse y orientados desde el departamento Ideológico del Comité Central del Partido Comunista, los medios cubanos presentan una función atípica al resto de sus similares en cualquier país de la cultura occidental. Si ellos tienen la función de documentar el día a día y por tanto desde siempre los medios masivos de comunicación, sobre todo la prensa escrita, han sido entendidos como importantes fuentes pasivas a la hora de rememorar cualquier hecho de la realidad pasada, en Cuba no sucede así.

La prensa cubana se limita a la posición de convencer a partir de un discurso triunfalista, que no se detienen a documentar los problemas más perentorios de la sociedad a los que debería servir. En los medios masivos de comunicación cubanos entonces, encontramos una Cuba soñada, que se inspira en valores de la sociedad socialista, pero que nunca es retratada en sus conflictos más evidentes. Para recordar, para construir memoria sobre lo cotidiano entonces, es imposible hacerlo desde la consulta de periódicos u otras publicaciones. La posibilidad de encontrar una noticia que aborde desde el relato de lo real, un suceso de la vida diaria es bastante poco probable. Periodistas y periódicos tiene un concepto de lo noticioso, de lo importante, que hace que sea imposible entonces poder remontarse al pasado.

Los tentáculos del poder ejercen presiones importantes para determinar una agenda mediática que responda a sus intereses, y que deje en un marco de ilegalidad y de no accesos a quienes no tienen la posibilidad de usar cámaras, micrófonos, o espacios en las publicaciones periódicas para un relato distinto. Ante este panorama de mordaza informativa, antes esta suerte de documento falso, de historia que no es, es el cine el que ofrece un panorama distinto.

Considerado en Cuba como el más libre de los espacios de creación de las artes, a partir de una historia de encuentros y desencuentros con el poder, el cine cubano durante los años noventa asumió una función interesante como dispositivos de memorias. Ante la ausencia evidente de los medios de comunicación, ante un papel

menguado de los medios de comunicación de masas, la representación fílmica de estos años se escuda en una ficción aparente, para regalar a la memoria nacional, personajes que en sus conflictos y soluciones entrañan una posición contestataria frente al poder, y desde donde es posible construir otros discursos sobre el pasado.

Dispositivo de memoria: el texto fílmico y la realidad representada.

Si bien es cierto que "(…) el supremo valor de un film en ser un producto excelente del arte del relato, y por tanto la virtud de su hacedor no consiste en saber contar cuentos con afición, sino en saber mostrar al mundo en su más pura materialidad" (Gutiérrez, 2010:22), no hay que perder de vista la relación entre representación y realidad, debatida desde diversos estudios del cine, del hecho fílmico, de la puesta en escena cinematográfica. En su intento de cuestionar el viejo orden y hacer evidente algunos de los conflictos e inconformidades que desde el arte podían ser denunciados, el cine cubano asume un papel importante en el afán de guardar para los cubanos de años después, retratos, historias, cartografías de este tiempo de crisis.

Es de esta manera que género y raza son incorporados a las películas a través de una crítica autorreflexiva, que se establece al tiempo que se suministra a las audiencias formas efectiva de identificación. Es justamente a través de un examen de estos modos de identificación que podremos ilustrar cuán efectivo es el filme en su crítica a un orden tradicional impuesto desde el discurso del poder.

Algunos personajes y sujetos representados desde el discurso fílmico de los noventa en Cuba, están allí para reforzar estereotipos y roles atribuidos a personajes prominentes, confirmando una hipótesis inicial que sitúa al período, como un tiempo en el que algunos patrones se refuerzan como consecuencia de la situación de crisis. Si la relación de los sujetos con el conjunto de cuestionamiento que proporciona este contexto de crisis, es conflictiva y problemática desde el derrumbe de pilares ideológicos y políticos venidos desde la Rusia soviética, la vivencia de la crisis económica les va a hacer encontrar en la defensa de algunos dogmas y modos de dar sentidos, la estrategia en la cual hacer pervivir su sitio de privilegio.

La aparición de estos personajes y sus conflictos en torno a la identidad, al sentido de lo nacional, al lugar dentro del proyecto de nación subvierten una representación tradicional en torno a lo heroico, lo supremo y lo divino, para mostrar la complejidad de un tiempo. El cine cubano de los noventa se vuelve entonces testigo supremo de una época definitoria para el devenir nacional.

Amparados entonces en una idea de ficción que de ninguna manera es la realidad sino solo de ella una recreación, puede encontrarse en el corpus de películas de los años noventa de la propia factura del ICAIC, un importante documento en el cual

construir la memoria de ese tiempo, ante la notable ausencia de los medios de comunicación en el afán de describir una realidad más próxima y cercana a lo cotidiano. La idea de encontrar allí, un relato enriquecedor de lo que fueron esos años para los cubanos, sitúa al cine cubano como un dispositivo que rescata el pasado y que permite hacer frente a eso que desde el poder nos quieren obligar a recordar.

Los discursos oficiales en torno a ese pasado como un tiempo de abnegación, sacrificio pero donde al final triunfa la idea del proyecto socialista, se derrumba ante el descontento y la ira de un Diego, que en Fresa y Chocolate, filme de Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, tiene que salir del país pues no encuentra cabida en el patrón de lo masculino dentro de la Revolución. Luego un Elpidio de La Vida es Silbar de 1998 de la autoría de Humberto Solás, cuya madre se llama Cuba y decide no irse del país ante el pedido de una mujer nórdica llamada Crisis y que por aquel tiempo le promete una vida de éxito lejos de la Patria. Es el tiempo del descontento y la duda, de las pocas ganas, de la migración, el mar, la balsa, como posibilidad única de éxito.

Es un tiempo duro y el cine cubano, lo grita, lo cuenta, lo tiene ahí. Si la memoria se construye de múltiples relatos, si la memoria es ese ente pujante que viene con la gente y que está en todo momento en confrontación con el poder, si la memoria es la justicia del pasado, entonces con el cine cubano de los noventa habrá que contar. El valor documental lo convierte en eso, en dispositivo de pasado, para hacer presente.

Bibliografía

Blair, Elsa (2008,). "Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)". En Estudios Políticos, numero 32, enero-junio, Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 83-113.

Colombres, Adolfo (2010 [1985]). "Introducción". En: *La Descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual.* La Habana: Ediciones Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. ICAIC.

Guevara, Alfredo (2010 [1960]). "Realidades y perspectivas de un nuevo cine" En Revista: Cine Cubano. No 177-178. Julio- Diciembre de 2010. La Habana: Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC): pop 2-14.

Guevara, Ernesto "Che" (1965). El hombre y el socialismo en Cuba. La Habana: Editora Política.

Gutiérrez, Edgardo (2010). Cine y percepción de lo real. Buenos Aires: La Cuarenta.

Le Goff, Jaques. (1991). El orden de la memoria. Editoríal Paidós. Barcelona.

Valle del, Sandra (2002). "Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta". En: Revista Perfiles. mayo –diciembre 02. La Habana. Centro de Estudios de la Cultura Cubana Juan Marinello.

_____ (2010). "Definirse en la polémica: PM, Cecilia y Alicia…" En: Conquistando la Utopía: El ICAIC, 50 años después. La Habana: Editorial Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.