

Últimas imágenes del vestigio

Hacia una representación de la memoria fragmentaria

Astrid Santana Fernández de Castro

Vestigio. (Del lat. *vestigium*). m. huella. //

2. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos.

// 3. Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial. // 4. Indicio por donde se infiere la verdad de algo.

*And on the pedestal these words appear:
“my name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!”
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away.*

Ozymandias, Percy Bysshe Shelley



Fotogramas de *La obra del siglo* (2015), extraídos de un reportaje televisivo sobre el avance de las obras del reactor y la Ciudad Nuclear.



El vestigio es un rastro que ofrece información sobre lo que fue y se refuncionaliza en el espacio-tiempo del presente. Es una fantasmagoría espiritual u objetual que opera como un tipo de sustrato en la vida cotidiana. Milton Santos conceptualiza el espacio como un conjunto de formas que contienen fracciones de la sociedad en movimiento, a saber, una red de relaciones entre la naturaleza, las creaciones humanas y la vida social.¹ Bajo esta luz, los vestigios son formas que vienen del pasado, cicatrices que coexisten con tejidos nuevos y guardan un tipo de memoria. El vestigio contiene fracciones de la sociedad en movimiento dada su función de hendidura entre los tiempos, su capacidad para quedar conectado al origen y al porvenir, su continua reubicación en términos prácticos y simbólicos.

La huella es impresión de la memoria, susceptible de ser interpretada. Lo que ahí queda contiene un momento de gestación y un devenir. Es una marca que se actualiza en el discurso de los que la conocen, de los que la desconocen, de aquellos que insisten en borrarla o recuperarla. Es, al mismo tiempo, una constante reescritura de memorias plurales y compartidas, de relatos públicos o íntimos, asociados a la huella. Es por ello que el tipo de memoria que se puede extraer del vestigio posee una gran movilidad, si entendemos que es una construcción discursiva o incluso emocional y no un dato fijo.

Hay una cierta nostalgia que se incorpora al vestigio, desde que los románticos lo vincularon a la conciencia sobre la fugacidad de la vida y a la imagen idílica de lo remoto. Huella palpable de un tiempo perdido, el vestigio viene a ser una ilusión ensombrecida por los años, un atisbo al sueño que se funde con los usos de la cotidianidad. Es asimismo lo que queda, lo que ha sobrevivido, animado por la experiencia que se despliega a su alrededor o por la imaginación que lo reinscribe en las mitologías del pasado.

Más que en una dimensión denotativa, el vestigio opera en una dimensión simbólica. Es sinécdoque de procesos, estados, momentos que cambian de rumbo y, por lo tanto, de connotación en la experiencia física y espiritual de una comunidad. Descubrimos en el

vestigio una trama de significados potenciales que son estimulados por los imaginarios de las ruinas, el culto a lo vencido y la garantía de futuro imbricados en una sola forma, como apunta Andreas Huyssen.

En el audiovisual, el vestigio cobra significación según sea representado por el discurso artístico, que elabora una imagen desde la apropiación enunciativa. La selección de lo que puede considerarse una huella pertinente de ser revelada se aviene con los propósitos de las tendencias de *rescritura* de los relatos nacionales. A partir de los personajes anónimos y de la historia subsumida, los nuevos realizadores obran la revisión del relato-Cuba, por lo general en contrapunto con los imaginarios oficiales o, al menos, como un intento de llenar los olvidos.

Existe un tipo de vestigio que habla sobre la Isla-boceto, nunca sobre la Isla-proyecto realizado. La vida siempre abocetada de los cubanos, contingente, que sucede sin que se opere la cristalización de lo que se construye. En estas circunstancias el vestigio es asimismo inconclusión, ruina antes que historia, como en el caso de tantos espacios previstos, diseñados y semihechos, pero apenas terminados y rentabilizados. Este tipo de huella es exhibida en el filme *La obra del siglo* (2015), de Carlos M. Quintela.

La Revolución cubana se planteó desde sus inicios como una revolución ilustrada. Un proyecto moderno que se proponía, sobre la base del conocimiento científico, la subversión del subdesarrollo a través del progreso, el dominio pleno de la *téchne*, la proliferación industrial y el ingreso con la fuerza de sus recursos humanos al ámbito desarrollado de los países del Primer Mundo. La colaboración con la Unión Soviética y los países del campo socialista era una fase formativa que terminó convirtiéndose en *pathos* trágico.

