

YZUR

REVISTA LITERARIA



VOL. 2 NO. 1
ABRIL 2019

Departamento de Español y
Portugués de la Universidad
de Rutgers, New Brunswick

[ÍNDICE]

COMITÉ EDITORIAL, REVISORES Y AGRADECIMIENTOS	2
EDITORIAL	3
ARTÍCULOS	5
Los nudos de la memoria. El viaje del tardofranquismo a la democracia en <i>La prima Angélica</i> , de Carlos Saura (Reynaldo Lastre)	6
Rebelión en la cultura política mexicana. Enrique González Rojo como crítico de José Revueltas, Adolfo Sánchez Vázquez y Octavio Paz (Jaime Ortega)	15
POEMAS	27
La comunicación que se produce al morder una naranja (Álvaro Carbonell Cerdá)	28
Sonámbulos (Edin Moric Kinkel)	33
Aborto planetario de la orden vigente (Marcco Moratto)	34
Mariposas (Máximo Ballester)	41
Una ciudad (Katerin Fonseca Gamboa)	44
Homenaje a la estatua de sal (Diego Armando Guerrero)	45
HOMENAJE	50
Elegía a Gabriela Mistral (Enrique Lihn)	51
CUENTOS	54
El faquir en su 4L (Estela González).....	55
Sí, me gusta el agua (Margarita Mejía)	58
Hortaliza de tierra negra (Lisbeth Juliana Monroy)	61
De cómo doblegar un espíritu. <i>Homenaje a Mario Levrero</i> (Javier García Castro)	64
Mi tío Aquiles (Apolinar García Badillo)	65
ENTREVISTA	67
Jérôme Baschet: “La producción literaria es parte de la insurgencia zapatista” (José Carlos Díaz Z.).....	68
DOSSIER	75
Mi (est)ética (Eliecer Jiménez).....	76
Ruinas introspectivas: pérdida y deterioro en los trabajos de Eliecer Jiménez Almeida (Juan Carlos Rodríguez)	79
<i>Entropía</i> : para un modelo rizomático del espectador cubano (Justo Planas)	84
<i>Persona</i> y la nación <i>por venir</i> (Nils Longueira Borrego)	89

[DOSSIER]

Mi (est)ética

Eliécer Jiménez *

Cuando uno hace documentales, todo está permitido, menos mentir.
Goran Radovanovic

Realizo documentales para interrogar la realidad, testimoniar, compartir y estremecer la indiferencia hacia los excluidos de la “Historia”. En mis personajes me veo a mí mismo, luchando por abrir espacios en defensa de las libertades sociales y económicas, los derechos a la cultura, al arte y a la creación del bien común. Mis películas no pretenden cambiar el mundo. No obstante, asumo la cámara como un blog de notas y documento las realidades de los marginados, para hacer escuchar sus voces y que participen del debate sobre la necesidad y las posibilidades de transformar la sociedad desde una perspectiva de paz, justicia, igualdad y pluralismo.

Si una *Persona* se sensibiliza, ya habré cumplido con mis aspiraciones (est)éticas.

Hasta el ser humano ¡siempre!
Patria y vida ¡Venceremos!

* Nacido en Camagüey (Cuba) en 1983. Licenciado en periodismo. Video artista y director cinematográfico. Estudió cine y documentales en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV). Fundó *ikaik films*, un proyecto dedicado a la producción de filmes experimentales. Ha exhibido su trabajo en el MoMA y en múltiples universidades de los Estados Unidos.



Figura 1. Kiko (Humberto Galindo) en el cementerio. *Persona.*



Figura 2. Eloisa Almeida. *Persona.*



Figura 3. *Persona.*

Ruinas introspectivas: pérdida y deterioro en los trabajos de Eliecer Jiménez Almeida

Juan Carlos Rodríguez
Georgia Institute of Technology

“Cómo convertir el estado físico de las cosas—en este caso, la casa—en un estado psicológico, creativo, del arte, específicamente en las casas metáfora?”
Eliecer Jiménez Almeida, en conversación con Humberto Calzada



Figura 4. *La faz de las aguas.*

Aunque la expresión *Havana beyond ruins*, La Habana más allá de las ruinas, manifiesta una noble aspiración, no deja de ser problemática. Ya el anhelo cumple diez años, *according to Duke University*, y aún persisten las ruinas habaneras en la capital cubana y sus representaciones. Por un lado, dicha expresión alberga el buen deseo de superar la condición ruinosa de la capital cubana, pero ignora la temporalidad múltiple y la persistencia de las ruinas habaneras en la cultura, local y

global, de hoy y de mañana. Por otro lado, manifiesta una ansiedad por superar un tráfico de imágenes emblemáticas de la Cuba de la crisis del socialismo que se sospecha ha sido lucrativa, económica y simbólicamente, para fotógrafos, documentalistas y académicos de Cuba y el extranjero. Despachar las ruinas cubanas como una moda artística o académica haría un flaco favor a nuestro entendimiento de las representaciones urbanas de la Cuba contemporánea. Con motivo de esta discusión dedicada a la obra del cineasta camagüeyano Eliecer Jiménez Almeida, he decidido darle un giro a la frase acuñada por Anke Birkenmaier y Esther Whitfield (2011), para así invitarles a pensar otro paisaje del documental cubano, esas ruinas que existen más allá de La Habana.

En mi investigación sobre las ruinas cubanas en el documental contemporáneo, he descubierto que tanto documentalistas cubanos como extranjeros han filmado de manera persistente el deterioro urbano en Cuba por más de 60 años. Desde *Plaza vieja* (Sara Gómez, 1960) hasta *El león de la selva* (Enrique Colina, 1991), pasando por *Habana vieja* (Oscar Valdés, 1982),

y el ya célebre *Los albergados* (José Padrón, 1989), se puede afirmar que el cine del Instituto Cubano e Industria Cinematográfica (ICAIC) ya mostraba indicios del deterioro urbano de la capital cubana, los cuales reaparecerían en la década de los noventa en muy distintas representaciones de la Habana realizadas por cineastas extranjeros, entre ellas *Havana* (Jana Bokova, 1990), *Cuba III* (Dirk Vanderysypen, 1995), *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), *Havanna Mi Amor* (Uli Gaulke, 2001). Con la llegada del nuevo siglo, una nueva camada de documentales cubanos y extranjeros exploran las ruinas cubanas desde acercamientos creativos que plantean varias encrucijadas: la ruina como imagen, ya sea en su función de fachada, vestíbulo, o espacio interior, construida mediante procesos tales como el trabajo de cámara, la edición, y el contrapunteo de las tomas y la banda sonora; la ruina habitada como escenario, que alude al performance de los cuerpos que habitan o apalabran el deterioro urbano, según distintas retóricas; la ruina como lugar de la memoria republicana o post-soviética; y la ruina como imagen de archivo, imagen cuyo deterioro físico se documenta ante la cámara o se evidencia en el mismo soporte material fílmico (el celuloide), lo cual a la vez evoca preguntas sobre el futuro del legado revolucionario en el terreno de la cultura material.

