laFuga

El telón de azúcar

Por Pablo Russo

Tags | **cine autobiográfico | Memoria | Crítica | Cuba**

"*Hay una forma de olvido que consiste en recordar de cierta manera, y hay una forma de recuerdo que consiste en olvidar de cierta manera*".

Alejandro Kaufman

Detrás de la mirada nostálgica de Camila Guzmán Urzúa sobre su generación, y la reconstrucción autobiográfica de su infancia en Cuba, se disimula tal vez el documental político más sugestivo de los últimos años sobre la isla. Un caballo de Troya que esconde en su vientre la crítica incompleta de quien navega sobre la realidad y la historia proclamando un humanismo abstracto.

Camila Guzmán Urzúa, chilena de nacimiento, llegó a Cuba a los dos años de edad, junto a sus padres que escapaban de la dictadura pinochetista que derrocó a Salvador Allende en 1973. Su madre vive aún en La Habana, en la casa que el gobierno cubano le dio para su refugio, que también fue la residencia de Camila hasta que decidió partir tras los pasos de su padre, quién vivía en España, y hoy habita en París. La directora creció en los llamados "años dorados de la revolución", entre los pioneros del comunismo, forjadores del futuro que vivían en una sociedad en la cual el dinero no era una preocupación y el Estado no parecía tener mayores inconvenientes para cubrir las necesidades de la población. Para la realización de su primera película, Guzmán Urzúa vuelve a la isla con el objetivo de filmar y mostrar -a través de entrevistas a sus ex compañeros de colegio y secundaria- que es lo que quedó de aquel sueño de igualdad y justicia después del período especial que se desató tras la caída del muro de Berlín a principio de los noventa. El contraste no puede ser más triste: se exponen las ruinas de la utopía en una sociedad en la que las desigualdades se profundizan, basada en una economía dolarizada, con una fracción importante de la generación diseminada por el mundo. Hasta aquí las evidencias concretas, presentadas a través de la subjetividad de la directora, que valida su discurso a partir de su experiencia personal.

La propuesta estilística acompaña la tendencia mundial del documental, en la cual es cada vez mayor la injerencia de la subjetividad del director en su creación, pero además se inscribe en el resurgimiento del YO y la perspectiva individualista, que presenta como contrapartida una crisis de los grandes discursos y teorías generales de la sociedad. Ernesto Laclau remarcó, hace ya más de una década, que la muerte del Sujeto (con mayúscula) es la principal condición del renovado interés en la cuestión de la subjetividad. A falta de sujeto colectivo se refuerza el sujeto individual. Esta presencia del YO -que probablemente sea la huella más profunda de una búsqueda estética y estilística en nuestra contemporaneidad- es utilizada por Guzmán Urzúa, conformando una amalgama entre lo testimonial y lo político en su relato. La directora narra con su propia voz en off, y también se muestra (filmando a través de un espejo en la entrevista a su madre, o a partir de fotografías con sus compañeros y compañeras entrevistados). Su relato se valida y completa con el de sus amigos, que no dejan de vincular sus vidas a la situación política y económica de la isla, trazando de esta forma un puente particular entre el mundo privado y el de la política. Recorre además los lugares de su infancia y adolescencia, la mayoría de ellos hoy en ruinas o transformados en otra cosa, en una contraposición constante entre pasado y presente. Dirige los distintos puntos de vista, controla -en la medida de lo posible- la polifonía de voces, elige y recorta entrevistas y entrevistados. Propone un pacto autobiográfico en el que coinciden el autor, el narrador (en primera persona) y el personaje. Y a través

de esta autobiografía, transmite una visión del mundo profundamente política, que combina estos cuatro elementos: historia personal, realidad política, pasado y presente.

Cada registro pone en juego una lucha del por qué es lo que se recuerda y por cómo se lo recuerda, lo cual implica una discusión estética e ideológica. La memoria es y ha sido siempre un campo de batalla: se constituye como una operación de selección que en esa misma elección, -en lo que elige recordar, pero también en lo que olvida-, lleva inscripta su propio sesgo ideológico. Lo grave de la construcción de Guzmán Urzúa es que carece de un anclaje histórico serio. La directora focaliza en las consecuencias sin explicar las causas. Enumera, por ejemplo, a sus ex compañeros que decidieron dejar el país, pero este inventario es sólo un dato fáctico, como una fotografía sin epígrafe. El bloqueo, por citar otro paradigma ineludible cuando se trata de Cuba, se nombra por única vez al pasar, como si la responsabilidad del presente fuera meramente producto de encadenarse económicamente al imperio soviético. De Estados Unidos prácticamente no se habla, ¿no es acaso la potencia agresiva más violenta del mundo la que la isla soporta a pocos kilómetros de sus costas? En esta película no se pone en relación la agresión criminal del bloqueo norteamericano con sus efectos; nunca se sitúa el relato en el contexto histórico y político, más allá de la vivencia personal y la relación de Cuba con la ex URSS. No hay comparación ni siquiera con el resto de las realidades latinoamericanas, antípodas de la cubana durante los años setenta y ochenta. La crítica que promueve se agota en el ejemplo, lo cual tiende a transformar la situación en natural e irreversible.

Al mostrar el pasado como un sueño terminado, Guzmán Urzúa construye una arcadia inalcanzable, transforma la experiencia pasada en un locus amoenus, lugar mítico donde se mantiene viva la edad dorada pero que ya no es situable en el presente. Realiza de esta forma un movimiento paradójico de afirmación y negación: transmite su vivencia en la isla a la vez que la describe como una burbuja artificial, con lo cual, en lo profundo, consigue poner en duda la existencia misma de esa realidad. Algo similar se observa en el epílogo de **Underground** (Emir Kusturica, 1995), o **Good bye Lenin!** (Wolfgang Becker, 2003), cuando los personajes cierran los filmes formulando que esos países nunca existieron en la realidad, confinándolos al lugar de la leyenda o el sueño (Yugoslavia en el caso de Emir Kusturica, y Alemania Democrática en el de Wolfgang Becker). Lo significativo es que en el primero de ellos, la región se desangró en las guerras balcánicas; en el segundo, el territorio se integró al de otro país con un sistema económico inverso. En Cuba, sin embargo y a pesar de los reiterados e inminentes anuncios de los grupos de Miami, la caída de Fidel Castro y la revolución es terreno exclusivo de la ciencia ficción.

El telón de azúcar (2005) actualiza la relevancia testimonial y de la primera persona dentro de un documental político, en el que los momentos autobiográficos adquieren un peso trascendental y juegan un rol decisivo en la legitimación del discurso político que presenta. Este discurso político se desdibuja detrás del filtro personal, de estilo, que le imprime su directora. La sustitución de las explicaciones históricas es reemplazada por la vivencia personal, por lo cual falta una historización en el sentido propuesto por Bertolt Brecht: superar el carácter individual y anecdótico, para revelar la infraestructura socio-histórica que sustenta estos conflictos individuales. La directora no explica que lo que muestra es producto de una época histórica, un lugar y un momento determinado. Tantos años de aprendizaje materialista no se pueden relegar por vivir algún tiempo en Europa. Tal vez la muestra más elocuente de las deficiencias de la revolución cubana en la construcción del hombre nuevo que soñó el Che, sea este documental de Camila Guzmán Urzúa, crítica política disfrazada de nostalgia tras las rosas muertas de su juventud.

Como citar: Russo, P. (2007). El telón de azúcar, *laFuga*, 3. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-telon-de-azucar/34