

Ostalgie caribeña: saudade pos-soviética en el audiovisual cubano contemporáneo



Good bye, Lolek. Cartaz do filme (detalhe). 2006.

Dean Luis Reyes

Professor da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Crítico de cinema e y ensaista. Escreve e apresenta o programa *Secuencia crítica* no Canal Habana. Autor, entre outros livros, de *El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Oriente, 2009. yaima@fncl.cult.cu

Ostalgie caribeña: saudade pos-soviética en el audiovisual cubano contemporáneo*

Dean Luis Reyes

RESUMIO

Este artículo describe la presencia, en recientes obras audiovisuales producidas en Cuba, de una cierta nostalgia por los tiempos en que el país fue intensamente influenciado por la cultura soviética, entre las décadas de 1960 y 1980. Esa presencia se identifica en los documentales *Fractal* (2005), *Todas iban a ser reinas* (2006), *Good bye, Lolek* (2006) y *Todo tiempo pasado* (2008), así como en los videos musicales *Llegamos al futuro* (2006), *Koniec* (2008) y en los blogs de los cubanos que viven en el extranjero, estos dedicados a los “muñequitos rusos”, dibujos animados realizados por la ex URSS, que ahora se han convertido en parte de la memoria afectiva de la generación nacida en la isla, en los años 60 e 70. El autor analiza la ambigüedad presente en la relación de los cubanos de su generación con las referencias culturales soviéticas y con el propio socialismo, en la constitución de su identidad.

PALAVRAS-CHAVE: socialismo soviético; cultura cubana; audiovisual cubano contemporáneo.

ABSTRACT

While investigating recent audio-visual Cuban productions, this article deals with a nostalgic feeling referring to the times Cuba was under strong Soviet cultural influence, between the 1960s and the 1980s. This trait can be found in documentary films such as *Fractal* (2005), *Todas iban a ser reinas* (2006), *Good bye, Lolek* (2006) and *Todo tiempo pasado* (2008), in video clips like *Llegamos al futuro* (2006), *Koniec* (2008), as well as in blogs. The former, produced by Cubans who live abroad, are devoted to the so-called “muñequitos rusos”, that is, cartoons made in the ex-USSR which lately became part of the affective memory of a generation born in Cuba in the 1960s and 1970s. The article investigates the ambiguity permeating the identity building process of Cubans both with Soviet cultural references and socialism.

KEYWORDS: Soviet socialism; Cuban culture; contemporary Cuban audiovisual.



Ocorre algo extraño con la secuencia inicial de *Fractal* (Marco Antonio Díaz, Kayra Gómez y Marcel Hechevarría, 2005). Realizado por un trío de adolescentes sin experiencia cinematográfica previa, *Fractal* es, aparte de un medimetraje de no ficción que recurre a puestas en escena, la documentación del proceso de realización de un documental. Pero en su inicio hay sembrado un enigma que no parece obtener respuesta durante el desarrollo posterior del relato. Se trata de imágenes de un pueblo triste y macilento y

* Este artigo foi originalmente publicado em Cuba sob o título de Arqueología de la nostalgia o de cómo aprendí a amar el Tío Stiopa. *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero-febrero 2010, p. 6-9.

de un parque infantil igualmente ajado, a cuyo fondo una voz en *off* relata en ruso hilachas de una historia: la voz, traducida en subtítulos, nos dice que este mismo paraje ha sido soñado. Los planos muestran una enredadera de aparatos de diversión (canales, cachumbambés, mecedoras)¹ muy usados, algunos de ellos prácticamente inutilizados. Retratados en blanco y negro, la composición prescribe su abandono y soledad, privilegiando encuadres donde el deterioro es subrayado por la maleza y los yerbajos que lo tupen. No hay niños u otro usuario de los aparatos. Como único signo de vida, una mecedora se balancea sola, espectralmente.

Dejo el enigma en suspenso, pues durante el resto de *Fractal* el episodio del inicio es apenas una referencia más que colabora con la atmósfera de pueblo desgajado de cualquier identidad como no sea la evidencia de estarla haciendo. *Fractal* mismo es una alegoría muy local (los habitantes de Valle Grande, comunidad al oeste de Ciudad de La Habana, indagan por las claves de un posible arraigo), de una población que se debate entre la necesidad de ser definida y de mostrar la indefinición de su cuerpo social como única distinción posible.

