



CEL
CENTRO DE
ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

CUADERNOS
del
CEL



CUADROS DESFAMILIARIZADOS DEL IMAGINARIO CUBANO-SOVIÉTICO

Jacqueline Loss

Jacqueline Loss es profesora de estudios literarios y culturales latinoamericanos en la Universidad de Connecticut. Es autora de *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary* (2013) y *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place* (2005) y ha co-compilado *Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* (con José Manuel Prieto, 2012) y *New Short Fiction from Cuba* (con Esther Whitfield, 2007). Sus ensayos han salido en varias publicaciones incluyendo *Chasqui*, *New Centennial Review*, *Nepantla*, *Kamchatka*, *La Habana Elegante* y *La Gaceta*. También ha traducido al inglés la obra de varios escritores cubanos. Actualmente, además de trabajar en el proyecto Finotype <<http://www.finotype.org/>>, está realizando una traducción colaborativa digital de “Indagación del choteo” por Jorge Mañach y dirigiendo la sección sobre la traducción de *Cuba Counterpoints*. El presente artículo ha sido traducido por Radamés Molina Montes.

En su búsqueda por definir los actos de habla pictóricos, Marcia Eaton afirmó: *“Somos más propensos a «confiar» en una fotografía de Toledo que en una pintura de dicha ciudad. Si te doy una fotografía de tu mejor amigo dando patadas a un perro puedo provocarte una reacción muy diferente a la que tendrías si te doy un dibujo de tu mejor amigo dando patadas a un perro»*, y a partir de aquí, Eaton prosigue desenfatiando *“la aparente distinción entre las fotografías objetivas que no pueden mentir y los dibujos subjetivos que sí pueden hacerlo”*.¹

En este artículo me centro en dos series de fotografías de Alejandro González Méndez, en una novela de Abel Arcos Soto, y en una película de Carlos Machado Quintela con guión de Arcos Soto. Si bien González (1974) es mayor que Arcos Soto (1985) y Machado Quintela (1984), González y Arcos Soto se identifican con una misma generación, la *“Generación del 2000”*, y las obras de los tres desfamiliarizan ante los lectores y espectadores el inventario propio del imaginario cubano-soviético. Nos obligan a tener en cuenta cómo el pasado encuadra al futuro así como su relación con el presente, a advertir el papel de la cuantificación y de los datos concretos de la historia, así como a tomar en consideración la arbitrariedad de las narrativas. En mi apreciación, estos artistas siguen el ejemplo de otra cohorte de creadores, algunos de los cuales vivieron la fantasía de la amistad cubano-soviética, junto a otros que- como ya he dicho en otro lugar-² han heredado esos recuerdos.

Sin embargo, lo que hace que la fotografía de González -especialmente sus series *“La Habana: Futuro”* (2005) y *“Re-construcción”* (2012-2013)-, la novela de Arcos Soto *9550* (2014) y la película *La obra del siglo* (2015) con guión de este último sean tan excepcionales y análogas entre sí, es el marco de auto-consciencia con que maniobran para evocar hasta qué punto la amistad cubano-soviética fue una construcción. Esta construcción, elaborada a través de una atención meticulosa y repetitiva a los detalles, intentó convertir la historia en naturaleza, el Estado en utopía, perdiendo a menudo de vista la realidad de las vidas de los individuos en su presente.

En su declaración a propósito de *“La Habana: Futuro”*, Alejandro González dice algo muy simple pero conmovedor acerca de su generación, al considerar en su contexto las perspectivas que trazo en este ensayo: *“Éramos llamados «la generación del 2000»; esta fecha se me hacía lejana y realmente promisorio.”*³ Las fotografías de estas series se sienten como un futuro

¹ EATON, Marcia, “Truth in Pictures”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/1 (1980) 15-26, p. 16.

² cfr. LOSS, Jacqueline, *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*, Austin, University of Texas Press, 2013 (próximamente aparecerá la versión castellana en la editorial Almenara Press)

³ Se pueden leer los “statements” de González en inglés en <http://alejandrogonzalez-studio.com/downloads/agonzalez-dossier-2016-01.pdf>.

en *technicolor*— fechas, especificidad y consignas enfatizan la forma en que se jugó con la precisión a fin de crear un sentido de magnitud alcanzable. El *picnic* futuro de González, o lo que él refiere como un “*picnic reflexivo*”, evoca el famoso *Le déjeuner sur l’herbe* de Monet, si no fuera por el automóvil Lada y el vehículo militar a plena vista; objetos cotidianos de la Cuba revolucionaria que hacen un guiño a un realismo socialista en el que el idealismo y el realismo están estrechamente vinculados. Para Abram Tertz:

“El realismo socialista parte de una imagen ideal a la que adapta la realidad viviente. Nuestra exigencia «de representar la vida sinceramente en su desarrollo revolucionario» no es otra cosa que un emplazamiento para ver la verdad a la luz del ideal, de dar una interpretación ideal de la realidad, de presentar lo que debería ser como lo que es. Interpretamos «el desarrollo revolucionario» como el movimiento inevitable hacia el comunismo, hacia nuestra idea, bajo cuya luz vemos la realidad. Nosotros representamos la vida como nos gustaría que fuera y como está destinada a convertirse, cuando se supedita a la lógica del marxismo.”⁴

El regreso de González a los lugares donde “*se fraguaba el futuro de [su] generación*”⁵ desaloja, desde el punto de vista de 2005, la evidencia a partir de su lugar “lógico” dentro de la realidad, solo para revelar los apuntalamientos en la adaptación de una imagen ideal a la realidad, una presunción que opera también en las obras de Arcos y Machado Quintela.

