laFuga

Archivo, Poder y Estado en el cine cubano del siglo XXI

Por Reynaldo Lastre

Tags | **Cine regional | Archivo | Estado | Poder | Estética - Filosofía | Estudio cultural | Cuba**

(Manzanillo, 1985). Candidato a Doctor en Literaturas, Culturas, y Lenguas en la Universidad de Connecticut. Es ensayista y crítico de cine. Editó la compilación Anatomía de una Isla. Jóvenes ensayistas cubanos (Ediciones La Luz, 2014). Fue redactor jefe de Ediciones ICAIC y dirigió la Mediateca André Bazin de la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños (EICTV), Cuba. Es miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC) y de la Modern Language Association (MLA).

1.Mapa conceptual. Profanaciones archivísticas

El cine cubano de las dos últimas décadas ha desarrollado varias obsesiones. Se trata de un corpus interesado en participar en la reescritura de la Historia nacional propiciada por la democratización de formas y mecanismos de distribución y circulación de saberes en el siglo XXI. Su singularidad no radica en esta vocación de herejes, sino en cómo modularon su relativa independencia de la institucionalidad estatal, además de su concurrencia con la llegada de internet a la isla. Muchas de las películas realizadas en este marco temporal han establecido una relación estrecha no solo con diferentes clases de archivos, sino además con varios tipos de conceptos de este dispositivo. Me refiero a materiales que pueden leerse desde un entendimiento del archivo (un poco más común y difundido) de edificio o espacio aglutinador de objetos o documentos que una cultura, un país, un gobierno o una institución guarda y protege, con el fin de conservar una memoria o testimonio de su pasado; hasta otros que posibilitan la idea foucaultiana de imaginar que el archivo "es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares" (Foucault, 1997, 170). En esta amplia gama de conceptos, los nuevos realizadores cubanos operan en la reconstrucción, rastreo y profanación de viejos archivos, sobre los cuales deslizan puntos de vista que burlan el cerco discursivo del Estado. Con ese propósito, algunos llegan a generar contra-archivos que propician caminos alternativos y contrapuestos a los establecidos por el Poder, o disienten de esa "ley" foucaultiana que define los límites y las formas del dominio discursivo de una época marcada por la Revolución cubana.

Piénsese en la operación realizada en *The illusion* (Susana Barriga, 2008), donde se reestructura tanto el archivo paterno como ese otro que proyecta un concepto uniforme del exiliado, todo en una apretada síntesis. Otro ejemplo interesante viene a ser *Entropía* (Eliécer Jiménez, 2013), donde el uso caótico y desordenado de archivos de diferentes procedencias interpela directamente el discurso armonioso de los medios oficiales del Estado cubano. El documental de Jiménez no solo "se ocupa de las formas que desestabilizan la voz de la Revolución Cubana" (Planas, 2019, 85), sino que además pone en duda las posibilidades de "narrar" de forma ordenada y solemne la historia cubana posterior a 1959. Otro caso donde se tensa el concepto de archivo lo propone el documental *Héroe de culto* (Ernesto Sánchez, 2015), al presentar la producción seriada de bustos de José Martí como un dispositivo que dinamita los usos repetitivos de la iconografía patriótica de la isla. Este filme, es elocuente en tanto desactiva la operatoria de un archivo solemne (el patriotismo revolucionario) mostrando la interioridad de su proceso productivo, pero además, porque se opone directamente a ese tipo de "nostalgia reflexiva" (Fejimović, 2018, 180) [1] que proponen otros acercamientos cinematográficos recientes a la figura del patriota, como es el caso de *José Martí: el ojo del canario* (Fernando Pérez, 2010), y de una forma más oblicua *Se vende* (Jorge Perugorría, 2012). Entre otras muchas, estas obras prueban la variedad de acercamientos al concepto de archivo en el más reciente cine cubano. No obstante, en las páginas que siguen me quiero detener específicamente en las