Desde que a José Padrón le fuera engavetado su reportaje para Noticiero ICAIC *Los albergados* en 1990, hasta el 2006, cuando se estrenan los documentales *Telón de azúcar* y *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas*, las ruinas cubanas eran vistas con desconfianza por ciertos sectores oficiales u oficialistas de la cultura cubana. A partir del 2007, con el estreno del documental *Leal al Tiempo* de Luis Alberto García, las ruinas habaneras han comenzado a ser incorporadas en las retóricas de lo urbano de algunos héroes culturales de la revolución cubana. Este documental, dedicado a la figura del historiador de la ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler, ha sido seguido por otros documentales que incluyen en su repertorio entrevistas con Leal hablando del deterioro urbano. De haber sido un discurso documental casi exclusivamente asociado con la voz y el cuerpo de Antonio José Ponte, hemos pasado a la situación actual, en donde hoy, hasta Silvio Rodríguez ya cuenta con un documental donde las ruinas habaneras aparecen en primer plano. En su *Canción de Barrio*, dirigido por Alejandro Ramírez, el trovador acompaña musicalmente a decenas de habaneros que se quejan de sus condiciones de vivienda. Es por todo lo anterior que, al menos, en el contexto del cine documental contemporáneo, hablar de una Habana más allá de las ruinas sería desacertado, casi una imprudencia.

Hablar, sin embargo, de ruinas más allá de la Habana, involucra reconocer la labor creativa y crítica de varios documentalistas cubanos tales como Gustavo Pérez, Eliecer Jiménez Almeida y Laimir Fano, que han complicado la cartografía audiovisual de las ruinas cubanas al proponer exploraciones sobre el deterioro y el abandono de espacios urbanos ubicados fuera de la capital. Como sucede con otros cineastas de su generación, Eliecer Jiménez Almeida ofrece una provocativa indagación de las ruinas arquitectónicas en su corto documental *E=MC2*, un filme sobre el jamás completado proyecto de Ciudad Nuclear, una planta de energía cubano-soviética hoy abandonada en Juraguá, Cienfuegos. Otros trabajos de Jiménez Almeida contienen relatos, atmósferas y paisajes poéticos que incluyen imágenes de escombros y desperdicios, así como imágenes de archivo, las cuales dan cuenta de un sentido de pérdida que se vincula a una intuición del agotamiento retórico de la revolución, producida por las contradicciones de la Cuba actual. Si partimos de la noción de arruinamiento o *ruination*, según la cual el deterioro aparece menos como un objeto que como un proceso (Stoler 2013), podríamos afirmar que los trabajos de Jiménez

Almeida nos invitan a pensar las ruinas cubanas no simplemente como ruinas arquitectónicas sino también como ruinas introspectivas.

La yuxtaposición poética de desechos en paisajes deteriorados y, así como el uso fragmentario de algunas imágenes de archivo, añaden capas de significado a la evocación de estas ruinas introspectivas. En *La faz de las aguas*, el tiempo se convierte en una imagen cristalina, en una imagen líquida que fluye y se detiene en los desperdicios de una cultura de consumo que nos sumerge en la pregunta por la conservación de nuestro ambiente. *Para construir otra casa*, sugiere Jiménez Almeida, en su documental del mismo título, hace falta la casa de la niñez, esa morada perdida evocada por el pintor cubano exiliado en Miami Humberto Calzada. En el relato de Calzada incluido en el documental de Jiménez Almeida, la casa de la niñez constituye una ruina introspectiva: “Una de las cosas que más duele es la pérdida de tu hogar, la pérdida de tu casa, porque ahí se va la historia de tu vida completa. En mi caso, cuando construí esta casa estaba



Figura 5. El pintor cubano Humberto Calzada. *Para construir otra casa*.

tratando de reconstruir aquella que dejamos y llenarla de recuerdos nuevos. Te apegas a todo porque tienes el trauma de todo lo que dejaste atrás. Entonces, sí, las casas que yo pinto son metáforas de las casas perdidas allá. Cuando pinto casas las localizo en Cuba, es mi manera de recomponer esa pérdida”. Los espacios soñados por Calzada en su pintura son un juego de renovación y ruina. En el documental de Jiménez Almeida aparecen pinturas de la ciudad en llamas, así como pinturas que revelan el contraste de la fachada restaurada y la fachada en ruinas. También, los colores brillantes de las casas metáforas de Calzada conviven con el derrumbe parcial de las estructuras, insinuando la condición inacabada y ruinosa de las casas, metáfora que pueblan la Cuba imaginaria pintada por Calzada.

Para construir otra casa, sugiere Jiménez Almeida en su documental del mismo nombre, hace falta otro archivo que nos ayude a reconstruir los habitares descartados por la cultura revolucionaria. Para reconstruir las casas desiertas que Humberto Calzada sueña en su pintura, Jiménez Almeida acude a un material prefabricado, pues cita la narración didáctica de *Para construir una casa*, un documental sobre las microbrigadas dirigido en 1972 por Nicolás Guillén Landrián, otro exiliado cubano que también se hizo pintor en Miami, pero que, a diferencia de Calzada, siempre vivió en hoteles y nunca tuvo casa en el exilio. Para Almeida, los archivos pueden concebirse como cementerios de imágenes. La banda sonora del documental de Nicolasito se cita como el fragmento ruinoso de un archivo que se desentierra con el fin de hacerlo funcionar en un nuevo contexto, quizás para insinuar el desgaste retórico del cine de microbrigada, o el deterioro intermitente del impulso experimental en los documentales de Nicolasito, un cineasta que fue presa de procesos de expulsión institucional que acabaron arruinándole la vida. Parecería que, para construir una casa en el documental cubano, Nicolasito tuvo que alejarse de la experimentación formal y pactar con un discurso didáctico en su documental sobre la construcción de viviendas. Para construir otra casa, Jiménez Almeida, en su documental del mismo nombre, brinda un homenaje a Nicolasito que le devuelve la chispa jocosa a una imagen de archivo que parecía más una muestra de domesticación estética, restaurando así el espíritu experimental a un documental de Nicolasito que parecía insalvable.