La promesa de la fecunda “Ubre Blanca” se sugiere en el retrato de González de dos vacas bajo un cielo tan hermoso e impresionistamente nublado que sugiere una cotidianidad monumentalizada en que la naturaleza es evocada “estéticamente” con fines ideológicos. Es por ello que estas vacas se incluyen en la misma serie, junto con el picnic, la embajada rusa (que lejos de parecer monumental, resulta más bien extraña), y una estatua del símbolo de la *Organización de Pioneros José Martí*. En el debate de Elizabeth A. Papazian sobre el realismo socialista, ella también enfatiza su relación con la estética, citando a Evgeny Dobrenko y a su definición como una “*cultura altamente estetizada, un mundo transformado radicalmente*” (70). González confía en que sus espectadores identifiquen a esta vaca como parte del imaginario colectivo de la vaca que produjo 109,5 litros de leche un día de enero de 1982, que fue inmortalizada en una vitrina, y que, muchos años después, en 2013, se convirtió en tema del fascinante documental de Enrique Colina sobre la vaca y las estructuras de creación de mitos en Cuba; y en 2014 -tras la vitrina- en parte de la serie de González “*Re-construcción. Los mega-proyectos*”.

⁴ TERTZ, Abram (Andrei Sinyavsky), *The Trial Begins and On Socialist Realism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960, pp. 200-201.

⁵ <http://alejandrogonzalez-studio.com/downloads/agonzalez-dossier-2016-01.pdf>, 7.

El anonimato de la vaca en el primer plano y el paisaje en general se ven compensados por la nitidez del cielo que da la sensación de que algo podría, de hecho, haber ocurrido allí.

Para el poeta y crítico Ricardo Alberto Pérez,

Lo que emprende Alejandro González a través de estas instantáneas es una suerte de poema temático cuyo mayor contenido lírico posee una marcada naturaleza política al convertirse en un reclamo de la memoria colectiva. La ironía central de las imágenes se agazapa en el propio título; al comprenderse que la añoranza por cada uno de los lugares se fundamenta en el esplendor con que contaron en un pasado, que ya no hay cómo hacerlo retornar.⁶

Estoy de acuerdo en gran medida con Pérez, pero no me detendría solo en la cuestión de la “la ironía central”. Es como si estos artistas estuviesen menos interesados en hacer visible- incluso a través de la burla- la desaparición del universo cubano soviético, que en vislumbrar cómo llegamos a conocer lo que sabemos acerca de cualquier época histórica determinada y el grado en que cada intento de llegar a lo real implica una mediación.

En “*Re-construcción (2012-2013)*”, González ofrece dos fechas concretas y rangos de fechas más flexibles para acompañar cada imagen, de modo que los espectadores obtengan una mejor idea del proceso de reflexión a través del cual el fotógrafo aprehende la historia. Rafael Rojas sugiere que el arte de González sirve como un aparato para poner de relieve el grado en que el Estado y las masas rememoran a los soviéticos en el presente, buscando “*la misma vivificación de lo muerto*”.⁷

A este propósito, me gustaría añadir que “*Re-construcción*” (2012-2013) es audaz en su vinculación abierta de pasado, presente y el futuro, retratando sujetos humanos interactuando con objetos, noticiarios, paisajes y escenarios, que desde entonces se han convertido en historia o que la devendrán por su re-construcción. El rango de las fechas “1965-2012”, “1970-2012”, “Un día en 1984”, “7 de julio 1989”, “9 de noviembre 1989”, “25 de diciembre 1993”, “6 de agosto 1994”, “10 de junio de 2002”, “22 de noviembre de 2012”, “13 de enero de 2013”, “2 mayo de 2017”, permite a González comentar el limitado acceso de los cubanos a las conexiones *wifi* en la misma cronología en que se refiere a las bobinas de papel virgen del *Granma* (“Cualquier día de 1965 a 2012”) o a un retrato de una

⁶ (http://www.lahabana.com/Culture/article_photography.php?id=Alejandro-Gonzalez-Chronicling-a-city-called-home) La versión en inglés sale en el sitio lahabana.com. El autor incluye este ensayo, “Alejandro González: la fotografía como manera de investigar una época”, en un libro todavía inédito que se titula “*Entre los pliegues del cristal (trasegos en el arte cubano)*”.

⁷ <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/12/alejandro-gonzalez-mendez-y-la-re.htm>

desgastada oficina burocrática con la televisión transmitiendo los juicios de Ochoa, mientras que en la Unión Soviética atraviesa por la Perestroika (7 de julio, 1989). Los momentos metatextuales —el papel blanco, las pantallas de la computadora, y los diferentes televisores— obligan a los espectadores a pensar en el peso de la representación sobre los objetos así llamados «concretos».

En su declaración, González afirma:

Muchos de los momentos re-creados no fueron registrados o transmitidos por los medios oficiales (al menos no de la forma en que los muestro en mis fotografías). Por ello más que reconstruir, compongo una historia.

(...) El objetivo es re-generar, re-presentar, re-construir, poner en escena.

(...) No me limito al pasado, también propongo futuro. Intento generar una verdad fotográfica.