estrategias para abordar el concepto de archivo elaboradas por dos películas (un largo documental y un corto de ficción), para reflexionar sobre las relaciones entre archivo y Estado en la Cuba revolucionaria. Quiero resaltar, sobre todo, el diálogo intrínseco que entabla todo tipo de archivo con el Estado. Aunque cada uno de ellos remita a una materialidad, o a un discurso legal o científico, finalmente terminan involucrando a un imaginario institucional. La mayoría de la producción material o discursiva dentro de instituciones como la iglesia, la familia o una cultura en general, terminan convertidos en objetos de archivo, y de acuerdo a los análisis de Achille Mbembe, la mayoría de los materiales archivables están estrechamente relacionados con el trabajo del Estado (2002, 19).

Con el análisis de *Sueños al pairo* (José Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela, 2020) y *Gloria eterna* (Yimit Ramírez, 2017) quiero extender mi análisis del uso del archivo como acto de rebeldía. El primero de los dos, se propone la elaboración de un contra-archivo donde se presenta el lado sombrío de la memoria conservada por la Revolución, mientras el segundo se sumerge en lo que llamaré "archivos distópicos", para así problematizar la relaciones entre sujeto y Estado, y entre poder y gloria.

2. Un contra-archivo y una contrahistoria

La existencia de filmes como *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984), *Cubita la bella* (Ricardo Vega, 1997), *En un rincón del alma* (Jorge Dalton, 2016) o *Pablo Milanés* (Juan Pin Vilar, 2017), entre otros ejemplos, posibilita manejar la idea de una tradición cinematográfica del contra-archivo sobre la isla. Se trata de materiales que, basados en su estructura fílmica y el punto de vista de sus autores, "retan los mitos sagrados de orden, exhaustividad y neutralidad objetiva del archivo positivista" (Amad, 2010, 4). En el caso del contexto cubano, se trata de retar a un archivo de afirmación revolucionaria que se ha fundido con un poder monopolizador de los "discursos de verdad".

A esa tradición se suma *Sueños al pairo*, el reciente documental de Aparicio Ferrera y Fraguela. En apariencia, se trata de la reconstrucción de la biografía de Mike Porcel, trovador que inició su carrera como miembro del movimiento musical de la Nueva Trova, y que reside actualmente en Miami, borrado de la memoria cultural cubana. Sin embargo, la subversión de los autores pone en duda la solidez de una multiplicidad de archivos oficiales, que van desde esos que presentan a la Nueva Trova como un espacio de exégesis lírico-patriótica, hasta las "políticas de la amistad" dentro de la comunidad intelectual revolucionaria. Con la presencia de Mike Porcel se evidencia que dentro de aquel legendario movimiento musical "no solo se hacía panfleto, sino canciones hermosas" (testimonio de Frank Delgado). En otro momento, comprendemos que no solo se trató de una persona muy callada (testimonio de José María Vitier), sino que además logró ir más allá de cultivar fanáticos, hasta hacerse de un grupo de adoradores (testimonio de Amaury Pérez). Luego de escuchar varios elogios en la voz de importantes músicos cubanos, donde se enfatizan sus "condiciones extraordinarias para la creación", su "erudición musical y buen gusto" y hasta se le llega a nombrar como "el gran lírico de la nueva trova en aquellos momentos", entendemos que uno de los objetivos del documental es justamente un intento de razonar una injustificada tachadura en el archivo cultural cubano; un acto de injusticia contra un sujeto que, durante todo el metraje fílmico, los entrevistados sugieren que su culpabilidad se debe al tono neutral y poco militante de sus canciones, primero, y a su intento de marcharse del país, después.