La construcción de la Central Electronuclear de Juraguá, llamada «Obra del Siglo» era, además de la posibilidad de mostrar los resultados aplicados de la revolución científico-técnica que presumiblemente vivía Cuba, un acto simbólico: el conocimiento nos proveería de luz, de bienestar, de orgullo. Su interrupción fue en



El ingeniero nuclear (Mario Guerra) dentro del reactor-vestigio.

la misma medida un acto simbólico de renuncia, de desencanto. La instalación a medias es hoy una cáscara sin uso que nos recuerda el idilio de varias generaciones con las potencialidades de la ciencia, el vestigio de una disposición existencial que se transformó de súbito.

Sobre el culto a las ruinas dice Huyssen que tal obsesión encubre la nostalgia por una etapa temprana de la modernidad, cuando todavía no se había desvanecido la posibilidad de imaginar otros futuros.² Poder imaginar formas de futuro es algo digno de ser evocado con añoranza. Cuando se pierde esta perspectiva se clausura la imagen de la vida como empresa a realizar, como una ofensiva que requiere de fuerza, habilidad, voluntad, y se instala la imagen de la vida como sobrevivencia estática o parálisis.

Tres hombres de generaciones distintas –padre, hijo, nieto– habitan en un apartamento del edificio más alto de Ciudad Nuclear, una zona habitacional que fuera construida para los trabajadores asociados a la «Obra del Siglo». Junto a ellos vive un pez que nada en círculos y que opera como traslación simbólica del estancamiento de una existencia sin propósitos. Las vidas de estos hombres, como las de sus vecinos, son también vestigiales: el recuerdo de algo que pudo haber sido y fue abandonado sin posibilidades de restauración. Las personas que cruzan en transporte marítimo de Pasacaballos a Ciudad Nuclear son huellas fantasmales de un proceso encauzado durante quince años, interrumpido y reorganizado alrededor del vaciamiento.

El ingeniero nuclear (Mario Guerra) convertido en criador de puercos –oficio terrenal y prosaico– es la imagen de un país previsto para hombres de ciencias y derivado, dada la crisis económica, en un país de agricultores, criadores de animales, personal de servicio. Este es un hombre en el no-lugar de la Historia, que vemos al final sentado en el interior del reactor, digerido por los recuerdos de su

profesora en Moscú, del idioma ruso, de las palabras de Fidel Castro al cerrar la obra bajo un torrencial aguacero: «Si la naturaleza llora nosotros no podemos llorar, porque si nosotros lloramos es por orgullo y no por cobardía, porque nosotros debemos enfrentar los problemas».

Ahora lo vivido queda como un ensueño para reinterpretar. La construcción por partes de la Central Electronuclear –partes que vemos llegar, en el momento de su emplazamiento, a través de filmaciones *in situ*–, durante años fue generando una red de relaciones humanas. Cada sujeto cumplía una función, cada quien planificaba una vida y ensayaba un sueño; así que la liquidación de la obra implicaba el desvío de esas rutas imaginarias y la deformación de la estructura de colmena. «¿Y qué pasó? [piensa el ingeniero] Se cayó el muro de Berlín, se cayó el campo socialista, se desmoronó la Unión Soviética». Ese fue el fin de los proyectos conjuntos. La llamada Obra del Siglo resultó una catedral inconclusa, el cercenamiento del avance progresivo y lineal dentro de la fe en la razón ilustrada.

El filme está dedicado a dos figuras en apariencia distantes: la cineasta Sara Gómez y el cosmonauta Yuri Gagarin. De Sara se cita explícitamente un fragmento de su película *De cierta manera* (1977), donde el actor Mario Balmaseda, que aquí interpreta al abuelo viejo y tirano, aparece como el joven obrero que intenta integrarse a un proceso de transformación de mentalidades. De joven obrero a anciano déspota, usufructuario del trabajo del hijo, se establece con el uso del mismo actor una parábola sobre los destinos de un universo que pugnaba por el progreso y que ahora se anquilosó en la mezquindad de la sobrevivencia y el poder. Como homenaje a Sara, *La obra del siglo* combina la ficción con material documental extraído de archivos conservados. Quintela propone interpelar al

público desde la visualización directa de hombres y mujeres que en la década del ochenta eran participantes del entusiasmo constructivo, convertidos hoy en patrimonio borrado.