En *Llegamos al futuro* (Nacional Electrónica, 2006), video clip ideando para un tema musical pop con ambiente electroacústico, hay más parajes extraños. La pieza está compuesta por grandes planos cerrados de interiores con utensilios y objetos convenientemente ubicados: maquinarias, herramientas, desechos de materiales múltiples. Entre ellos, se desplaza un individuo ataviado con una escafandra caprichosa, hecha de desechos y fragmentos diversos ella misma. La letra de la canción comenta que se deja atrás Moscú en un viaje que se dirige hacia el espacio. El astronauta es retratado en *ralenti*, moviéndose hacia un exterior también devastado, donde un puñado de gente lo observa azorada. Finalmente, sus piernas despegan de la azotea de un edificio, internándose en el aire, hacia el cielo.

En ambos ejemplos impera el componente estético de la ruina. En ambos parajes sobresale el desgaste producido por el tiempo de uso. Pareciera que exhibir los restos fuera el verdadero propósito de la composición. En el caso de la segunda pieza, adobado por el contraste paradójico de hacer de la ruina un sitio habitado por esa figura mitológica de la segunda mitad del siglo XX que es el cosmonauta. Casi el único titán creado enteramente como paradigma de las sociedades socialistas avanzadas, el hombre del espacio alimentó el imaginario social de un tiempo largo no únicamente como metáfora de la apertura de dimensiones desconocidas para la humanidad, sino como cenit del bienestar general y del salto tecnológico inmenso que supondría la organización de la producción bajo formas más eficaces. Un ideal de progreso que se suponía la consumación orgánica y cronológica de una aspiración.

El segundo resorte a partir del cual se tocan ambos fragmentos es el de la memoria. El paraje fantasmal de *Fractal* es evocado como imágenes de una pesadilla, aunque éstas sean un parque infantil real, documentable, por demás vacío. El universo del hombre del espacio en *Llegamos al futuro* es prácticamente un basurero, un collage de referentes históricos donde coinciden elementos característicos de la penuria económica de la Cuba de los 90 con trazas de la cultura material del pasado inmediatamente anterior: artefactos tecnológicos y señales gráficas venidas de la Unión Soviética o procedentes del extinto campo socialista europeo.

La particular retórica de la nostalgia que articulan ambas piezas tiene

¹N. do E.: Em português: escorregadores, gangorras, balanços.

menos que ver con la añoranza de un momento del pasado que con el deseo de expresar una sensación de pérdida irreparable. La nostalgia es un estado equívoco, cuya dosis de añoranza se confunde con la imposibilidad real de satisfacer el anhelo, que solo se proyecta, exhibe, como acto inútil de exorcismo. De ahí que un cierto reconocimiento de esa condición paradójica haga que el lamento sordo se entremezcle en cada caso con una dosis de ironía que coloca el objeto de añoranza en perspectiva. El dejo de humor en ambas piezas transa con el característico choteo que la cultura popular cubana aplicó convenientemente a sus relaciones con la “Madrecita Rusia”, el Imperio magnánimo pero superior de cuya amistad dependía en buena medida la bonanza material de la Cuba de los 70 y 80. La declamación de sonoridad eslava que acompaña el episodio del parque de diversiones parece una jerigonza contrahecha; el viajero sideral luce extremadamente frágil e improvisado su atuendo chatarra. En ambos casos se expresa la sospecha ante cualquier pose grave y un repiqueteo de sainete contra el menor acto de solemnidad.

La ambigüedad que cerca el legado cultural soviético

Esta ambigüedad parece característica de una zona cultural que trabaja sobre la huella soviética en Cuba. En diversos registros artísticos, tal actitud asume una especie de colocación poscolonial, en la cual se estudian los procesos de interacción entre metrópoli y nación subalterna a través de los rastros de esa relación de doble vía, interactiva y calzada por contradicciones a menudo invisibles. Cuando se va más allá de las colocaciones extremas, que apenas impugnan o sobredimensionan el valor real de una relación que nunca fue simétrica, se encuentran evidencias de la gestión de una memoria colectiva que persigue edificar una política acorde a la apropiación de esta memoria conflictiva que tenemos los cubanos de hoy acerca de los años de proximidad al bloque soviético.