En el inicio, el propio Porcel narra su infancia, su prematura sensibilidad, y la inclinación hacia lo que denominará "caballerosidad". Esta cualidad se presenta, en boca del autor, como el primer indicio de su desgracia, ya que más tarde, con la llegada de la Revolución, "ser un caballero era tener problemas ideológicos". Como se desprende de varias alusiones en el metraje, esa caballerosidad que enorgullece al futuro trovador no queda contemplada dentro de la ingeniería social de la Cuba posterior a 1959. El "hombre nuevo" guevariano, tal y como se maneja en el documental, cuenta con atributos opuestos a los de los "caballeros", y en el filme estas categorías se presentan de forma ambigua: a veces parecen escenificar el esquema de lucha de clases (burguesía y proletariado), y en otras oportunidades el de baja y alta cultura. Sin embargo, la presencia cada vez más repetida de Fidel Castro en la pantalla, termina por configurar el enfrentamiento en términos de poder y represión. La oposición queda definitivamente aclarada cuando el líder se refiere a los cubanos como "hombres y mujeres

revolucionarios" por un lado, y los "lumpen" por el otro.

Junto a la voz de Porcel y su proyecto confeso de relatar "las cosas tal y como sucedieron", y los testimonios elogiosos de sus viejos amigos de juventud y compañeros de profesión, los realizadores suman un conjunto de imágenes de archivo que presentan, en medio de una efervescencia revolucionaria, una manifestación pública de hombres y mujeres, o la destrucción de estatuas o insignias representativas del orden republicano, o de la presencia imperialista en la isla. Al amparo de estas tres capas narrativas emerge un contra-archivo capaz de transformar lo que debería ser una larga sucesión de actos heroicos en "el manifiesto más evidente de un crimen que quedó impune" (Reyes, 2020).

Pero ese contra-archivo, al oponerse y contestarle al relato oficial, produce aquello que Michel Foucault llamó contrahistoria, un dispositivo que "no solo disocia la unidad de la ley soberana que obliga, sino que, por añadidura, fractura la continuidad de la gloria" (Foucault, 2000, 71). El relato de la Revolución cubana es presentado de forma luminosa por sus propios archivos, pero la contrahistoria nos obliga a pensar en esa luz no como un efecto "que mantiene el orden", sino como algo que divide (71). Desde la perspectiva del documental, las imágenes de un "un pueblo enardecido" no presentan un relato triunfo, sino del fracaso del proyecto revolucionario. No en vano los realizadores inician su documental con un archivo de un minuto y medio donde evocan el éxodo del Mariel, y los bochornosos actos de repudio organizados por el gobierno alrededor de todo el que decidiera marcharse del país en ese momento. El recuento de ese capítulo de Cuba se entrelaza con el destino de Porcel, formando un cuerpo único en la arquitectura de esa contrahistoria. Ahora, tanto la voz de las figuras consagradas de la música cubana, como la de aquellos "triunfantes" Noticieros ICAIC Latinoamericanos (de donde se extrae la mayoría de los materiales de archivo para el documental que analizamos) sirven como representación del "lado sombrío" de ese pasado antes luminoso. Y junto a los archivos fílmicos y los testimonios citados, la voz del propio Porcel, porque "va a ser el discurso de quienes no poseen la gloria o de quienes la han perdido y ahora se encuentran, quizás transitoriamente pero sin duda durante largo tiempo, en la oscuridad y el silencio" (Foucault, 2000, 72) lo que le aportará más solidez a la contra-historia que se intenta edificar.