Si Sara Gómez nos recuerda la mirada incisiva sobre la transformación social incompleta, Yuri Gagarin, primer hombre en viajar al cosmos, hijo de campesinos, remite a las promesas de futuro. En su visita a Cuba en 1961, después de recibir la Orden Nacional Playa Girón, dijo:

La victoria de la Unión Soviética en la asimilación del cosmos es la victoria de toda la humanidad progresista, es la victoria aquí del pueblo cubano. Como escribió justamente su máximo líder, Fidel Castro, esa es «la mayor esperanza para los destinos de la libertad, de la paz y del bienestar de todos los hombres de la Tierra» (aplausos). ¡Yo estoy seguro de que no está lejos el tiempo en que al cosmos volarán los cosmonautas cubanos, los hijos gloriosos del pueblo cubano, para en esta rama, contribuir al progreso de la humanidad! (aplausos)³

En efecto, como también apunta el filme, en 1980 viajó el cubano Arnaldo Tamayo a través del programa Intercosmos, a bordo de la nave *Soyuz 38*, y su traje espacial es otra huella en el Museo de la Revolución; pero el desarrollo que nos traería la prosperidad no fue posible. Es una ironía que el ruido de los artefactos para fumigar recuerde el despegue de una nave espacial en la película. El sonido de un aparato sin sofisticación es remedo de nuestros anhelos convertidos en nostalgia, no solo de lo que fue imposible alcanzar, sino de la esperanza colectiva de cara al porvenir.

La ciudad fantasma permanece como asentamiento de una ilusión perdida. La arquitectura desolada abriga decrepitud, violencia, malestar. En su disfuncionalidad es una distopía actuante, semi-imaginada, en una era postraumática donde todos son restos. Audiovisualmente, el filme obra una congelación en la



década de los ochenta, a través de las letras en pantalla, las imágenes granuladas del televisor, la música de un dibujo animado soviético. Para acentuar el fracaso, la reminiscencia del tiempo ido aparece incorporada como un celofán colorido sobre el presente en blanco y negro.

El corto de ficción *Cosmódromo* (2015), de Joanna Vidal, se detiene en un tema similar. El cosmódromo es una promesa de vuelo, un anclaje en tierra firme que asegura el lanzamiento más allá de los límites. Con sus estructuras inmensas y los brazos del poder tecnológico, con la belleza de la máquina, del fuego, del despegue, es desde la década del sesenta un símbolo de la potestad del hombre sobre su destino, al tiempo que una declaración de supremacía. La fantasía de un cosmódromo planeado en Cuba y de una «ciudad de las estrellas», es una fábula que refleja las grandes tentativas extraviadas.

Después que la nave *Soyuz 38* fuera lanzada desde Baikonur, ¿por qué no soñar, si nuestra vida cotidiana se veía rodeada por caracteres cirílicos estampados en los artefactos, en los dibujos animados, en las latas de conserva; letras que definían una identidad foránea y al mismo tiempo familiar, un cierto «estado de felicidad convenido»? Las imágenes de Yuri Gagarin, Valentina Tereshkova y Yuri Romanenko, y la voz en ruso que comenta el vuelo de Arnaldo Tamayo, introducen al espectador desde los primeros planos en la atmósfera anacrónica de una vida, de un espejismo, que pronto serán abandonados.

El abuelo (Manuel Porto) nunca llegó a habitar realmente una «ciudad de las estrellas», basada en la cooperación con la URSS. El nieto (Armando Miguel Gómez) partirá a trabajar y lo llevará con él a una nueva ciudad comercial en el puerto del Mariel, construida con capital brasileño. El anciano se resiste porque, según su vivencia, la certeza de una mejoría puede disolverse en cualquier momento, mientras el joven desmonta el viejo mundo de las paredes, con ánimos que parecen heredados del abuelo. Toda la situación se convierte en advertencia de un posible *déjà vu*, y a su alrededor se topan el desaliento y la confianza.