Tal verdad fotográfica es especialmente interesante en los mismos términos en que consideramos el comentario de Eaton sobre el contenido proposicional en la pintura y las “implicaciones conversacionales” entre la imagen y el “lector”. De aquí la preocupación del artista por la generación de una verdad fotográfica que disecciona la llamada precisión de la historia a través de una nueva puesta en escena de las fechas y las imágenes.

Chrislie Peres, la «curadora» de la exposición de González en 2013, en La Habana, lo expresó acertadamente cuando dijo: *“Todo dato, narrado o representado, se convierte en historia, porque es el resultado de un proceso analítico, mediado por la individualidad, la percepción, el conocimiento, las intenciones y las circunstancias del que narra o representa.”*⁸

Esta declaración podría referirse tanto a “Re-construcción” como a la siguiente confesión del narrador de 1955:

Secretamente me fascina que los años tengan nombres, o quizá solo disfruto escribir los encabezados de página: lugar, fecha completa, y a renglón seguido una larga consigna entre comillas que por razones geométricas le da cuerpo a la parte superior de la hoja en blanco.

Al igual que la Revolución francesa, la Revolución cubana narra un nuevo calendario para recordar al pueblo cubano las fechas importantes y los conceptos revolucionarios. El recitado de frases tales como año de la “liberación”, de la “reforma agraria”, “productividad” y “el centenario de la caída de José Martí”, entre muchas otras, es una estrategia para asegurar que el pueblo cubano se mantenga unido colectivamente en una experiencia del tiempo compartida. La mayoría de las publicaciones revolucionarias cubanas ordenaron de forma simultánea el tiempo a través tanto del calendario gregoriano

⁸ <http://blog.uprising-art.com/es/historias-diferidas-alejandra-gonzalez-jose-figueroa-2/>

como del revolucionario, y de esta manera, el calendario se convirtió en un “lugar de la memoria”, en una transformación que coincidió con el tono melancólico de la década de 1990.⁹ A este tipo de despliegue heroico de la historia, muchos artistas cubanos respondieron con su propia y más privada resucitación del pasado con palabras y objetos visuales, pero Arcos excava en el pasado de una manera interesante, en lugar de revivirlo a través de un estilo que evoca la distancia y el encuadre literario.

Como en las fotografías de González y la película de Machado Quintela, *9550* marida de manera única el futuro tal como es concebido en el pasado y el presente. El fragmento antes citado encabeza la viñeta “*De piernas abiertas al apagón*” e introduce un aspecto de la infancia del narrador que involucra a los abominables “apagones”, el futuro concreto que fue puesto entre paréntesis llamado “El período especial en tiempos de paz”. El narrador recuerda el período no con resentimiento o con precisión histórica, sino más bien a través de detalles menores como una escena de su madre y él en el suelo con sus “piernas abiertas”, haciendo hincapié en los aspectos irónicos de la historia a través de los mismos.

La viñeta concluye con: “*A mí, aficionado a las consignas como he dicho, ya no me vienen bajo el nombre de su año en particular, ya no hay rencor; de esa noche larga salí con ganas de pensar, de fumar*” (25). La grandeza y el sentido del colectivismo supuestamente evocados por las consignas parecen convertirse, sin embargo, en un curioso artefacto que posibilita al narrador asociar el apagón con lo que parece una consigna fascinante, de alguna manera sustraído de su rol en una historia congelada.

González enfatiza de manera similar la imposibilidad de mirar directamente a la historia. En “*Re-construcción. Los mega-proyectos*” (2014), los testigos desaparecen, y ya ni siquiera interactúan con el aburrimiento que forma parte de la historia en el 2012-2013 “*Reconstrucción*”. Aquí “*los mega-proyectos de la era revolucionaria: obras grandilocuentes, masivas y casi sobrenaturales que supuestamente salvarían a Cuba del subdesarrollo*” son los temas del fotógrafo, por supuesto, no sin un epígrafe (¿o epitafio?) del aclamado director de cine Enrique Colina: “*la obstinación utópica convierte los sueños en pesadillas*”.¹⁰ Más allá del retrato de la central nuclear (1979-1992) o de la ciudad nuclear cercana (1982-1992), o de “Ubre Blanca” (1972-

⁹ Desde 2010, no hay eslóganes para los años, y solo se consignan los años de la Revolución. Por ejemplo, “2016 año 58 de la Revolución”.

¹⁰ Para un análisis intrincado y atento del imaginario urbano cubano soviético en películas de Damián Bandín Carnero, Karin Losert y Enrique Colina, véase Juan Carlos Rodríguez’s “*Cinematic Ruinologies: Alamar and the Cuban Soviet Urban Imaginary in Contemporary Cuban Documentaries*”, http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rodriguez.html.

1985) o del restaurante de Moscú (1974-1999),¹¹ las fotografías de González casi no se perciben como una documentación de los restos “soviéticos” antes de que desaparezcan — aunque este sea uno de los efectos conseguidos—. Además, al persistir en la noción de “re-construcción”, las fotos reclaman a los espectadores una revisión de lo que significa la reconstrucción frente a aquellos mega-proyectos despojados de su grandiosidad. Su “Re-construcción. *Quinquenio Gris*”, a diferencia de las otras versiones de la serie que muestran la continuidad de las cronologías, se ciñe al período de 1971-1975 —los años conocidos como los más dolorosos de la soviétización—. Cada foto ofrece una fecha concreta y verificable para cada evento, aunque no sea posible que el artista haya podido tomar dichos testimonios, puesto que aún no había nacido.