Al referirse al ejercicio de la *posmemoria* en el cine cubano reciente, Dean Luis Reyes se pregunta sobre la rebeldía de esos archivos que se volvieron contra quienes los produjeron, o al menos, acota el crítico, quienes los usaron a su favor (2020). Tras la interrogante operan dos elementos importantes en cuanto a la obra que analizamos aquí. Primero, el hecho de que *Sueños al pairo* acuda precisamente a los Noticieros ICAIC Latinoamericanos, concebidos para "llevarle al mundo la verdad de Cuba". Si esa verdad era capaz de rebelarse en manos que no son las del poder del Estado, al punto de tomar partido por ese "lado sombrío", la cólera de ese Estado que administra los archivos no es más una reacción lógica y previsible. Segundo, como resultado de esa cólera, el poder (que fluye a través del Estado y sus instituciones) actúa censurando el documental por "uso indebido" de los archivos de su propiedad, porque al decir de Mbembe, todo archivo que el poder preserva como como un bien común, debe ser consultado "de acuerdo con procedimientos y regulaciones bien establecidos" (2002, 20). Al referirse en su declaración exclusivamente a las imágenes de archivo, el ICAIC (institución que administra la producción y legalidad del cine en Cuba) desliga la censura de uno de los principales objetivos del documental, que señala directamente las injusticias y arbitrariedades cometidas contra Mike Porcel [2] . Sin embargo, la actitud de la institución entorpece el restablecimiento de una gloria perdida, y se opone a la emergencia de una contrahistoria. Pero el gran problema para el discurso del poder resulta de que esa contrahistoria se venga a armar justamente con retazos de sus propios archivos. En este punto, regresamos a la interrogante de Dean Luis Reyes, para contestar que precisamente son los archivos más sagrados, los más luminosos de una cultura o una época, los que ostentan el poder más corrosivo, los que presentan las condiciones de posibilidad de justicia y redención.

> (N)unca hay que olvidar que la Biblia fue, al menos a partir de la segunda mitad de la Edad Media, la gran forma en la que se articularon las objeciones religiosas, morales y políticas al poder de los reyes y el despotismo de la Iglesia. Esta forma, como por otra parte sucedió muy a menudo con la referencia misma a los textos bíblicos, funcionó en la mayoría de los casos como objeción, crítica, discurso de oposición (Foucault, 2000, 72).

Si *Sueños al pairo* se propone la elaboración de un contra-archivo como estrategia rebelde, *Gloria eterna* imagina un mundo donde "la ley" del archivo es una suerte de *necro-estado*, al punto de generar una máquina de muertes glorificadas.

3.Archivos distópicos. La fabricación estatal del poder y la gloria

Gloria eterna se acerca a la cuestión del archivo desde la perspectiva de la distopía: la representación del sueño revolucionario humanista (con sujetos saludables, enérgicos y obedientes) en una pesadilla donde la eternidad y la gloria son sinónimos de tortura y muerte, posibilitan una asunción de esta categoría. Se trata de un tipo de acercamiento poco frecuente en el cine de los nuevos realizadores, si exceptuamos el corto animado *No Country for Old Squares* (Yolanda Durán Fernández y Ermitis Blanco, 2015) en el cual se utiliza el instrumental propio del género de animación para moldear un espacio donde la uniformidad (de trazos, de colores, de movimientos), dan forma al clima opresivo característico de las distopías. Dentro de la amplia gama de subgéneros distópicos, el filme de Yimit Ramírez podría inscribirse en el de "ucronía" (Hellekson, 2009, 453) en tanto propone una historia paralela del proyecto de la Revolución Cubana a partir del momento de la conversión de la ideología marxista-leninista en política de gobierno. Con apenas 13 minutos de duración, el corto narra el día en que Julián LVII, un burócrata sin muchas ambiciones, es nominado como "ciudadano modelo" y luego convertido en estatua a través de un ritual macabro, donde participan familiares, amistades, compañeros de trabajo y vecinos de su barrio.

Podemos tomar la insistencia en la tecnología analógica (grabaciones de voz, telefonía fija, refrigeradores soviéticos), como remisión a algún momento entre los ochenta y los noventa, cuando aún no había llegado a Cuba la revolución digital (teléfonos celulares, computadoras, etc.). Esa resistencia para asumir un cambio de época rememora un tipo de burocracia archivística que aún no ha dejado de existir en la isla. También, porque su anacronismo puede leerse como la analogía de un sistema político que se resiste a incorporar la revolución digital a la vida cotidiana, y porque permite un mayor engranaje entre la narración y la "ley" de archivo promovida por un *necro-estado*. Sin embargo, la evocación de los ochenta en este relato distópico puede ser una estrategia para crear un intertexto con *1984*, la novela de George Orwell. En esta obra, la vigilancia e intervención constante del archivo presentan una de las variantes macabras de la actividad del Estado. Publicada en 1948, la novela propone una lectura desesperanzadora de la política y los sistemas de gobierno para una fecha tan cercana como los años ochenta, por lo que una evocación desde el siglo XXI debe lidiar con el hecho de que esa mirada a posteriori pertenece ahora a nuestro pasado [3].