Una ruina introspectiva no es exactamente una ruina visible, sino la ruina que presentimos y que acompaña como una sombra el deterioro que podemos ver. Su inscripción aparece en el documental como una redistribución de lo sensible en la cual lo evocado rearticula el sentido de lo evidente. En el documental *Persona*, la ruina introspectiva es la ruina de los sujetos, el relato de las vidas arruinadas por la revolución. Asume la forma de voces en *off* que apalabran el sufrimiento y el desgaste de sus testimoniantes. La voz en *off*, en su rol de ruina introspectiva, perfora los espacios ruinosos de la necrópolis y de las viviendas deterioradas de la madre y del amigo del cineasta, sugiriéndose a manera de grieta interior que erosiona el principio mismo de una retórica de la realidad basada en la persuasión y el convencimiento. La evidencia presentada por los testimonios evoca más interrogantes que convicciones, siembra la desconfianza y a su vez desmiente las retóricas triunfalistas de la revolución. Las voces agrietadas de *Persona* plantean un cuestionamiento de las políticas constitucionales, punitivas y de exclusión social de la revolución cubana a la luz de las consecuencias nefastas de dichas políticas en la vida de los sujetos.

Introspección viene de las voces latinas *introspectio*, *introspectionis* e *introspicere*, que significan mirar adentro. Jiménez Almeida nos invita con su cámara a mirar adentro, a mirar el espacio interior donde habita su madre, a mirar por dentro la vivienda de su amigo poeta. Hay que mirar adentro de sus casas, hay que buscar adentro y mirar por dentro a estos personajes, pues ambos prefieren vivir su vida en el interior de sus viviendas. La madre del cineasta casi no sale de su barrio desde que desapareció su hijo, el hermano de Eliecer. El trauma por la desaparición del hijo es el proceso de ruina personal que motiva las confesiones de la madre. Rafael Almanza, amigo del cineasta, lleva años sin salir de su casa, se impuso un autoexilio a sí mismo desde que fuera amenazado de muerte por personas aparentemente vinculadas a la seguridad del estado. Dedicó sus días a cuidar a un tío de edad avanzada y, como menciona Eliecer en una charla grabada en Miami, este tío es el séptimo familiar de Almanza que recibe los cuidados del poeta.

Al mirar adentro de estas casas, al mirar por dentro a sus habitantes, Jiménez Almeida desnuda las paredes agrietadas de Camagüey al tiempo que desnuda las ruinas interiores del sujeto.

En *Persona*, se agrieta la frontera que existe entre ambas experiencias del espacio interior y el deterioro físico de la vivienda convive indisolublemente con el sufrimiento espiritual de sus habitantes. La voz filtrada por las grietas de una sórdida atmósfera espacial intensifica la sensación de fragilidad y desasosiego. Las ruinas del alma, evocadas en las introspecciones de la madre del cineasta y del poeta Rafael Almanza, pueden interpretarse como introyecciones en las cuales el deterioro físico del espacio interior de la vivienda, o sea, la ruina evidente, evoca la precaria y vulnerable condición humana de estos camagüeyanos cuyas vidas han sido arruinadas por el sistema. Aunque las paredes agrietadas de Camagüey ponen en evidencia el deterioro de las aspiraciones urbanísticas de la revolución, bajo la mirada de Eliecer Jiménez Almeida, estos espacios ruinosos también sirven de morada a las grietas del alma de sus habitantes. O tal vez los espacios deteriorados, esas ruinas habitadas y evidentes que se ven en los documentales de Almeida, encuentran una nueva morada en las voces que apalabran las ruinas interiores de una ciudadanía golpeada por el régimen. Son ruinas cubanas antes que camagüeyanas, pues Jiménez Almeida no tematiza el deterioro a la luz de una geografía específica. Sin embargo, las grietas de Camagüey no dejan por ello de pertenecer a las ruinas de la biografía de quien, al filmarlas, descubre en ellas las grietas de su propia vida.

Las ruinas introspectivas que se escuchan en *Persona* son las ruinas que en el alma lleva Eliecer Jiménez Almeida, pues el cineasta ha confesado sentirse atado al dolor de su madre, un dolor del que no pudo desligarse ni siquiera en el momento de la filmación de este documental. Como bien recuerda Eliecer, la entrevista con su madre fue una conversación de más de un mes, interrumpida cada día por el llanto y el abrazo de la madre y el hijo ante la pérdida del otro hijo, del hermano. Las ruinas de *Persona* son las ruinas de una autobiografía que ha sido llevada a la pantalla mediante el recurso de la persona interpuesta, puesto que el documentalista proyecta sus ruinas interiores al relatar la vida arruinada de otros personajes: la desaparición de los sueños de su hermano, el dolor de su madre ante la pérdida del hijo, las frustraciones de un sepulturero ex convicto y marginado por su sociedad, y las desilusiones políticas de su amigo poeta. En las vidas arruinadas de los demás, Jiménez Almeida descubre las grietas de su propia vida arruinada por la revolución, una vida que, al ser llevada a la pantalla a la luz de otras vidas, sobrevive y deja vivir a su manera a quienes le han dado la vida o a quienes, entre sus amigos, reclaman y escudriñan esa aspiración vital que hemos llamado dignidad humana.

Obras citadas:

Birkenmaier, Anke and Esther Whitfield, Eds. *Havana beyond Ruins: Cultural Mappings after 1989*. 2011. Durham, N.C.: Duke University Press.

La faz de las aguas. 2012. Dirigida por Eliecer Jiménez Almeida. Cuba: Ikaik Producciones.

Para construir una casa. 2017. Dirigida por Eliecer Jiménez Almeida. Cuba: Ikaik Producciones.

Persona. 2014. Dirigida por Eliecer Jiménez Almeida. Cuba: Ikaik Producciones.

Stoler, Ann Laura, Ed. 2013. *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Entropía (Elicer Jiménez): para un modelo rizomático del espectador cubano

Justo Planas
City University of New York

La obra de Elicer Jiménez Almeida es un extenso cuestionamiento de la Revolución como proyecto cultural cubano. Sus estrategias para hurgar en los cimientos de la lógica “revolucionaria” han sido múltiples, si bien algunos títulos como *Usufructo, Mater Dei...* (1983-2016), y *Persona* coinciden en una marcada inspiración martiana. Estos documentales develan la incapacidad de la Revolución para cumplir con el ideario martiano de garantizar la existencia digna de distintos agentes: el campesino, la madre, el intelectual, la persona. Jiménez Almeida construye aquí su discurso desde la convicción martiana de un deber ser del hombre y una república con todos y para el bien de todos.

Por otra parte, *Entropía* destaca como una obra *sui generis* que hasta cierto punto pone en crisis la inspiración martiana de su autor, abriendo nuevas posibilidades de acercamiento a la realidad cubana y promoviendo un discurso otro de lo nacional. *Entropía* es un documental que Eliécer Jiménez presentó en Holguín en 2013 y que ganó el premio de la Asociación Hermanos Saíz en esa provincia. Sin embargo, se trata de una obra, sobre la que el director ha regresado en años posteriores, transformándola.