De manera que resulta natural que un puñado de documentales rastree tales pistas. *Todo tiempo pasado* (Zoe García Miranda, 2008) es una exploración extensa del legado de esos tiempos. Su larga lista de entrevistados abordan desde múltiples experiencias de vida, saberes científicos o artísticos y estimaciones del valor probable de la experiencia histórica, el periodo. Todo ello, ahuecando las declaraciones de autoridad con breves intervenciones de gente anónima. Esto último permite la intrusión, dentro de un cuerpo expositivo prolijo y heterogéneo, pero en general objetivo, de la perspectiva espontánea de la vida cotidiana. *Todo tiempo pasado* incluye el acto del recordar como experiencia de la memoria de delicadas resonancias para una sociedad como la cubana, cuyas generaciones mayores de 20 años suelen referir los tiempos anteriores a la desaparición del socialismo europeo y la URSS como un período dichoso. La evocación suele transformarse entonces en un acto performativo díscolo, sinestésico, que irremediablemente acaba haciendo presentes eventos y circunstancias del pasado. El acto de recordar rebasa los marcos testimoniales y adquiere el significado de un lamento generalizable al entorno social de una época y sociedad.

Todo tiempo pasado parte de una búsqueda sobre el cuerpo material del país para configurar su elogio del recuerdo como acto. De ahí que su relato se enhebre a partir de la ruina del célebre restaurante habanero Moscú, destruido en un incendio en torno a la misma época en que se derrumbaba

el universo mítico en que estaba inspirado. Los realizadores del documental aprovechan el marco alegórico que tantas coincidencias prohíjan para explorar el prontuario de desapariciones que sufrió el mapa referencial del cubano. Y en vez de una queja más o menos audible, lo que articula es un repaso medianamente objetivo del pasado reciente para observar el presente con mayor conocimiento de causa. Más que un pase de cuenta, el grupo de jóvenes responsable de *Todo tiempo pasado* parece inventariar en todo caso los antecedentes de su mundo. Esta clase de reclamo de cariz historicista toma distancia de las asunciones obligatoriamente partidistas con que suele ser debatido el legado pos-soviético por generaciones como la mía o la de mis padres.

Por su parte, *Todas iban a ser reinas* (Gustavo Pérez, 2006) hace en todo caso la revisión de un choque cultural ubicado en el marco de un estudio de larga duración. Ahora el sujeto colectivo examinado no es la sociedad cubana o un grupo que la representa, sino un puñado de mujeres procedentes de distintas repúblicas ex-soviéticas y cuya elección sentimental las trajo a Cuba para siempre.

El matiz poscolonial de la exploración del pasado pos-soviético de Cuba encuentra aquí un material ejemplar. Pérez y su guionista Oneyda González excavan entre las contradicciones y el sincretismo de índole cultural que genera la circulación global de pueblos y mercancías culturales en un mundo interconectado. Esto, que pertenece a una dinámica de la segunda mitad del siglo pasado, localiza en el universo de las relaciones políticas y económicas de la URSS y Cuba un corolario humano que apenas se toma en cuenta. Por esa razón, los realizadores sacrifican buena parte de la entidad audiovisual de su documental con tal de dotar de voz a personajes cuyas experiencias son vertidas a la cámara con sus propias palabras, en entrevistas largas, fragmentadas según ejes temáticos que gobierna un hilo narrativo.

El arco dramático de *Todas iban a ser reinas* recorre una curva que va desde la construcción de un espacio mítico de acogida, un universo cargado de irradiaciones fantásticas – la Cuba imaginada por las jóvenes mujeres antes de cruzar el océano –, hasta la disipación de la ilusión. Un canto popular ruso escuchado contra los planos iniciales elogia la belleza del paraíso comunista tropical como una mezcla extraña de Utopía y candor sensual, habitado por gentiles pero intrépidos mancebos que se menciona por su denominación en español: *barbudos*. La canción entronca con los episodios referidos por los personajes acerca del descubrimiento del amor. En cada relato sobresalen las imágenes de una juventud pujante, las canciones, pero sobre todo la irreflexividad de la pasión. “Me enamoré, me enamoré”, ofrece una de ellas como explicación del trascendental cambio que significó en su vida abandonar todo lo conocido y aventurarse a un mundo extraño.

Los testimonios están cargados de un generalizado sentimiento de pérdida. Aunque desde el inicio aparece el conflicto entre deseo y deber, entre familia y pasión sexual, entre el arraigo y los peligros del emigrante, estos se asumen con una entereza que no es igualada ante el desastre que supone para la mayoría el choque cultural. En prácticamente todos los personajes se verifica la pérdida del origen como un trauma decisivo. Ahora sus lealtades están divididas y sobreviene una muerte simbólica.