No obstante, la sustitución de medios de difusión masiva (televisión, radio, prensa escrita) por unas estatuas omnipresentes, canaliza el efecto fantástico de un género de proyecciones futuristas, a la vez que posibilita una crítica al tratamiento del archivo en el contexto de una sociedad socialista.

La relación entre archivo y ficciones distópicas cuenta con una tradición de larga data. En algunos casos se manifiesta en historias donde un poder autoritario ha planeado la destrucción total de un tipo de archivo, como es el caso de *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) y la quema de libros. En otros, se trata de la multiplicación de archivos que permiten el sostenimiento de un tipo de sociedad a través de la vigilancia y el control de cada uno de sus ciudadanos, como en *1984* (George Orwell, 1948) y el concepto del Gran Hermano. *Gloria eterna* no solo se inscribe en el segundo tipo de relación con el archivo, sino que además entabla una estrecha intertextualidad con la novela de Orwell. En esta parte del texto quisiera explorar esa conexión orwelliana como una estrategia del autor para organizar su discurso de rebeldía frente a los usos autoritarios del archivo, y al igual que el escritor inglés, plasmar sus preocupaciones a modo de advertencia (Carr, 2010, 2), sobre el peligro de los totalitarismos en una obra de ficción.

1984 cuenta una historia futurista donde palabras y actos involucran un sentido paradójico (verdad, paz, amor, por ejemplo, implican exactamente lo contrario). Para garantizar el bienestar y la libertad de los ciudadanos, se establece un régimen totalitario donde los sujetos se someten a una extrema vigilancia. El despótico y cruel líder de esa sociedad responde al afectivo nombre de "Gran Hermano" (el cual evoca grandeza y familiaridad al mismo tiempo), y aunque nadie lo haya visto, está presente en todas partes a través de unas tele-pantallas que posibilitan una diseminación de la vigilancia sin

dejar de transmitir informaciones oficiales al mismo tiempo. Winston Smith, el personaje principal, tiene un puesto de oficinista en el Ministerio de Propaganda. Aunque es un privilegiado en esa sociedad, gracias a su filiación al Partido que la dirige (solo un 15 por ciento de los ciudadanos pertenecen a él), odia al Gran Hermano y aspira a un mundo donde este no exista. Es un revolucionario autoproclamado, con la temeridad de querer una sociedad mejor y el coraje de intentarlo (Carr, 2010, 3). Como muchos otros antes que él, conspira en contra del Partido, por lo cual es torturado una vez descubierto, y eliminado sin dejar rastros en los archivos (convertido en eso que Orwell llama una "no persona"). En ese sentido, la estabilidad del Estado depende tanto de la eliminación de cualquier tipo de oposición a su proyecto, como de la continua manipulación de unos archivos que deben permanecer pulcros. Estos solo deben reflejar la existencia de sujetos en armonía con el Partido que los representa; sujetos que amen y obedezcan al Gran hermano y por tanto la oposición no tiene historia ni memoria rastreable.