Entropía devela una estrategia diferente de cuestionamiento de lo nacional, pues se ocupa de demostrar cómo la Revolución ha incumplido con su propia agenda de continuar y hacer material las aspiraciones de Martí. Heredera de la corrosividad de las obras de Nicolás Guillén Landrián o de *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal, *Entropía* dismantela la concepción de una ciudadanía uniforme, de un criterio unidimensional de lo cubano, y explora las

múltiples dimensiones de una época y las variadas formas de experimentar un espacio.

Rafael Almanza es uno de los intelectuales martianos que marca la inspiración filosófica de Elicer Almeida, tal como puede verse en su documental *Persona* (2014). No obstante, su tesis de la sinceridad como máximo principio ético —esta aspiración de un hombre sincero— no alcanza para explicar una obra que se propone ser entrópica. Ya en *Arte soy* (2012), Jorge Lozano convierte a Martí, a partir de su verso “Yo soy un hombre sincero”, en modelo de lo bello, lo irrepetible, lo íntegro. Según explica Lozano, la imagen de Martí es sin cera, es decir, es una estatua sin grietas, que carece de un encerado, de parches, pues es absoluta perfección. La voz en *off* de

Lozano se presenta como un discurso más allá del tiempo y



Figura 6. Rizoma en *Entropía*.

del espacio histórico. Sin embargo, la mirada de Eliécer Jiménez está localizada por medio de la cámara en un momento y un lugar precisos. Curiosamente, la cámara se concentra en una mosca que descansa en la frente de una estatua nada ideal del Apóstol, una estatua presente, material. Si aquí la palabra de Lozano, asesor de la Oficina del Programa Martiano en Cuba, defiende un orden platónico, ideal de lo humano; la mirada de Eliécer Jiménez, que intenta suscribir este discurso, no puede evitar fijarse en una realidad muy concreta que es entrópica, desordenada, grotesca, llena de grietas.

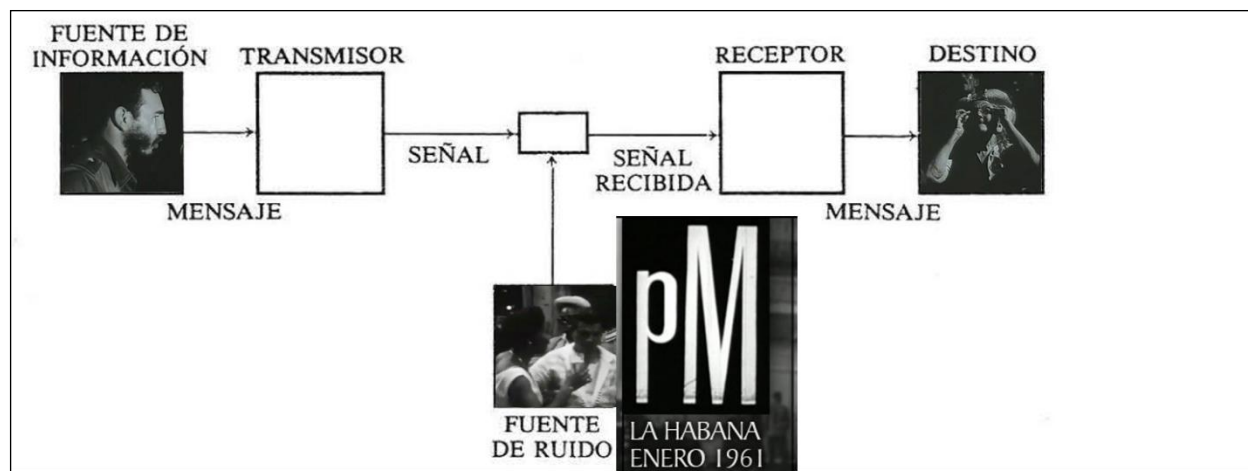
Arte soy presenta cierta inclinación del documentalista hacia lo abyecto, que las palabras de Lozano intentan corregir. La vocación martiana de Rafael Almanza, por otra parte, sí consiguen reencausar en *Persona* esa preeminencia por lo caótico en otras obras de Jiménez. En las antípodas de *Persona* en relación con esto, *Entropía* abraza lo confuso, lo desestructurado, como formas constitutivas de lo social. Las figuras del campesino, de la madre, del artista, del intelectual, que Eliécer intenta emular en otros documentales como un deber ser, como un ideal, muestran en *Entropía* su doblez paródica; aparecen tocadas en otro ritmo, son moscas sobre una estatua de lo nacional.

No puede ser de otra manera, pues *Entropía* se ocupa de las formas que desestabilizan la voz de la Revolución Cubana, que también ha construido ideales del campesino, la mujer, el intelectual, el artista, de las personas. La palabra de Fidel Castro, sus conceptos, abren y cierran *Entropía*, emergen sistemáticamente al interior del documental, pero la escultura que construye su discurso aparece llena de grietas, de moscas. La realidad del documental es tanto el discurso de la Revolución, sus héroes, sus humanidades como esas moscas que disocian las ideas del máximo líder y sus seguidores. La comunión de ambas dentro del mapa de lo cubano se opone al discurso oficial y su modelo comunicativo.

Eliécer Jiménez realiza *Entropía* mientras estudia Periodismo en la Universidad de Camagüey. Allí probablemente conoce sobre el Modelo de Shannon y su concepto de entropía traducido a los estudios sobre comunicación masiva. Claude Shannon, conocido como el padre de la teoría de la información, trabaja su concepto de entropía con la intención de construir una teoría matemática de la comunicación. Su preocupación radica en calcular la probabilidad de que la información que emite A llegue a B íntegramente.

Sin embargo, para llegar del emisor A al receptor B, la información debe transitar por un canal que no está exento de interferencias, lo que Shannon llama “fuente de ruidos”. La entropía vendría a calcular las probabilidades que tiene el mensaje de A de volverse caótico en su ruta hacia B. Este modelo, que ha quedado atrás en la historia de la comunicación entre otros motivos porque Shannon lo construye pensando en máquinas y no en seres humanos, describe el funcionamiento de los medios oficiales cubanos. La prensa oficial trata de seguir el ritmo del Estado revolucionario. Su público son esas cabezas absortas que retrata Tomás Gutiérrez Alea en *Asamblea General* (1960); cabezas que se convierten en una sola cabeza, en un solo ojo que sigue las palabras del líder, un solo cuerpo, una masa que reacciona unívocamente y se deja atravesar por las palabras de su líder. A es el Estado, B es el revolucionario, para que el discurso de A llegue a B íntegramente, es decir, sin grietas, sinceramente, es necesario eliminar las fuentes de ruidos, aquellos cuerpos dentro de la nación que no se dejan atravesar por las palabras del líder, los discursos que compiten con su discurso.