El personaje que mejor expone su testimonio es Irina Pelaeza, originaria de Riga, Letonia. Es una mujer todavía joven, a diferencia de la

mayoría de sus coterráneas incluidas en *Todas iban a ser reinas*. Irina llegó a Cuba justamente bajo los primeros compases de la crisis económica de la década de 1990 y su desilusión es paralela al desencanto generalizado que la penuria material sembró entre los cubanos. Ella lo expresa de forma dramática: venir a Cuba fue como “morir y volver a nacer en otras circunstancias, otro mundo.”

La dialéctica difícil del olvido y la memoria es central en su colocación. En su caso, recordar es un acto vital, pero trágico. Entre el comején y las mudanzas ha ido perdiendo los recuerdos, los objetos, las fotos. A través de sus palabras uno percibe la sensación de vacío amargo y terminal que apaga su voluntad y mina sus fuerzas. Sembrar un abedul en el patio sería apenas un simulacro cándido. Y no obstante, una bella canción letona, joya de su infancia, indica que su espíritu se debate y salva. Las fotos de la niñez abundan entre los pocos fragmentos de una biografía personal seccionada que sobrevive.

Esta búsqueda de un paraje añorado e irremediamente perdido semeja las tácticas fictivas de las piezas analizadas arriba. Las políticas de la nostalgia que articula la sociedad cubana en torno a este segmento de su ayer explican la manera en que se nombra lo pasado para recordarlo, pero también para negociar las percepciones en torno al mismo; es decir, para establecer los consensos necesarios en la construcción de una memoria colectiva. El pasado se actualiza en sus recuperaciones desde el presente, pero en el caso del periodo pos-soviético, el grosor que adquieren los trabajos de la memoria cubana contemporánea implica además la negociación extra con lo reprimido, aquello que no se dice o cuesta expresar; o sea, el trauma del tiempo posterior, el denominado Periodo Especial y la agonía económica.

La fuerza de los “muñequitos rusos”: más allá de los contornos de la memoria colectiva cubana

Un síntoma decisivo de semejante esfuerzo por recordar que encubre otro mayor para olvidar está en la generación de culturas juveniles alrededor de los denominados “muñequitos rusos”, término con que se acuñaban las barras de programación televisiva procedente del mundo socialista europeo y que la televisión cubana estuvo emitiendo diariamente en paquetes apenas renovados a lo largo de dos décadas. Esto último no es un dato menor: casi dos generaciones de cubanos, incluidos los *baby boomers* de los 70 (o Generación Y) tienen semejantes memorias culturales. Pero resulta curioso que el debate en torno a la huella sensible que dejaron los mismos en los cubanos jóvenes que crecieron viéndolos se organice alrededor de casi las mismas antinomias con que se discute el efecto de la alianza Cuba-URSS: eran insoportablemente moralizantes y pesadamente tutelares, productos propagandísticos de una ideología de sistema que integraba a los ciudadanos desde la edad más tierna a su aparato de control; o cándidos y bienhechores, dotados de la libertad de la imaginación y, sobre todo, de una visión del mundo compleja pero altruista. Curiosamente, ambas posiciones encontradas suelen corresponder con la postura ideológica de quien juzga hacia el proceso sociopolítico bajo el cual fueron creados y difundidos tales productos.

Una pieza documental reciente, *Good bye, Lolek* (Asori Soto, 2006),

alertó de esta controversia. Una vez más los convidados a hablar ante la cámara echan mano a posturas y juicios generacionales, aunque aparecen voces que introducen índices de apreciación estética que complejizan el conjunto o establecen una duda razonable en torno al efecto de los dichosos animados sobre tanta gente (por demás, representativos de algunas de las escuelas más creativas y marcadas por signos autorales de todo el cine de animación). Y si bien todos aprobamos alguna vez cuando el actor cubano Enrique Arredondo le dedicó su sarcasmo entero en un programa humorístico (“¡Niño, si no te portas bien te voy a castigar a ver los muñequitos rusos!”, dijo más o menos), con el tiempo pareciera que algunos reclaman su regreso y otros se preguntan si eran en verdad un castigo.