Varias pistas nos permiten establecer un eje de relaciones entre *Gloria eterna* y *1984*. Como Winston Smith, Julián LVII trabaja en contacto con archivos en unas oficinas gubernamentales. En sustitución del Gran hermano y las tele-pantallas, el corto de Yimit Ramírez coloca las estatuas, que desempeñarán el mismo rol de vigilar y emitir órdenes. En ambas historias, los sujetos viven temerosos de la ira del Estado y son recompensados por su fidelidad a la ideología dominante. Sin embargo, el cortometraje introduce un grupo de aspectos que lo distancian de la fábula orwelliana. El ambiente opresivo de *1984*, reflejado en las obsesiones de su protagonista por hallar alguna pista que lo lleve a entender el sistema social del pasado, o su deseo de que se consume una rebelión proletaria, no existen en *Gloria eterna*. En el hogar, la esposa de Julián celebra sus triunfos, y su compañera de trabajo le anuncia informalmente la pre-nominación a "ciudadano modelo" como la coronación a una trayectoria ejemplar. Podría pensarse que la vigilancia y el control están internalizados en esta sociedad, y no son percibidos como un mal a erradicar. Si Winston es castigado por su rebeldía, Julián muere por su obediencia. Por tanto, castigo y muerte van a establecer relaciones contrarias con la ley del archivo. El primero debe desaparecer de la memoria y la historia, mientras el segundo es integrado en forma de estatua a un sistema de producción "gloriosa".

En la conversión de sujetos en estatuas se consuma el proyecto de sociedad planteado en *Gloria eterna*. Se trata de un procedimiento que involucra tanto una utilidad práctica como un gesto simbólico. La estatua mantiene el nombre, el cuerpo y los sentimientos (o los marcos referenciales tanto a la materialidad como al espíritu del sujeto), pero no su voz ni su voluntad. Estas pertenecen por completo al Estado. En tanto estatua, no precisa de una gestión económica para garantizar su servicio: el Estado ahorra transporte, alimentos y un salario en cada conversión (aunque no se aclara si su esposa recibirá una indemnización por este sacrificio). En cambio, el sujeto queda archivado "eternamente" en los anales del Estado, transformando su entereza en motivo de regocijo público. Si durante "el siglo XIX la construcción de monumentos se convirtió en una obsesión de los estados naciones como medio de celebrar (y crear) sus propios pasados" (Buck-Morss, 2004, 59), en el mundo distópico del corto funciona como celebración (y también creación) del presente.

Aunque se trata de una sociedad donde el Estado administra todas las relaciones sociales, *Gloria eterna* no prescinde del dinero. Por el contrario, el dinero juega un rol fundamental entre el bienestar de los ciudadanos y la jerarquía moral que se establece entre sujetos y estatuas. En la diégesis del corto circulan los "billetes hombres" y los "billetes estatuas", entendidos como un guiño a la existencia actual de la doble moneda en el país. La jerarquía establecida entre el peso cubano y el "peso libremente convertible" (CUC), consiste en que el valor del segundo supera 25 veces al primero. Pero si la circulación del CUC en la sociedad cubana actual es algo usual, en el corto la obtención de un "billete estatua" parece un hecho extremadamente extraordinario. Cuando Julián llega a casa con uno de ellos, su esposa Aidé cae en un asombro incontenible. Rápidamente inventa planes sobre el uso de un hipotético salario en la nueva moneda, y hasta propone enmarcar el billete de más alto valor que su esposo obtenga, en señal de sus sacrificios.

No obstante, la presencia del dinero en el corto contribuye al entendimiento del sistema jerárquico de la "gloria" dentro del corto. Un "billete estatua" de gran valor es ilustrado con una figura que representa el heroísmo épico de otras épocas: guerrilleros a caballo, hombres armados o líderes políticos. Todos estos ejemplos remiten a un tipo de sacrificio enlazado a una narrativa de justicia. En cambio, el billete de menor tamaño es ilustrado con el tipo de estatua común equivalente a sujetos como Julián. Con esta estrategia, la "ley" del archivo produce un fuerte vínculo entre heroicidad,

sacrificio y gloria que no solo va a contemplar el pasado, sino también el presente inmediato [4]. Si "Máximo Gorky desarrolló una teoría de la construcción de dioses según la cual las masas podrían convertirse en Dios, en creadores de milagros, e inmortales" (Buck-Morss, 2004, 62), en *Gloria eterna* se materializa la relación entre masa y divinidad. Pero en como en todo traslado de un proyecto utópico a la distopía hay una pérdida considerable, en la realidad que recrea el director se suprime la capacidad de los milagros, instalando una eternidad huérfana de felicidad, y desplazando la "gloria" de la masa al Estado.