Como estas series fotográficas, *9550* proporciona un inventario del imaginario cubano soviético, como lo hace el ensayo de Yoss “*Lo que dejaron los rusos*” de 2005, e incluso el documental de Ernesto René Rodríguez y Jorge Enrique Betancourt también titulado *9550*. Se trata de algo más que de la crítica a la influencia soviética en Cuba *per se*, esto se evidencia también en el frecuente recurso al humor, por momentos acremente. Esto tiene más que ver con el orden de las cosas:

9550 es, primero, la distancia en kilómetros de La Habana a Moscú, después es un programa de participación de la televisión cubana. Aunque quizá sea a la inversa, quizá no sea exagerado asumir que nadie en La Habana sabía ese dato hasta que salió al aire 9550. Entonces 9550 es primero un programa y después la distancia de aquí a la nieve. El abuelo, que quizá no mienta al jurar que conocía de memoria dicha cifra (en millas y kilómetros) mucho antes de verla en televisión, enseguida se postuló para concursar. Así que el abuelo es, primero, un concursante de 9550 y después mi abuelo. (46)

La especulación alrededor de la representación y la re-construcción de la distancia entre Moscú y La Habana, en forma de concurso televisivo, pudo haber alimentado el imaginario de los cubanos de la esfera soviética, o tal vez estos albergaban esos datos a través de la educación que recibieron. Dicha especulación está en el corazón de la novela *9550* que ilustra que todo es una re-construcción. Incluso la familia es creada por medio del famoso concurso televisivo cuyos ganadores eran premiados con un viaje a la Unión Soviética —el protagonista reconoce a su abuelo primero como un participante en el concurso y luego como su abuelo.

9550 de Arcos se lee, a veces, como un “cuadro de costumbres” o como un cuadro de la vida cotidiana; no obstante, Arcos tiene un don para desencadenar lo siniestro y, en parte, esto se logra por medio de los títulos dados a sus viñetas, de tal manera que solo los

¹¹ También tema de *Todo tiempo pasado fue mejor*, un documental de Zoe García de 2008.

más literales de entre ellos se relacionan con su contenido. Más a menudo, evocarán imágenes completamente diferentes. Podríamos decir que la novela se lee como un cuadro “distanciado” o desfamiliarizado de costumbres, revelando la presencia de lo siniestro en el pasado y el presente. Por ejemplo, la viñeta, *“Figuras para contemplar acostados en verano”*, resulta ser, no una impresión despreocupada inducida por Monet, sino más bien una descripción de lo que al tío abuelo del narrador se le antoja como el techo de la prisión en el verano; se trata de un tipo de distanciamiento poético que resuena en toda la novela. En una sección titulada *“anas discours o el isótopo radioactivo”*, el narrador declara: *Hace muchos muchos años, cuando el mundo aún estaba partido en dos y Cuba era un escupitajo de tierra en la latitud equivocada, sus habitantes surcaban los cielos a diario y allá en el Este, se hacían víctimas del invierno.* (137)

El tono del viaje de regreso a la Unión Soviética de este personaje-tema de esta viñeta- no tiene nada que ver con los diarios de viaje ficcionalizados que se pueden encontrar en la obra, por ejemplo, de Antonio Álvarez Gil o incluso de Jesús Díaz; y la falta de un nombre es un componente importante de esa diferencia. En las líneas siguientes se lee, *“Un agente cubano (llamémosle El Biólogo) viaja de regreso a su islita proveniente de Moscú sintiendo todo el rato que la cabeza le pesa de extraño modo”*, por lo que el narrador *“llamémosle El Biólogo”* nos impide ser seducidos por completo por la historia o, incluso, por sus potencialmente nostálgicas o desilusionadas consecuencias.

La galardonada 9550, cuyo título completo, debemos recordar, es *9550: una interpretación del azul*, cuenta la historia de un tío abuelo del narrador, Severo, que sufrió la cárcel y murió hace muchos años. Sus ojos azules se desvanecieron con el tiempo, haciendo alusión al título *“Una interpretación del azul de tus ojos”*. A la vez, el simbolismo literario del “azul” es expansivo, sobre todo durante el modernismo, donde, para Juan Valera, *“azul significa para Rubén lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros”*¹² De hecho, la novela de Arcos revela el artificio de la realidad y la arbitrariedad de los signos en cada instancia. El apellido de Severo se omite intencionalmente y el narrador explica que hay un valor en sí mismo en el hecho de ocultarse mediante seudónimos. El narrador, cuyo nombre nunca se revela, expresa su deseo de imaginar Villa Marista como una escuela para adultos —una especie de ilusión que supone desactivar el sentimiento de los referentes del pasado, una técnica que observaremos también en *La obra del siglo*.

¹² <http://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/6787-vocablo-azul-obra-fundacional-modernismo>

La memoria heredada de los soviéticos es algo que he debatido en relación con la crítica de Hamlet Lavastida de la UMAP y su conversión de piezas de repuesto de la época soviética en *«ready made»*. Lavastida no vivió la época de la UMAP, de la misma manera que Arcos no enfrentó los períodos más oscuros de la soviétización, y su novela trabaja esa distancia en todos los niveles. Sobre el encarcelado personaje principal, el narrador dice *“nunca lo traté personalmente, en mi familia nunca bastó llevar la misma sangre para conocernos”* (16). Esta negativa a ceder a las convenciones de la familia o la obligación de la experiencia para alcanzar la verdad es análoga a la negativa de la novela a ceder a las convenciones del realismo.