Las dimensiones de este fenómeno han sido advertidas por muchos. Alguien ha creado incluso una página en Wikipedia donde se explica la caprichosa y burlesca denominación². El autor anónimo no dejó de señalar la ambigüedad manifiesta de las posturas ante los “muñequitos rusos”, pero él mismo indica que “no se deja de reconocer que los dibujos animados procedentes del extinto bloque socialista eran completamente pacifistas, lejos de las atribuladas manifestaciones de violencia que caracterizan a otras producciones, por ejemplo las norteamericanas, y transmitían al público infantil valores y sentimientos más propios para la psicología infantil.”

La estudiosa estadounidense Jacqueline Loss reconoce en su ensayo “Vintage Soviets in post-Cold War Cuba” que esta producción cultural funciona para algunos miembros de esa generación de consumidores como “aglutinante simbólico en el mundo de hoy”.³ Algo que, dicho sea de paso, se ha convertido en un signo del reclamo que decía arriba para la comunidad cubana emigrada. Como sucedáneo caribeño de la *ostalgie*⁴, surge una necesidad de consumo nostálgico que tiene su epicentro en Miami. El ensayista cubano Duanel Díaz ha subrayado que la extendida costumbre de alquilar muñequitos rusos y programas de televisión cubana de antes y ahora vendrían a ser un “modo sentimental del exiliado”, que consume tales productos simbólicos como “significantes de todo un sistema de experiencia”.⁵

Pero el intercambio de significantes que esta demanda implica es mucho más vasto. Solo en YouTube, en noviembre de 2009 había 80 entradas bajo el criterio “muñequitos rusos”; Google reportaba 47 mil 900 páginas de coincidencia ante idéntica búsqueda. El epicentro de esos requiebros de la memoria descansa en el espacio virtual que ha creado una cubana residente en España en un blog dedicado al tema.⁶ Akekure es su seudónimo y entre los breves datos personales que provee en la página indica que se llama Aurora y abandonó Cuba con 16 años.

El tema de su blog es resumido como una tarea del recuerdo: “Para los cubanos que como yo, los siguen recordando con añoranza”. El sitio mutó velozmente, tras su creación en 2005, en un foro de intercambio de información, impresiones y referencias. Solo el primer post recibió 251 comentarios. A partir de la hipertextualidad se ha tejido en torno a él una red colaborativa que ubica cortos equis en sitios de la web, brinda información sobre los creadores y tendencias que expresa tal o más cual pieza, incluye localizaciones de bandas sonoras y canciones paradigmáticas, articula un foro de internautas y publica colaboraciones ajenas. El trabajo de Akekure tiene por cierto un mérito arqueológico, pues no solamente ofrece referencias en torno a obras de las que solo supimos su existencia

² Disponível em <http://es.wikipedia.org/wiki/Muñequitos_rusos.html>. Acesso em 07 abr. 2011.

³ LOSS, Jacqueline. Vintage Soviets in post-Cold War Cuba. *Mandorla: Nueva Escritura de las Américas*, 7, Depto. Of English/Illinois State University, primavera de 2003, p. 79-84.

⁴ Híbrido que asocia los términos con que se denominan en alemán *nostalgia* y *Este*. Se refiere a la existencia de una añoranza por las antiguas sociedades del socialismo europeo, en especial la República Democrática Alemana.

⁵ DÍAZ, Duanel. *Muñequitos rusos, nostalgia cubiche* (6 de abril de 2007). Disponível em <<http://duaneldiaz.blogspot.com/2007/04/muequitos-rusos-nostalgia-cubiche.html>>. Acesso em 07 abr. 2011.

⁶ Ver <<http://www.munequitos-rusos.blogspot.com>>. Acesso em 07 abr. 2011.

misma, sino que actualiza la persistencia en sus culturas de origen de personajes o franquicias: *Susú, el Dragón* (Hungría, Attila Szabo, 1976) tendrá continuación de mano de la cadena M1. Akekure también localiza ramificaciones transnacionales: tras un viaje por Japón, avisa de la fascinación de los nipones por el personaje y los cortos originales de Cheburashka. Un post de mayo de 2007 invitaba al bar madrileño “De palo pa’ rumba”, donde se proyectarían “muñequitos rusos (también polacos y húngaros) y algunos de ellos con el doblaje de Cuba.”