Gloria eterna advierte, pero también normaliza la idea control total que desarrolla Orwell en su novela. Si en 1984 la sofisticación tecnológica recalca sobre todo las estrategias de vigilancia de esas tele-pantallas que de alguna forma evocan el panóptico de Bentham (Carr, 2010, 3), en el corto de Yimit Ramírez la tecnología alcanza a involucrar al propio ser humano en los aparatos de vigilancia. Ya no son tan necesarias las delaciones, o los espías (falsos amigos a la manera de O'Briam en *1984*), porque la conversión de sujetos en estatuas sintetiza muchos de estos conflictos. Las estatuas vienen a ser una suerte de tele-pantalla familiar, que porta la identidad de un ser querido, pero está intervenida por la voluntad del Estado. Esta nueva presencia es en sí mismo sujeto y objeto, amigo y enemigo, vida y muerte eterna. En *1984*, le dice O' Briam a Winston, "el objeto de la persecución es la persecución. El objeto de la tortura es la tortura. El objeto del poder es el poder" (Orwell, 1961, 217). Es decir, el poder ya no es medio sino finalidad. En *Gloria eterna* sucede probablemente lo mismo, pero la insistencia en el horror se vuelve innecesaria. Como se muestra en el proceso de canonización de Julián, lo que pudiera ser tomado por tortura (un sujeto sepultado vivo en cemento) se transforma en su opuesto. De alguna forma, se materializa aquí la premisa orweliana de revertir el significado de ciertas palabras. En este caso, la muerte y la tortura se transforman en vida eterna y celebración patriótica.

4.Conclusiones

En este texto he revisado de forma breve una parte del campo de utilización del concepto de archivo en *Sueños al pairo* y *Gloria eterna*. El archivo se presenta en ambos como malestar, porque unas veces encarna un dispositivo administrado por el Estado, y en otras la propia "ley". En ese sentido, lo que ocupa a los realizadores para mostrar su malestar tiene que ver con que, tanto el ejercicio de administración como el legislativo introducen ciertas cuotas de "represión" en el uso de documentos (papeles, objetos, etc.), o en las palabras y los actos. En ambos casos activa una cadena de privilegios y discriminaciones según los cuales se regula el acceso a información, para el caso del documental de Aparicio Ferrera y Fraguela, o se decide la "glorificación" o no de los sujetos, para *Gloria eterna*. De esa forma, la decisión sobre lo que debe ser "archivable" o no (un acto privativo del Estado y sus instituciones) modela la historia y la memoria de la sociedad. "El archivo no es, por lo tanto, un dato, sino un estado" (Mbembe, 2002, 20) que regula la praxis política. Si *Sueños al pairo* propone la creación de un contra-archivo para desestabilizar esa maquinaria del Estado y por tanto sabotear su cadena de privilegios y discriminaciones, el corto de Yimit Ramírez advierte sobre el peligro de la inacción. En ese caso, la recreación de un mundo donde toda estrategia subversiva sea impensada y los propios sujetos se resignen a donar sus identidades con vistas de una economía, un poder y una gloria que solo beneficia al Estado, representa la riesgosa encarnación de una distopía funcional.

Referencias bibliográficas

Amad, P. (2010). *Counter-archive: film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète.* New York: Columbia University Press.

Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste.* Madrid: La balsa de la Medusa.

Carr, C. L.(2010). *Orwell, Politics, and Power.* London-New York: Continuum International Publishing Group.