Los parámetros de la relación del narrador con su tío abuelo se pueden transferir fácilmente a otros aspectos de la novela, que a veces se leen como instantáneas del pasado cubano soviético. En una reseña laudatoria de Carlos Espinosa Domínguez sobre la novela, afirma: *“Abel Arcos elude los lugares comunes, las simplificaciones ideológicas, los reduccionismos extremos. Asimismo narra desde la conciencia y no desde la nostalgia”*¹³. La aplicación de los dibujos animados del bloque soviético en el arte de la anterior- y a veces superpuesta- generación, la de los “muñequitos rusos”, a menudo los evoca para burlarse de hasta qué punto funcionaron como un modelo de conducta. Por ejemplo, en *“Sobre Sovexportfilm”* de Rubén Rodríguez, los personajes se expresan por medio de los dibujos animados soviéticos. En 1955, el tío Stiopa es crucial. El teniente a cargo del caso de Severo es, de hecho, apodado “Stiopa”, y la novela concluye con un obituario de Serguei Mijalkov, el creador de dichos dibujos animados, además de ser el autor de las letras de los himnos soviético y ruso. El “obituario” concluye haciendo referencia a un homenaje a Mijalkov en el que se le preguntó qué hizo para *“no caer en desgracia frente a tantos gobernantes”*, y su respuesta, fue: *“Todos ellos tenían hijos”* (141). La declaración de la última novela de Arcos es un final abierto para decir lo mínimo. No es solo sugerente respecto de la función que los niños juegan como una especie de “gancho” para los líderes autoritarios que quieren seducir a la población, sino también en lo que hace al papel que la ficción y la estética puede jugar en la ideología, haciéndonos recordar los esfuerzos del realismo socialista *“para ver la verdad a la luz de lo ideal”*.

En *“Sobre Sovexportfilm”*, sin embargo, no era Stiopa, sino más bien el Cheburashka de Eduard Uspenski el personaje central. Allí Michel, el protagonista, utiliza la esfera imaginaria soviética como una guía para el comportamiento, pero al igual que el narrador de 1955, ha llegado demasiado tarde para ser testigo o participante de los años de esplendor

¹³ <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/un-estreno-francamente-prometedor-320912>

del pasado soviético. Arcos y Rodríguez hacen evidente que esos años de esplendor en realidad podrían no haber tenido lugar y que la sensación de haber llegado tarde podría fácilmente ser parte de la esencia de la narrativa cubano soviética. La sensación de no haber llegado al futuro soñado impregna, sin duda, la obra de González y la de Machado Quintela. Al principio de *9550*, el protagonista delimita la distancia entre él y su tío abuelo en los siguientes términos nacionales: *“él un convicto y yo un pionerito a principios de los noventa, su sombra achicándose contra los muros y la mía alargándose en la escuela”* (16). La sensación de que todo el pueblo cubano fue tratado de manera similar, como niños de esta familia cubano soviética, fue una observación hecha por José Manuel Prieto, dentro de su exposición en la mesa redonda *“Niños crecidos en los regímenes socialistas”*, coordinada por María Cabrera Arús y por mí. Prieto observó que *“como resultado de las políticas socialistas de estado y su intervención permanente en la esfera privada, la infancia se extendió en esos regímenes hasta la edad adulta. Todo el mundo es un niño en estas sociedades”*¹⁴.

La distancia que Arcos toma respecto de las grandes narrativas se evidencia incluso formalmente. Por ejemplo, el personaje que Severo solía llamar “Niño” traza su relación con aquel y nos dice, justo antes de perder su voz por una isquemia, que la distancia desde la voz se transfiere a las páginas mediante el uso de cursivas. Niño era feliz a pesar o, más bien porque hacía bicicletas para su país y era, según Severo, “una criatura ordinaria” (93). Niño sería un buen sujeto para el tío Stiopa, mientras Severo se correspondería más con la perspectiva del narrador, cuya obsesión con este estuvo aún más justificada cuando supo, después de los hechos y a través de un obituario, que ambos habían nacido el mismo día de mayo.

La frontalidad con que Arcos narra en *9550* es poco realista, a menudo altamente poética, y nunca permite que los lectores sientan que tienen acceso a una realidad no mediada. Por ejemplo, la novela comienza por demarcar los límites geográficos de la zona de La Víbora, en La Habana, con el fin de transmitir que, según dichos límites, la prisión de Villa Marista, conocida como el lugar donde se recluyen los disidentes políticos, forma parte de ella. Después de introducir a Severo, “el ausente” (11), el narrador relata la distancia desde un punto al otro, sin revelar el tiempo real que necesitan los personajes para desplazarse en un automóvil soviético, formulando más bien una sucesión de probabilidades.

Es dable asumir que se trata de un Lada, simples probabilidades: en ese tiempo uno de cada cuatro autos en La Habana es un Lada e incluso en la flota de la Seguridad del

¹⁴ <http://cubamaterial.com/pioneros/events/panel-grown-up-children/>

Estado puede decirse que uno de cada dos autos es un Lada en sus distintos modelos. Pongamos de paso que es blanco, o en su defecto verde y que es conducido por un jovencito muy serio, especie de adolescente precoz como suelen ser los choferes de la flota de Ladas blancos y verdes. (12)

Las pinceladas usadas para describir el pasado provocan que los lectores se encuentren continuamente conscientes de la novela como ficción, y también de la distancia entre la “verdad” de los eventos individuales y su función en la historia.