Entropía recoge varias de esas purgas dentro del cuerpo de la nación. El primero de mayo de 1980, Fidel Castro le dice a “quien no tenga sangre revolucionaria”, “No queremos vivir con esa gente. Que se vayan. No los queremos, no los necesitamos”. Dentro de ese modelo de revolucionario todo, contra ese modelo de revolucionario, nada. *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez-Leal, documenta en 1961 un cuerpo de la nación que baila un ritmo diferente al de ese otro que en igual año combate la invasión de Bahía de Cochinos y dice sí a una Cuba socialista. ¿Qué convierte a *P.M.* en un documento disidente, una obra que es necesario censurar? Ya lo hemos dicho: que baila otro ritmo.



Entropía es una obra disidente por sus ritmos y sus metáforas visuales. El cine de Eliécer Jiménez Almeida, además, resulta disidente por sus primerísimos planos. Ya exilado en Estados Unidos, el cubano Antonio Benítez Rojo define la esencia del Caribe como performance y ritmo. Dice: “Cada uno de estos ritmos es, a su vez, un flujo que es cortado por otros ritmos, y así seguimos de flujos a ritmos hasta llegar a donde queramos” (125). Esta es la estrategia que sigue Eliécer para convertir el discurso del Estado en entropía. Por ejemplo, los comentarios del conductor del programa televisivo *La Mesa Redonda* anteceden la película paródica *Alicia en el Pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz Torres. Las reflexiones estadísticas del funcionario Ricardo Alarcón introducen la máquina de hacer bustos martianos en la comedia *La muerte de un burócrata*. El “Patria o Muerte, Socialismo o Muerte” de Fidel Castro anuncia el reggaetón del “Chupi Chupi”, de Osmani García. Los ritmos de *Entropía* pertenecen a varios tiempos, países, géneros y autorías. Van del cine soviético a la publicidad televisiva de Miami. Todos ellos, paradójicamente, bullen en el ojo del espectador cubano que en la segunda década de los 2000 comienza a consumir el Paquete, un conjunto de productos digitales, mayormente audiovisuales que circulan por la Isla de una computadora a otra de forma más o menos espontánea en aquella época. De hecho, varios de los materiales de *Entropía*, provienen del archivo desestructurado y abierto de ese primer Paquete. El ojo de ese espectador nada tiene que ver con el de *Asamblea General*, pues no es un ojo absorto o absorbido, ni sincero, ni exclusivamente revolucionario. No es sincero porque transita por las grietas de muchos discursos tal como lo hace *Entropía*. Tal como se cita en el documental a Orson Welles, “este es un filme sobre la trampa, el fraude, sobre la mentira”, porque acaso la sinceridad solo puede encontrarse en la idea de una estatua y quizás la naturaleza humana sea otra cosa. No es revolucionario por las mismas razones, porque según Fidel

Castro: “revolución es no mentir jamás ni violar principios éticos”. Se puede ser revolucionario o sincero solo en la misma medida en que se puede ser un receptor de Shannon, en términos ideales.

El espectador del Paquete, el ojo de *Entropía* se desliza por diferentes ritmos sin necesidad de elegir. Su ojo se expone a ellos y los dota de un orden y unas relaciones abiertas que van más allá de la verdad, o la integridad. El Modelo de Shannon concibe un emisor, mientras que este documental de Eliécer Jiménez comparte su autoría con la de Quentin Tarantino, Steven Spielberg, Serguei Eisenstein, Yimit Ramírez, X Alfonso, Santiago Álvarez y tantísimas otras voces que participan de su discurso. El Modelo de Shannon habla de un mensaje, mientras que *Entropía* deviene algo más que la sumatoria de una escena de Andréi Tarkovski con Jorge Molina con Orlando Jiménez Leal. Sin emisor ni mensaje precisos, pensar en una sola interpretación sería imposible. En *Entropía*, las palabras de la Revolución se pierden en la madeja de estímulos y signos que seducen la mirada. Calcular la probabilidad de que el discurso de Fidel Castro llegue sin interferencias a su público resulta una labor ociosa. Pensar a Cuba en términos de integridad carece de fundamento.

Si precisáramos describir la anatomía del documental de Eliécer, de la realidad que intenta mapear, diríamos que se trata de un rizoma. En la Introducción a su libro *Mil Mesetas*, de 1980, los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, proponen atender a la estructura del rizoma como una forma de la naturaleza que supera las oposiciones duales. Ya no se trata de sincero y su opuesto, o de dentro de la Revolución y fuera de ella; porque, según dicen, el rizoma “no tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda”. *Entropía*, como la creación rizomática de Deleuze y Guattari, “no tiene objeto ni sujeto”, “está hecha de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes” (9). En *Entropía*, claro está, “hay líneas de articulación” como en el rizoma, pero hay “también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestatificación” (10).

La pretensión de un cuerpo nacional que vive en los estrechos marcos de la ideología fidelista es solo eso: una pretensión. En *Entropía*, el ojo se fuga más allá de la geografía del líder y baila con Celia Cruz, y se contrae en los minúsculos pétalos de una flor amarilla que se abre. La experiencia de ese sujeto que nos describe *Entropía* crea una realidad propia que admite eso que Deleuze y Guattari describen como un “cuerpo sin órganos” porque es una realidad sin centro. “Un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo” (164). Y en la experiencia de lo público el organismo revolucionario es atravesado por “partículas asignificantes”, disfuncionales, disidentes, entrópicas. La integridad, la sinceridad, la Revolución mira la nación a gran escala y produce grandes abstracciones. Quizás, por esta razón, la mirada documental de Eliécer Jiménez suele descomponer la Isla en primerísimos planos. Trabaja en dimensiones pequeñas, después de todo, la anatomía de un rizoma se devela en lo microscópico. En su obra *Semiótica de la Mentira*, la extracción de una fila de dientes se transforma en la metáfora de una escisión política ejecutada por Fidel Castro, la dolorosa amputación sin anestesia de individualidades de lo cubano que ejecuta su concepto de Revolución. En el documental *La Faz de las Aguas* (2012), los primerísimos planos del agua albañal, los charcos, los ríos, el mar hacen flotar diferentes objetos, es decir, sujetos, en un mismo océano: condones, relojes, peces, zapatos viejos, embarcaciones, todos en su singularidad coexisten en un mismo tiempo y diferentes ritmos, un mismo mapa y distintos planos, contagiándose mutuamente.