La relación del anciano con el nieto se teje a través de estas zonas de «esperanza errática». Los dos observan el cielo, nombran las estrellas, miden su distancia a pesar de la decadencia que los rodea. El entorno pobre, el agujero en el mapa estelar, la pierna enferma del hombre saturan la historia con los semas de la fatiga y la depauperación; sin embargo, es esta una manera de proponer interrogantes: ¿cómo se inserta el individuo con sus anhelos y desengaños en el marco más amplio de las relaciones entre los gobiernos?, ¿cómo se mide el tiempo que un hombre ha dedicado a la utopía, hecha propia y respaldada por el acto de soñar?, ¿es posible que los jóvenes hoy se entreguen a un sueño que sea imposible deshacer, uno que puedan legar no como retazo sino como matriz?

Es sintomático que los nuevos realizadores insistan en representar la inconsistencia del presente como resultado de la superpo-

Cosmódromo (2015): abuelo (Manuel Porto) y nieto (Armando Miguel Gómez) hacen acopio del pasado.

sición dramática del pasado inmediato –ese que generó todo tipo de **ilusiones**– y de su discontinuidad. El cosmódromo es la plataforma donde irónicamente el abuelo quedó atascado, por eso habita en un intersticio entre la memoria y el futuro; pero es también el punto de partida del nieto que aún sonríe con expectativas.

El hombre, aunque no asistió a un «despegue», ha fosilizado ese momento de posibilidad. Quizás por eso el apartamento guarda un tipo de vestigio inscrito en el ámbito personal, donde las fotos de los cosmonautas, las matrioskas, las revistas **Sputnik**, remiten a la latencia del pasado. El espacio simbólico soporta tanto las prácticas políticas como la huella dejada por «lo soviético» en la experiencia íntima cubana. Es curioso que la representación de la nostalgia por los tiempos de promisión sea semejante a la que se hace de la añoranza en la emigración. La preservación del recuerdo y de los rituales asegura al emigrante –que se ha visto separado de su **cultura**– un cierto espacio de autorreconocimiento. Cuando el abuelo mira las constelaciones todas las noches o conserva los recortes sobre la carrera soviética por la conquista del cosmos, está autorreconociéndose en la dimensión del deseo y de la pérdida. No se ha producido una migración territorial, pero sí espiritual. Todos aquellos jóvenes de entonces hoy son migrantes espirituales, abastecidos de evocaciones.

La imagen del vestigio se asemeja a la del naufragio: fragmentos que quedan suspendidos y a la deriva, cuyas utilidades conocemos mas no podemos poner en marcha porque el océano les es ajeno. De la misma forma, el corto documental **Héroe de culto** (2015), de Ernesto Sánchez Valdés, nos habla de la Historia como traza y no como vivencia articulada. La producción en serie de bustos de José Martí para ocupar barrios, centros de trabajo, comercios estatales,

jardines de escuelas y parques, termina por sobresaturar y banalizar el sentido de la figura, por convertir en residuo su eficacia. La imagen de un hombre venerable es convertida en objeto repetido, mediante un acto de **fordismo** que lo va trocando en una pieza invisible al transeúnte.

Una de las dedicatorias del filme va dirigida a Tomás Gutiérrez Alea, quien hiciera una parodia crítica sobre el mismo tema en **La muerte de un burócrata** (1966). Colocado en diálogo con las imágenes de la producción de bustos de polietileno, aparece un fragmento de texto que se debe al comentario de Bernardo Callejas en el periódico **Granma** al estrenarse la película de Titón: «La máquina de hacer bustos martianos es una sátira a los que, a fuerza de mecanicismo, se alejan del pensamiento de los grandes hombres, convirtiéndolos en símbolos huecos».

Aquí los bustos están destinados a ser vestigio desde su nacimiento, huella de una acción sin destinatarios reales. Las imágenes de textos tomados de la prensa ofrecen un recorrido por el pasado que intenta generar el mapa de un proceso, cuyo momento culminante es la producción abaratada de la efigie del Héroe Nacional. Observamos las palabras escritas a su muerte: «La historia, justa e imparcial, comienza donde la vida acaba. Para José Martí se han abierto las puertas eternas». La muerte del héroe se entiende en plena campaña independentista como un germen fertilizador, pero los modos de perpetuación en los que se soporta la eternidad de un hombre son variables según pasa el tiempo.