Akekure reconoce en su infancia cubana la huella de un trauma. En su caso, los “muñequitos rusos” son apenas un síntoma concreto de su trauma real: la necesidad de recuperar la infancia perdida, dejada al otro lado del mar. En torno al espacio virtual de su blog florece entonces una comunidad discursiva que recompone trozos de memoria, los actualiza o museifica, pero en todo caso conserva e intercambia en plan de consumo cultural un sistema de referentes descontextualizados. Un poco desde la perspectiva de Bajtin y Medvedev, esta comunidad vendría a componer una “heteroglosia conflictiva”, expresada en la forma de un diálogo que hace del texto cultural de origen apenas una instancia más de la conversación generalizada. El objeto sobre el cual se habla nunca sería un texto unitario, sino un sistema mutante de inferencias en permanente ejecución, una superficie sobre la cual dejar la marca personal junto a la de otros que dejan la suya.

El objeto del que versa esta conversación es en últimas la infancia de una sociedad que ha envejecido sin proponérselo, al menos desde la perspectiva de una generación cuya maduración cronológica sí ha venido de improviso. Abortada a la adultez por la ruptura del cordón alimenticio, la criatura busca recordar su estado larval. Y lo hace con lo mejor que puede. Los “muñequitos rusos” no son una coartada cualquiera, pues las generaciones de cubanos tienen un repertorio inmenso de relatos prohijados por la asepsia simbólica del universo del socialismo. Una suerte de balón de ensayo protegido de todo lo que fuesen considerados gérmenes patógenos creó una semiosfera especial para la edificación del proyecto moral a que aspiraba el socialismo. Esta aspiración se verificaba de manera decisiva en los discursos que implicaban a los grupos sociales en formación; razón de más para que el diálogo desde la animación fuese estimulado por el apoyo estatal en dirección a los niños. El mayor volumen de la producción cinematográfica en este medio poseía contenidos mediados por un pragmatismo de propósito axiológico. En ellos, gracias al desplazamiento simbólico de segundo grado que posibilita el carácter abstracto de la animación, era exhibida la escala de valores, los modelos morales y las aspiraciones éticas más hondas de un tipo de sociedad que, como en la mística de su astronauta titánico, diseñaba un futuro prometeico y prohijaba la bondad, honradez, solidaridad, desprendimiento de las bajas pasiones y altruismo necesarios para asumirlo. Otra cosa sería investigar cómo en ese mismo repertorio artístico se filtraron elementos de duda acerca del futuro mejor, o motivos de flagrante contradicción entre la promesa de futuro y las objeciones que los conflictos del presente le hacían, como evidencia la obra de autores soviéticos de entonces como Fiodor Kitruk y Yuri Norstein, los checos Jan Svankmajer y Jiri Trnka o una larga lista de animadores polacos y los yugoeslavos de la denominada Escuela de Zagreb.

Percibo una radiación de fondo en la controversia en torno a los

“muñequitos rusos”: no se discute acerca de los objetos mismos, sino sobre la promesa que encierran. Por ello el reclamo generalizado está teñido por una decepción que en todo caso aspira a realizar esa promesa y se conduce de su pérdida. En una obra absolutamente generacional como es el disco *Alamar Express* (2006), los artistas de la autodenominada Generación OMNI, grupo de creadores habaneros del ambiente *underground*, manifiestan su especial reclamo de reparación. En clave subrayadamente irónica, el corte 28 del fonograma contiene insertos de una voz femenina que imita a la perfección aquellas voces imborrables de los doblajes de Sovextportfilm con que llegaban a nuestra televisión la mayoría de los animados europeos. Como un espectro, interviene la cortina musical con una frase perentoria: “Se hiela, no come nada...”, que repite en varias ocasiones. Finalmente, con idéntico desconuelo al de la narradora de la dolorosa historia que recordamos como “Naricita” o “Un amigo curioso”, gime: “Porque no quiere nadie amistad tener con él.”

En 2008, Alexis de la O, integrante del proyecto de música electroacústica Nacional Electrónica, e Iliam Suárez, realizan *Koniec*. Se trata de una pieza audiovisual concebida como clip para el tema homónimo compuesto e interpretado por de la O. Toda la trama visual que acompaña la sonoridad electrónica está integrada por fragmentos de viejos “muñequitos rusos”, de esos que circulan hoy para nostálgicos entre el babélico intercambio de archivos del presente cubano. El montaje final enlaza períodos que, a manera de iteración, recorren como obsesiones las estructuras retóricas de estos animados. Entre ellos, los realizadores enfatizan la repetición de motivos como la flecha o saeta (desde el príncipe de “Basilisa la hermosa” y su carcaj bien surtido hasta un cohete SOYUZ que surca el espacio exterior), el torbellino (el que saca de quicio a la pastora y el deshollinador, del corto homónimo, o castiga al personaje vanidoso de “Plumita de oro”), el final feliz en que el héroe y la heroína consiguen prevalecer sobre la maldad, y la hoja al viento.