Además del polirritmo y los primerísimos planos o planos detalles, uno de los nodos de mayor disidencia en la obra de Eliécer Jiménez son las metáforas visuales. Allí el espectador que dibuja el documental *Entropía* demuestra su mayor capacidad de subversión. La declaración del carácter socialista revolucionario se localiza en la pradera africana, toma cuerpo en un depredador

felino que avanza en *ralenti*, que acaricia con sus patas felpudas el torso de su presa, que abre peligrosamente sus mandíbulas y abraza el cuello de su víctima. ¿No es espectacular que un documental de *National Geographic* se convierta en el discurso más destabilizador de todos? Visto así, todo quedaría contra la Revolución, nada dentro de ella. O lo que es lo mismo, para que un espectador siga con la mirada absorta el mensaje de su líder sin componer metáforas y desviarse a otros ritmos, sería necesario convertirlo en una máquina de Shannon, arrancarle los ojos, despojarlo de su persona.

Entropía realiza justo lo opuesto. Devuelve al espectador cubano su humanidad. Le devuelve su capacidad de realizar asociaciones múltiples con los muchos discursos a los que se enfrenta, de pensar en metáforas, de transitar por diferentes estéticas, políticas, éticas: por diferentes ritmos. Visto así, *Entropía* es una obra que diside de las lecturas uniformes de lo cubano, es disidente porque no suscribe una versión única de lo nacional. Es entrópica, abierta, rizomática.

Obras citadas:

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, N.H., U.S.A.: Ediciones del Norte, 1989.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*.

Valencia: Pre-Textos, 1997.

Persona y la nación por venir

Nils Longueira Borrego
Yale University

Una de las consecuencias principales de la actualización del proyecto nacional cubano después de enero de 1959 fue la reconsideración del sujeto nacional y sus posibilidades dentro del nuevo momento como ente social y político. La redefinición legal, institucional e individual produjo en el contexto de la Isla una escisión radical al interior del cuerpo social cubano que se dividió entre “revolucionarios” y “contra-revolucionarios,” entre “cubanos de adentro” y “cubanos de afuera,” entre “héroes” y “gusanos,” en suma, entre los adeptos al sistema y los que ejercen su derecho básico a la duda cartesiana. El exilio, el ostracismo, la persecución o el silencio han sido los destinos casi ineludibles de todos aquellos que se ubicaron en el segundo grupo. Así se escribió una historia oficial con las omisiones correspondientes de aquellos que según el discurso oficial son catalogados como “ex-cubanos.” Entre ellos se pueden citar los nombres célebres de figuras como Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima o Nicolás Guillén Landrián, entre los cuales algunos han sido reivindicados con el paso de los años, mientras otros permanecen indefinidamente en el *Index librorum prohibitorum* particular de la Revolución Cubana.

No obstante, este proceso de escisión social es mucho más profundo que la censura y persecución de artistas y escritores “conflictivos” y alcanza al sujeto común, a las familias cubanas y su vida cotidiana. La militancia ideológica en las filas de los revolucionarios pasó a jugar un rol central en la definición de los afectos, en la manera de entender al otro y juzgarlo y en la legitimización de los sujetos como pertenecientes a la comunidad nacional. El atributo de “cubano” depende, según la formulación planteada por el poder en Cuba, solamente de la aceptación innegociable de los principios impuestos por la Revolución. Fuera de ellos el individuo pierde su legitimidad como sujeto histórico y como ser social, retirándosele forzosamente sus derechos ciudadanos y expulsándosele del proyecto nacional. En suma, se suspende su condición de *ser*. Esto configura un cuadro en el que la filiación política delimita no solo la ciudadanía como término legal, sino que define cómo es percibido el individuo por sus semejantes al interior y al exterior de la Isla.

La incorporación de los preteridos al proyecto nacional cubano supondría una refundación de ese proyecto nacional, una institución de una nueva noción de pueblo y de ciudadano, una reestructuración de los parámetros de pertenencia a “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson 19). Esa nueva nación *por venir* encuentra en el documental *Persona* (2014-2019), de Eliecer Jiménez Almeida, una voz visceral y honesta que evita una discernible tendencia general en los productos audiovisuales cubanos, o que tienen como espacio protagonista a la Isla, que entiende el deterioro y la pobreza en Cuba como la postal turística *par excellence*. Frente a la banalización y al exotismo impuesto sobre la realidad amarga y ruinosas, *Persona* trae a la pantalla una sagaz autopsia de la distopía social de la Isla.

A partir de cinco historias individuales, el filme articula un análisis del cuerpo social cubano en su totalidad, en un proceso metonímico que recorre de la historia particular a un cuestionamiento del rumbo de la Cuba actual como nación. El punto de partida para este viaje son las circunstancias de la propia familia del director, su madre, Eloisa Almeida, y su hermano, Ery

Jiménez, desaparecido en el mar mientras intentaba escapar de la realidad de la Isla; Rafael Almanza, un intelectual auto-recluido dentro del perímetro de su casa como muestra de su oposición al gobierno y el anciano desvalido que está a su cuidado, y Kiko, un ex-recluso al que se le ha negado la oportunidad de encontrar el lugar que le pertenece en la sociedad.



Figura 7. Eloisa Almeida y Ery Jiménez. *Persona*.

El filme inicia con un exergo, una poesía de Rafael Almanza, que define desde el inicio mismo de la obra dos rasgos fundamentales de *Persona*. Por una parte, al utilizar el texto de Almanza como punto de partida, la voz autoral omnisciente e infalible se disuelve como emisora del discurso del documental. Rafael Almanza funciona como personaje y como voz extradiegética, de tal suerte que el sujeto de la enunciación no es el autor, sino un personaje. Este desplazamiento en una obra documental esclarece el interés de Jiménez Almeida: no se trata de una exposición del sistema de creencias del director a partir de historias que adapta a sus intereses, sino de proveer un espacio democrático para la enunciación, la creación de una esfera pública *ex-nihilo* que llene el vacío de una plataforma de expresión en la realidad extra cinematográfica. *Persona* establece como medida del mundo y como criterio de autoridad sobre ese mundo a los sujetos a los que da voz.

Por otra parte, el poema provee los conceptos que serán centrales para el discurso que sobre la sociedad cubana irá tejiendo el documental.

Mata a tu Stalin interior
Leyendo en cada aurora a José Martí.
La Persona y la Patria.
La persona de la Patria, y la Patria
De cada persona, he ahí un culto mayor.

Las categorías persona, patria, democracia (asociada a José Martí) y totalitarismo (representado por una de sus máximas figuras, Stalin) son colocados como los ejes de la reflexión de los personajes, y por transitividad, de *Persona*. La obra declara explícitamente la estructura que la sostiene, el tránsito de la microhistoria a la radiografía nacional. A partir de los personajes y sus experiencias de vida, que se entrelazan en la narración, el documental reúne las circunstancias de sus protagonistas y, a la vez, las de la sociedad en que se insertan.