Del mismo modo *La obra del siglo* conecta el archivo en color de la televisión local con el blanco y el negro de la ciudad nuclear de Juraguá, para que los espectadores sientan el idealismo que habla en color y la desolación de sus secuelas. De acuerdo con un informe, algunos espectadores cubanos sugirieron que “*«la electronuclear» no necesitó explotar, como ocurrió en Chernóbil, para destruir una ciudad*”.¹⁵

Al igual que en “*La Habana: Futuro*” y *9550*, la película se nutre de tonalidades de causalidad. Lo hace a través del complejo entramado de imágenes de archivo, de un modo que rinde homenaje explícitamente a la maestra Sara Gómez. Mientras que *La obra del siglo* fue coproducida por Cuba, Argentina, Alemania y Suiza- por lo que no es particularmente “escasa de presupuesto”-, en *La obra del siglo* el *cine imperfecto* es revisitado y los espectadores deben sacar sus propias conclusiones sobre personajes cuyas vidas están desprovistas en el presente de una actividad memorable. Sin embargo, en un momento impresionante, Otto, el mayor de los protagonistas, interpretado por Mario Balmaseda, parece estar perdiendo la memoria, pero recuerda su propio papel como protagonista en *De cierta manera* (1974), la última película de Sara Gómez, en una escena inolvidable en que, en un encuadre frontal, ensaya la dinámica entre el macho cubano y la mujer cubana moderna, a la que más tarde se hará referencia en el film.

Al principio del film se dice a los espectadores que “*En 1976 Cuba y la Unión Soviética firmaron un acuerdo para construir dos reactores nucleares en la región de Juraguá, Provincia de Cienfuegos... Esta historia transcurre en la Ciudad Electro-Nuclear (CEN), residencia construida para los futuros trabajadores de la Planta Nuclear de Juraguá*”. Se pasa a una visión cruda, aérea y en color de la ciudad filmada desde lo que suena como un helicóptero, en un encuadre que asegura que los espectadores tomen conciencia de las distintas dimensiones temporales de la película. A partir de ahí, vamos de inmediato al presente en blanco y negro, definido con fechas y lugares: Ciudad Electro-Nuclear (CEN) 2012. Esto quiere decir que las últimas

¹⁵ <https://www.cubanet.org/mas-noticias/filme-la-obra-del-siglo-presenta-en-brasil-una-cara-poco-conocida-de-cuba/>

nociones idealizadas del futuro no conducen a las utopías, sino más bien a una realidad concreta, completada con fumigadores y un número de apartamento, 52. La Guerra fría y la liberación de la dependencia energética llevaron desde la conceptualización de una planta nuclear a terminar en una guerra contra los mosquitos. Sin embargo, en las palabras de un exterminador de mosquitos persiste la retórica del comunismo, que resonará más tarde en un noticiero televisivo como un eco tardío: *“Mira, compañero, estas cosas hay que hacerlas a pesar de que a la gente no le guste... Es una guerra.”* Lo que destaca en esta interacción entre el controlador de plagas y Otto es el uso del término “compañero” en vez de “señor” en pleno siglo XIX, durante la escena en que le piden a Otto que se sacrifique para permitir una incursión del Estado en el ámbito doméstico, con el fin de eliminar el mosquito *Aedes Aegyptis*. El más joven de los dos exterminadores toma un descanso con Otto en el patio cuyas tuberías y andamios, junto a los sonidos diegéticos emanados del exterminio, evocando la distancia entre la experiencia rústica del presente y el futuro al que se soñaba con volver algún día. En esta escena, el “trabajador que no-trabaja”, lo que incluso podría referirse a un tropo en la vida Socialista, afirma: *“Esa era una época gloriosa... Era una carrera a ver cuál la tenía más grande si los rusos o los americanos.”* Esta afirmación resuena con la pregunta de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, *“¿Cuál te gusta más, el olor de los rusos o el de los americanos?”*, y convierte la sobriedad de la Guerra Fría en un carnaval degradado. Mediante la voz del «trabajador que no-trabaja» superpuesta sobre imágenes de Yuri Gagarin, el espectador asiste a un homenaje a su “belleza”, de la que se dice que ha conseguido más seguidores que toda la propaganda del Kremlin en cuarenta y siete años. Mientras que el “trabajador que no-trabaja” cuantifica las hazañas de Gagarin —*“En 108 minutos le dio vuelta a la tierra”*— con la intención de captar su sentido de la belleza, esta escena se interrumpe con un corte a una secuencia de archivo en que aparece el joven cosmonauta Arnaldo Tamayo en la nave espacial, luego unos cubanos viéndolo en la televisión, y luego un Tamayo ya mayor que expresa su agradecimiento al socialismo por haberle permitido explorar el Cosmos. Una vez más lo “real” es siempre mediado y “aumentado” mediante su encuadre, provocando que los espectadores también se cuestionen cada día la naturaleza del presente. La incongruencia de los sonidos diegéticos es una de las técnicas más fascinantes para fomentar esta reflexión. A medida que la secuencia de Tamayo concluye y la cámara se centra en la ciudad de Juraguá, los espectadores escuchan en ruso el conteo regresivo para el despegue que casi no se puede considerar como un sonido extra-diegético, entonces los espectadores sienten en sus cabezas el eco de los sonidos de la película como parte de un pasado colectivo. Y la cámara muestra a los exterminadores saliendo de entre el

humo de la fumigación contra los mosquitos, mientras resuena el conteo regresivo en ruso y el humo recuerda al que emiten los cohetes en el momento del despegue.