Empacados en cajas de cartón, en el siglo **xxi**, los bustos son identificados por una etiqueta en la que leemos: «Empresa Química, de Farmacéuticos y Plásticos. Producto: Martí. Lote 2. Cantidad 27». Esta imagen es contrapunteada con las fotos de época, donde

se muestra el respeto y la solemnidad de los habaneros frente a la estatua del héroe colocada en el Parque Central. Martí es padre fundador de Cuba, del relato de la nación libre como hecho esencial de identidad y autodeterminación; sin embargo, en la modalidad de representación objetual, ligera y homogénea, su imagen es moldeada, empacada, transportada en camiones, para ser luego atrezo de la vida cotidiana.

Volvemos a leer: «Para la gloria de Martí ha sido una fortuna la desgracia de su muerte; porque si en vez de vivir en la memoria y en el cariño de los cubanos, viviera la baja y triste vida **tenia**. » Y esta idea hace las veces de vaticinio. Asistimos como espectadores a la traslación del **recuerdo obrante** del héroe, vinculado a la emoción y al compromiso, hacia la pérdida del **halo honroso** por su maltrato en el plano ordinario de la experiencia. La figura martiana es abusada y en esa medida despojada de valor.

Manipuladas como cualquier objeto obtenido del molde, los trabajadores de la fábrica apoyan en sus torsos desnudos las cabezas del Apóstol para quitar los excedentes de plástico con las cuchillas. Los bustos no son colocados, sino **abandonados** en entornos extraños. El tiempo los va rasgando como a las antiguas efigies clásicas que han perdido su original morfología, las plantas y el hollín los van contaminando, el movimiento urbano apenas permite un instante de detenimiento frente a la imagen.

El héroe de culto se convierte a través del desuso en réplica disfuncional de algo que tuvo verdadero significado, a saber, la referencia a un hombre y a un ámbito de ideas que remiten al sentimiento conjuntivo de lo **patriótico**. El filme, sin dudas, llama la atención sobre cómo se torna la iniciativa de hacer de Martí una **figura permanente**, en una operación absurda y vaciada de funcionalidad,

donde el objeto clausura la sacralidad y se convierte en eso que, sea de reciente o vieja fabricación, alude al agotamiento.

El vestigio se relaciona con la memoria y el olvido, asimismo, con el lugar de enunciación de quien lo reinscribe como referencia simbólica. La memoria en fracciones, abocada a la desaparición, constituye una parte de su industria, la otra parte es el inevitable accionar de nuevos significados. El énfasis puesto en lo que queda, en la reminiscencia, para explicar la historia presente, es una voluntad de los cineastas jóvenes que parecen reivindicar su derecho a la escritura compartida y plural de la Historia.

La obra del siglo, **Cosmódromo y Héroe de culto** abordan fenómenos singulares en el imaginario cubano de hoy, conectados por el tránsito de la magnificencia al desuso en la imagen recreada. Una obra de alta tecnología, un sueño hiperbólico, un hombre de estatura mayor, reducidos a paisaje desértico, a recortes y formas de plástico, no son realidades ajenas a la sociedad en movimiento. Son marcas de la experiencia recogidas en relatos que describen procesos como la dilación del empleo real y efectivo de una parte del sector profesional que quedó suspendido ante la crisis económica, la desarticulación de proyectos de vida colectivos sin profilaxis social, la vulgarización del potencial simbólico y del patrimonio histórico de la Isla. Al mismo tiempo, parece surgir una corriente de melan- colía neorromántica en estos filmes, basada en el deseo de imaginar un futuro con la conciencia de que todo vestigio es evidencia de transformación.



Astrid Santana Fernández de Castro (La Habana, 1977) Profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha publicado los libros *Islas y ficciones. En torno al Sinbad de Álvaro Cunqueiro* (2007), y *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo* (Ediciones ICAIC y Editorial UH, 2010).

1 Milton Santos, *Metamorfoses do espaço* José Martí multiplicado: *Héroe de culto* (2015).