Persona comienza con la voz de Almanza que procede, evitando preámbulos e introducciones superfluas, a un *close reading* de un fragmento central en la Constitución de Cuba entonces vigente. Su análisis se centra en la idea de la dignidad y cómo el texto constitucional es contradictorio al apropiarse de una frase martiana para definir el objetivo de la República: el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre. Mientras Almanza deconstruye la letra de la ley y las ironías que contiene, el texto visual del documental se desplaza hacia las realidades de los otros protagonistas. Así, su elaboración sobre los usos y significados de la palabra “dignidad” lo trasciende como personaje, penetrando en el espacio de las otras historias, agudizando el contrapunto entre sonido e imagen. La voz de Almanza no siempre se asocia visualmente a su cuerpo como fuente de emisión, y este recurso, constituye el primer dispositivo utilizado en el filme para producir una sensación de totalidad, de espacialidad expandida que trasciende las microhistorias y apunta a un sentido de comunidad entre los personajes. La voz *en off*

refers to instances in which we hear the voice of a character who is not visible within the frame. Yet the film establishes, by means of previous shots or other contextual determinants, the character's “presence” in the space of the scene, in the diégesis. He/she is “just over there,” “just beyond the frameline,” in a space which “exists” but which the camera does not choose to show. The traditional use of voice-off constitutes a denial of the frame as a limit and an affirmation of the unity and homogeneity of the depicted space (Doane 37).

A pesar de que Almanza forma parte de la narración del documental como personaje, su historia personal nunca es referida, a diferencia del resto de los personajes, por lo que se percibe como el vínculo entre la historia individual de los otros personajes y el plano legal-institucional de la sociedad cubana. La relación entre texto constitucional fallido y la historia de los otros personajes puede ser trazada como el proceso de demostración, a partir de la utilización de fragmentos de la realidad cubana, del análisis textual que realiza la voz *en off* del intelectual camagüeyano.

En este sentido, *Persona* despliega una crítica sagaz al alejamiento de las instituciones de la realidad social de la Isla. Al contrastar la ley en su estado textual “ideal” con las imágenes distópicas de la existencia cotidiana de Kiko, del anciano y de la madre del director, el documental desarma el pilar fundamental de la existencia de una Constitución y de un Estado nacional: la correspondencia entre representado y representante, la conexión directa que debe existir entre la ley y la comunidad a la que sirve. Mientras la dignidad de todos los habitantes de la Isla, según la Constitución, se entiende como algo ya alcanzado, la cámara muestra los detalles del hogar de Almanza, ajado y ruinoso, y en el deterioro físico del anciano al que cuida como mejor puede; en los insectos que pueblan el cementerio en el que trabaja Kiko en condiciones inhumanas e insalubres; en la pobreza y soledad de la madre que no solo no tiene cubiertas las necesidades básicas sino a la que ninguna institución ha explicado el fallo total del sistema legal que culminó con la desaparición de su hijo en el mar.

La estética visual utilizada por Jiménez Almeida se define por dos factores centrales: el uso del plano detalle y del valor simbólico de los objetos individualizados por la cámara. Al

seleccionar determinados objetos en planos detalles y primeros planos, aislándolos de su contexto general, la película reactualiza lo familiar y recompone la realidad en una nueva totalidad, que busca revisitarse el concepto de la dignidad y las posibilidades de realización plena del sujeto en la sociedad cubana. La estética de la objetualidad en *Persona* insta un nuevo nivel de significación, una articulación gramática de símbolos visuales. En palabras de Pier Paolo Pasolini,

“brute objects” do not exist: all are meaningful enough by nature to become symbolic signs. This is why the work of the filmmaker is legitimate in its primary stage. The filmmaker chooses a series of objects, things, landscape or persons as syntagmas (signs of a symbolic language) which, if they have a grammatical history that is conferred on them at this precise moment — as in a sort of happening ordered by a choice and a montage — have nonetheless a pre-grammatical history which is already long and intense (546).

De esta manera, los detalles de libros ajados y ruinosos como la *Biblia* o las *Obras Completas* de José Martí, apuntan a la crisis de fe propia de un país en el que los relatos de salvación aludidos, la república moderna y la religión, han sido convertidos en prófugos de esa constitución que Almanza desarticula. Los floreros de aguas turbias que contienen flores siempre moribundas reafirman el color ocre de la vida cotidiana, así como la ausencia de energía de vital. Los restos humanos que Kiko limpia luego de ser exhumados apuntan a la sensación perenne de carencia y muerte que parece dominar a los protagonistas del filme. Así, estos se definen por lo que les falta, por las ausencias que imperan en sus circunstancias de vida. Estas mutilaciones son de diversa naturaleza, y se expresan en la condena al ostracismo de Almanza, anulado como sujeto político y limitado como ser social; en la persecución implacable a la que es sometido Kiko a raíz de prejuicios raciales y del estigma de ser un ex-recluso, al extremo de que es descalificado como ser social por el secretario de la Unión de Jóvenes Comunistas que le niega el derecho a una plaza laboral, puesto que estas son privativas para los que el dirigente llama los “revolucionarios;” en el dolor de Eloisa, madre que ha perdido a un hijo y que se siente, como ella expresa, derrotada.

No obstante, en *Persona* hay dos personajes que acentúan con su silencio y ausencia el sentido de pérdida tan extendido en la Isla. Ery, el hermano del cineasta, y el anciano al cuidado de Almanza constituyen dos facetas de la metáfora de Cuba que *Persona* elabora. En el caso del primero, su devastadora historia encarna el destino doloroso de tanta vida perdida en el mar, de las esperanzas anuladas de varias generaciones de jóvenes que nunca tuvieron ni el futuro luminoso prometido ni espacio en el monólogo político del gobierno cubano postrevolucionario. El personaje de Ery se construye a partir de una fotografía y de la narración que realiza su madre, Eloisa. Su ausencia física y el consiguiente silencio, marcan, tanto en el filme como en la sociedad cubana, la violencia ejercida durante décadas sobre los habitantes de la Isla. Eloisa describe cómo su hijo sufrió prisión por sacrificar una res y cómo se vio empujado a cruzar el Golfo de México ni siquiera por motivos políticos sino por desesperación económica, para ayudar a su familia a tener una vida más digna. La juventud cubana desaparece del panorama, metáfora de una Cuba envejecida, caracterizada por la desesperación de jóvenes sin futuro que se lanzan al mar en busca de esa dignidad que según la Constitución resultaba un hecho consumado.



Figure 8. El tío (Miguel Escóbar) de Rafael Almanza. *Persona*.