Fejimović, D. (2018). *National Identity in 21st-Century Cuban Cinema. Screening the Repeating Island.* London: Palgrave Macmillan.

Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber.* Ciudad México: Siglo xxi.

Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad.* Ciudad México: Fondo de Cultura Económica.

González Rojas, A. E.(2016). No Country for Old Squares o la eterna referencia a 1984. *AlterCine*, disponible en https://www.ipscuba.net/espacios/altercine/convergencias/no-country-for-old-squares-o-la-eterna-referencia-a-1984/ (Consultado por última vez el 10 de junio del 2020).

González Rojas, A. E.(2017). Gloria eterna: Distopía burocrática con estatuas de ovejas blancas. *AlterCine*, disponible en https://www.ipscuba.net/espacios/altercine/atisbos-desde-el-borde/gloria-eterna-distopia-burocratica-con-estatuas-de-ovejas-bl (Consultado por última vez el 10 de junio del 2020).

Hellekson, K. (2009). Alternative History. In A. M. Mark Bould, *The Routledge Companion to Science Fiction* (pp. 453-457). New York: Routledge. Taylor and Francis Group.

Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and its Limits. In V. H. Carolyn Hamilton, *Refiguring the archive* (pp. 19-27). New York: Springer, Dordrecht.

Orwell, G. (1961). *Nineteen Eighty-Four.* New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Planas, J. (2019). Entropía (Eliécer Jiménez): para un modelo rizomático del espectador cubano. *Yzur. Revista Literaria Vol. 2, No. 1*, 84-88.

Reyes, D. L.(2020). De lo intolerable: memoria de lo siniestro en el cine cubano. *Rialta*, disponible en http://rialta-ed.com/de-lo-intolerable/ (Consultado por última vez el 10 de junio del 2020).

Notas

1

Todas las citas de obras originalmente publicadas en inglés han sido traducidas al español por el autor (Reynaldo Lastre) para su inclusión en este ensayo.

2

Según palabras del propio Mike Porcel para este documental, no solo le fue negada la salida del país en el momento en que fue solicitada a las autoridades, sino que fue objeto de un acto de repudio en su propia casa. En relación a las fracturas de las "políticas de la amistad" o del concepto de comunidad durante esos años, basta revisar el documento emitido por los miembros del movimiento de la Nueva Trova (reproducido en el documental) donde lo acusan de traidor. Después de aquel intento de salida, vivió nueve años en una "muerte civil", trabajando de organista en varias iglesias de La Habana, viendo como muchos de sus antiguos amigos le negaban la palabra o el saludo. Para colmo, ese castigo se extendió a su familia, como prueba la expulsión de su hijo del conservatorio donde estudiaba piano. Los testimonios de los entrevistados se hunden en la niebla cuando se les interroga sobre estos últimos nueve años en la isla. No obstante, los realizadores muestran una lista de nombres de otros músicos cubanos que de alguna forma mantuvieron una relación amistosa o profesional con Porcel, y que decidieron no comparecer en el documental.

3

La estrecha relación intertextual que entabla tanto *Gloria eterna* como *No country for Old Squares* fue detectada inmediatamente por la crítica en la isla. Ver los textos de Antonio Enrique González Rojas

"Gloria eterna: Distopía burocrática con estatuas de ovejas blancas" (2017) y "No Country for Old Squares o la eterna referencia a 1984" (2016), ambos publicados en AlterCine, sección alojada en el sitio digital IpsCuba.

4

Por su parte, los "billetes hombres" representan a sujetos comunes, entendiendo por común ese tipo de sujeto que no es "archivado" por el Estado bajo ningún tipo de heroicidad. No pertenecen a la épica histórica ni tampoco han recibido el galardón de "ciudadanos modelos", como sucede con Julián.

Como citar: Lastre, R. (2020). Archivo, Poder y Estado en el cine cubano del siglo XXI, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/archivo-poder-y-estado-en-el-cine-cubano-del-siglo-xxi/1010