Al igual que la novela de Arcos, *La obra del siglo* tiene una estructura de viñetas cuya desconexión es realmente seductora. Una de las escenas más impactantes de la película es cuando la voz en *off* del abuelo describe a su nieto las personas que viajan en el ferry Pasacaballos-CEN, mientras la cámara se acerca lentamente, una tras otra, a personas que trabajaron en la CEN de Juraguá o en sus inmediaciones —desde una mujer arrugada que “manejó una grúa por más de veinte años”, a una profesora de ruso que enseñó dicha lengua a Rafael, el hijo de Otto, antes de que fuese a estudiar a la URSS o a “uno de los realizadores de la *telenuclear*, el canal de aquí de la CEN” —. El limbo del viaje en el ferry de *La obra del siglo* fácilmente podría recordar a los espectadores la orfandad de la época soviética que impregna a *Corazón de Skitalietz* (1998) o a *Contrabando de sombras* (2002), de Antonio José Ponte. Sin embargo, hay un elemento metatextual que se cierne sobre el discurso, evidente en una pregunta, que impide a los espectadores tener una sensación de total decadencia. La voz en *off* se interroga a propósito del realizador de la televisión que viaja en el ferry: “¿Qué habrá hecho con todo lo que filmó?”, una duda irónica dado que *La obra del siglo* utiliza de manera brillante el material de archivo local. En otra escena con material de archivo, vemos aparecer en la pantalla “*Telenuclear CEN Juraguá presenta La obra del siglo*”, en referencia a la planta nuclear y al mismo tiempo a la película que estamos viendo, una re-construcción de la vida tras la secuela de *La obra del siglo*. De hecho, los cortes de la película entre la retórica del pasado y el presente hacen que sea difícil mirar el presente con la misma mirada. La atención a cómo las ideologías del futuro dejan su huella en el presente se extiende incluso al sonido en la película. Los sonidos de una época en la que se formó un personaje, como los del cohete grandioso, se hacen representativos del caos mental de Rafael en el presente.

De la escena del ferry, se pasa a una pantalla de televisión que transmite acontecimientos recientes, relativos a la supremacía deportiva cuantificable de los campeones cubanos y de Cuba. El archivo presta de manera similar atención a las cantidades; por ejemplo, la ciudad que se está construyendo para los trabajadores de la planta estará a 4,5 km de esta, y cubrirá 20 hectáreas con viviendas de 4, 5, 12, y 18 plantas. Es como si las imágenes de archivo pudiesen haber aparecido en “*Re-construcción*”, de Alejandro González; en ellas, por un segundo, el centro de vacaciones de los trabajadores de Juraguá parece un premio de 9550 —un viaje a una *dacha* en el mundo soviético, en lugar de un sitio de recreo en el Caribe; es decir, algo semejante al futuro que González capta tan acertadamente en el picnic reflexivo.

La conciencia de que se está forjando un legado nacional impregna todo el material de archivo incluido en *La obra del siglo*. Uno de las más fascinantes secuencias de archivo es la del Día Internacional de la Mujer en 1986, en que la cámara, tras hacer un zoom seductor en el trasero de una mujer cubana negra, abre el plano sobre una zona de Juraguá en construcción, lo que sugiere que incluso el trasero femenino fue un producto de las ideas para el futuro de la nación. Varios entrevistados que intervinieron en la construcción de la planta han venido de toda Cuba y describen sus sentimientos hacia el proyecto. Trabajar en él era como ser parte de la “*una sola familia*”, y “*una parte activa del futuro científico*”.

En ocasiones, los espectadores sienten que, más que a un realismo o realismo socialista, miran a hurtadillas un escenario de ciencia ficción o incluso surrealista. Cuando Rafael finalmente acoge una mujer en el apartamento en que viven él, su hijo y su padre, su padre le sugiere a la mujer que salga al patio a contemplar el “planetario”. El “planetario” sin embargo, es en realidad el reactor nuclear; un juego de “referentes” que vimos también operando en *9550*. El mundo de la especulación idealista sigue resonando en el imaginario de estos personajes, proyectando su red en torno al encuentro íntimo entre Rafael, quien estudió ingeniería en la Unión Soviética, y Marta, su nueva amante. Ella le pide que le hable ruso —mientras recuerda a su antiguo amante ruso parlante—. Se trata de un momento particularmente excepcional, pues es difícil recordar otro semejante en la reciente remembranza cubana de los soviéticos donde se ve a hombres cubanos suplantados por rusos en el dormitorio. Mientras Rafael habla, la pantalla se divide en dos y aparece brevemente, como un fantasma, su antigua maestra de ruso, a quien ya conocimos en el ferry, ayudándolo a practicar su pronunciación.