Tales motivos son contrastados convenientemente con aquellos animados dedicados a alabar el orden y la coordinación de los grupos humanos dentro del mundo imaginado por el socialismo. El retablo disciplinario tiene entre sus arquetipos aquel animado donde los pioneros marchan casi idénticos, o el ya clásico (muy señalado como paradigma del rigor moral de la nueva sociedad) “Tío Stiopa”, cuyo protagonista es un policía bondadoso pero recto, amistoso con los niños y siempre presto a socorrer al necesitado, pero definitivamente amenazador con sus dimensiones gigantescas y extremidades enormes. A seguidas, una inmensa marcha de uniformados compone en dimensiones hercúleas las palabras: “Paz”. “Trabajo”. “Felicidad”.

Koniec reutiliza el término Fin de aquellos animados para comentar una época, y su correlato simbólico, que ya no existe, que ha llegado a su conclusión. El tema musical que acompaña a estas imágenes genera una atmósfera de contingencia e inestabilidad, como si algo perverso se manifestara tras esos dibujos de apariencia ingenua. El sueño clásico de orden y progreso, razón y equilibrio, ha acabado abandonado como esa flecha lanzada al vacío, como esa hoja zarandeada por la ventisca. Una generación completa se pregunta por las huellas dejadas en su espíritu y cosmovisión por esas historias, esas imágenes y sus resonancias. Bajo el imperio actual de la oscilación barroca, de la pérdida del concierto, del desequilibrio y el

⁷En la propia Rusia, el hombre de negocios Alisher Usmanov, dueño de los derechos desde 2007 de 547 producciones de los antiguos estudios Soyuzmultfilm, acabó donándolos al Estado, que por su parte ha creado el canal público Bibigón, dedicado exclusivamente a la emisión de los mismos. Ver MARTÍNEZ, Francisco *El regreso de los muñequitos rusos* (11 de diciembre de 2008). Disponible em <<http://www.soitu.es/soitu/2008/12/10/vi...73828.html>>. Acesso em 07 abr. 2011.

vaivén perenne de todas las certezas, ese universo simbólico de dibujos caprichosos encierra una armonía perdida.

La orfandad cubana y el “sueño” socialista

He llegado a pensar que el verdadero socialismo sólo existió en esas horas de disfrute estético. De ahí que tales “muñequitos” sean más discutidos que vistos. La situación de la memoria en que han recalado tiene poco que ver con un revival mercadotécnico o una moda causada únicamente por la cooptación de un grupo de fans para fines de consumo. De hecho, hoy los archivos de éstos y otros animados se encuentran dispersos por la Red asociados a protocolos de descarga gratuita.⁷ Los cruces culturales y afectivos que propician entre comunidades distintas son extraños para el resto del universo, que no saboreó esa sensación de sueño vívidamente compartido.

Pero hay un animado olvidado, del cual no he escuchado en los foros. Tampoco creo haya sido de los más reiterados en las programaciones del Canal 6 cubano. En el mismo, un niño que ha sido desobediente con sus padres despierta en su habitación de todos los días y descubre que está solo en su casa. Sale a la calle y la ciudad está igualmente vacía. Se alegra de la ausencia de toda la gente fastidiosa y decide gozar de cuanto tenía prohibido hasta entonces. Pero empieza a extrañar la compañía de otra voz, que cree percibir en el interior de un mercado. Allí lo espera únicamente un autómatas que premia a cada comprador, junto a la puerta de salida, con una frase que reitera sin pausa: “Gracias por su compra”. El niño llora desconsoladamente.

Acaso somos como ese niño abandonado. Lloriqueamos porque papá y mamá no están para consolarnos. Añoramos su custodia y la sensación de seguridad que nos ofrecían. En el caso del animado que digo, la operación de tortura emocional acaba cuando el niño despierta y descubre que todo ha sido una amarga pesadilla. Corre a agradecer a sus mayores por estar siempre allí. En nuestro caso, la pesadilla no tendrá redención posible. Hace rato que nos hemos despertado.



Publicação autorizada pelo autor em março de 2011.