En conclusión, las herramientas estéticas empleadas por González, Arcos, y Machado Quintela desfamiliarizan por igual a espectadores y lectores sobre las ideas del futuro que se forjaron en la vida cotidiana. Ellos nos obligan a examinar el marco a través del cual soviéticos y cubanos crearon su alianza para las masas; a ver siempre el pasado en relación con el presente, para diseccionar hasta qué punto los comportamientos del presente y las ideologías se refieren al pasado. Ninguno de ellos podría ser acusado de participar en ese “culto secreto” de la remembranza soviética, que describe Rafael Rojas; más bien se diría que ellos diseccionan el estilo de memoria a través del cual nos hemos acostumbrado a descubrir cuán impregnada está la ideología incluso en nuestros momentos más íntimos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS SOTO, Abel, *9550: una interpretación del azul*, Ediciones Fra, 2014.
- EATON, Marcia, "Truth in Pictures", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/1 (1980) 15-26.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, "Un estreno francamente prometedor", *Cubaencuentro* (14 de nov. 2014). http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rodriguez.html.
- "Filme *La obra del siglo* presenta en Brasil una cara poco conocida de Cuba." *Cubanet* (22 de junio 2015). <https://www.cubanet.org/mas-noticias/filme-la-obra-del-siglo-presenta-en-brasil-una-cara-poco-conocida-de-cuba>
- GONZÁLEZ MÉNDEZ, Alejandro, <http://alejandrogonzalez-studio.com/downloads/agonzalez-dossier-2016-01.pdf>.
- La obra del siglo*. Dirigida por Carlos Machado Quintela. Uranio Films, 2015.
- LOSS, Jacqueline, *Dreaming in Russian: the Cuban Soviet Imaginary*, University of Texas Press, 2013.
- MATUS LAZO, Roger, "El vocablo 'azul' en la obra fundacional del Modernismo", *El Nuevo Diario*, 25 de enero 2008. <http://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/6787-vocablo-azul-obra-fundacional-modernismo/>.
- PAPAZIAN, Elizabeth, "Literacy or Legibility: The Trace of Subjectivity in Soviet Socialist Realism", en: AUERBACH, Jonathan-Russ CASTRONOVO (eds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford University Press, 67-90.
- PERES, Chrislie, "'Historias Diferidas' por Alejandro González & José A. Figueroa", *Uprising Art* (Feb. 3, 2013). <http://blog.uprising-art.com/es/historias-diferidas-alejandro-gonzalez-jose-figueroa-2/>.
- PÉREZ, Ricardo Alberto, "Alejandro González: Chronicling a city called home", *LaHabana.com*. http://www.lahabana.com/Culture/article_photography.php?id=Alejandro-Gonzalez-Chronicling-a-city-called-home.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, "Cinematic Ruinologies: Alamar and the Cuban Soviet Urban Imaginary in Contemporary Cuban Documentaries", *La Habana Elegante* (November 2015) http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rodriguez.html.
- ROJAS, Rafael, "Alejandro González y la re-construcción de la Cuba soviética", 23 dic. 2015, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/12/alejandro-gonzalez-mendez-y-la-re.html>
- TERTZ, Abram (Andrei Sinyavsky), *The Trial Begins and On Socialist Realism*, University of California Press, 1960.
- ARCOS SOTO, Abel, *9550: una interpretación del azul*, Ediciones Fra, 2014.
- EATON, Marcia, "Truth in Pictures", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39/1 (1980) 15-26.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, "Un estreno francamente prometedor", *Cubaencuentro* (14 de nov. 2014). http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rodriguez.html.
- "Filme *La obra del siglo* presenta en Brasil una cara poco conocida de Cuba." *Cubanet* (22 de junio 2015). <https://www.cubanet.org/mas-noticias/filme-la-obra-del-siglo-presenta-en-brasil-una-cara-poco-conocida-de-cuba>

GONZÁLEZ MÉNDEZ, Alejandro, <http://alejandrogonzalez-studio.com/downloads/agonzalez-dossier-2016-01.pdf>.

La obra del siglo. Dirigida por Carlos Machado Quintela. Uranio Films, 2015.

LOSS, Jacqueline, *Dreaming in Russian: the Cuban Soviet Imaginary*, University of Texas Press, 2013.

MATUS LAZO, Roger, “El vocablo ‘azul’ en la obra fundacional del Modernismo”, *El Nuevo Diario*, 25 de enero 2008. <http://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/6787-vocablo-azul-obra-fundacional-modernismo/>.

PAPAZIAN, Elizabeth, “Literacy or Legibility: The Trace of Subjectivity in Soviet Socialist Realism”, en: AUERBACH, Jonathan-Russ CASTRONOVO (eds.), *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*, Oxford University Press, 67-90.

PERES, Chrislie, “‘Historias Diferidas’ por Alejandro González & José A. Figueroa”, *Uprising Art* (Feb. 3, 2013). <http://blog.uprising-art.com/es/historias-diferidas-alejandro-gonzalez-jose-figueroa-2/>.

PÉREZ, Ricardo Alberto, “Alejandro González: Chronicling a city called home”, *LaHabana.com*. http://www.lahabana.com/Culture/article_photography.php?id=Alejandro-Gonzalez-Chronicling-a-city-called-home.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, “Cinematic Ruinologies: Alamar and the Cuban Soviet Urban Imaginary in Contemporary Cuban Documentaries”, *La Habana Elegante* (November 2015) http://www.habanaelegante.com/November_2015/Invitation_Rodriguez.html.

ROJAS, Rafael, “Alejandro González y la re-construcción de la Cuba soviética”, 23 dic. 2015, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/12/alejandro-gonzalez-mendez-y-la-re.html>

TERTZ, Abram (Andrei Sinyavksy), *The Trial Begins* and *On Socialist Realism*, University of California Press, 1960.