Por su parte, el anciano que está cuidado de Almanza funciona como una doble metáfora enunciada con perspicacia por el realizador. La vejez acá, además de al hecho concreto de las pocas posibilidades que tienen los ancianos de tener una vida digna, es símbolo que representa y condensa el discurso del documental sobre la Isla. El anciano es Cuba, y en ese proceso asociativo reside uno de los gestos más subversivos de *Persona*. Rafael Almanza, intelectual oprimido y relegado al ostracismo, alimenta al anciano, no sólo con el plato de comida, sino además con el discurso y el análisis social que acompaña cada imagen. Pero el anciano ya no puede comprender. Está lejos, cerrado sobre sí mismo. Es una isla. Como lo es Cuba hoy más que nunca. El ciclo de ambos (del anciano y de la realidad cubana) termina lentamente y la inercia es la única fuerza que, agónicamente, los acerca al fin.

El uso de los objetos como sintagmas de una nueva gramática, recién instituida por el texto fílmico en el proceso de la significación, y que se complementa con el plano sonoro y la verbalización de los personajes, propone la interacción constante en el discurso de *Persona* entre lo general y lo particular. Al reunir en el texto audiovisual el análisis sobre la ley máxima de la nación y los dramas de sujetos comunes, Jiménez Almeida expone, vía la voz de Almanza, la deficiencia fundamental de la ley en Cuba y su condición de ley muerta, instrumentalizada en función de sí misma, de auto preservarse como poder hegemónico, y no de responder al presupuesto martiano del culto a la dignidad plena de todos los cubanos.

La dialéctica entre los términos dignidad-miseria funciona como el eje alrededor del cual se estructura el discurso de *Persona*. Como el propio Almanza enuncia la ausencia del culto a la dignidad ha instaurado la miseria moral y física en la Isla. Sin embargo, el documental ilustra de modo impactante la decadencia material mientras introduce una posibilidad de redención al elevar

el papel del universo espiritual y moral de sus personajes. Al plano material —el entorno, los hogares, los alimentos— que constituye un bloque visual en el que predominan la inopia, se contraponen el pensamiento y los sentimientos positivos de Almanza, de Kiko y de Eloisa. A pesar de las duras circunstancias de vida a las que se enfrentan, todos poseen un profundo sentido de la dignidad, todos anteponen los ideales a la realidad hostil que los rodea. La energía del intelectual al intervenir el contexto legal de Cuba; la voluntad de Kiko de perdonar y de entender la existencia como algo positivo, a pesar de todo, y los pensamientos conmovedores que Eloisa le dedica a su hijo, “donde quiera que esté,” fundan un espacio en el que la pobreza y el infortunio encuentran su contraparte en la fe en los ideales y en los sentimientos como mecanismos que preservan la humanidad en las situaciones más adversas.

Persona aparece entonces como una obra inspirada por lo que André Bazin, al definir el Neorrealismo italiano, llamó “a revolutionary humanism”. La realidad cubana semeja ese “world already once again obsessed by terror and hate, in which reality is scarcely any longer favored for its own sake but rather is rejected or excluded as a political symbol” (20-21) que describe el pensador francés, y en el cual la realidad posee un contenido esencialmente subversivo y revolucionario puesto que su existencia misma es un manifiesto que acusa al poder político que la ignora y la despoja de su contenido de verdad. La única verdad admitida en el universo externo a *Persona* reside en la Constitución que Almanza deconstruye y, como podemos observar en el documental, todo discurso o comportamiento que no sea afirmativo se cataloga como un cuerpo extraño y peligroso en el organismo autosuficiente y autorreferencial de las instituciones y leyes, por lo que debe ser extirpado. Al recuperar el valor de la realidad como hecho visual y al dotar de voz a aquellos que se ubican “fuera” de la ley, *Persona* desarticula el sistema opresivo e instaura en la pantalla un espacio democrático que reintegra a sus personajes la condición de sujetos históricos, como ciudadanos que merecen un lugar en el proyecto nacional.

De esta forma, Jiménez Almeida expone los conflictos de conceptos poco cuestionados en Cuba como nación, pueblo y Estado. El filme muestra el carácter conflictivo de la categoría predilecta del discurso político oficial cubano, la noción pueblo. Por definición, la idea de “pueblo” en Cuba supone una exclusión de tipo ideológica: todos aquellos que, como dice la Constitución, no quieren un Estado Socialista, están afuera del pueblo de Cuba. Así, la instauración de este “pueblo” genera la gran categoría de los marginados, a los que *Persona* les da voz y cuerpo. Esta dinámica adentro-afuera lucidamente denunciada por el documental revela un hecho ineludible: “both historically and conceptually speaking, this category [people] is constituted on the basis of a necessary exclusion” (Bosteels 2). Como resultado, el filme termina de la misma manera en que comienza: la voz de Almanza llena el plano sonoro proclamando una noción de pueblo diversa, instituyendo un nuevo sujeto colectivo que responda a la realidad política y social de la Isla.

El *nosotros* alrededor del cual se estructura el discurso final de Almanza supone la agencia del sujeto marginado cuya realización tiene lugar mientras Almanza enlaza verbos con el sujeto *nosotros*, en el acto mismo del habla. La nueva noción de pueblo, construida en el espacio diegético e imaginario que produce la voz de Almanza desvela que “people is a potent creation of our collective imagination, one that is revitalized when it is enacted—and thus reimagined—in new ways” (Olson 131). *Persona* reescribe la realidad cubana e incorpora en ella sujetos con agencia política, capaces de funcionar plenamente en la esfera pública de una nación *por venir*, sin persecuciones ideológicas. Jiménez Almeida replantea así el cuerpo del pueblo cubano, sus inclusiones y sus exclusiones, reestructurando las leyes que marcan la condición de posibilidad de la misma categoría *pueblo*.

Es inevitable encontrar la analogía con el contexto cubano actual cuando Alain Badiou expone que

Even the dangerous inertia of the word “people” modified by a national adjective can, despite the contradiction, be subverted by pressure from within this national and lawful “people.” What did those who occupied Tahrir Square in Egypt at the height of the “Arab Spring” mean when they asserted, “We are the Egyptian people”? That their movement, their own unity, their slogans configure an Egyptian people free from its established national inertia, an Egyptian people with the right of actively claim the national adjective, *because the nation of which they speak is yet to come.* (...) Because in the face of that movement, the state that claims to represent Egypt is illegitimate and must disappear (26).

En este fragmento bien se pudiera sustituir Egipto por Cuba y tendríamos un ejemplo claro y palpable de a dónde conduciría el *nosotros* de Almanza en *Persona*. La posibilidad de enunciación otorgada en el filme a los *otros* del relato oficial instituido en el único *yo* posible en Cuba, es la afirmación de la necesidad de un *nosotros* más amplio, es un grito de denuncia al proceso de generación de periferias en la sociedad cubana y es un paso retumbante en la larga y aplazada búsqueda del culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre; o lo que es lo mismo, el derecho de cada *Persona*, sin importar raza, religión ni ideas políticas, a vivir plenamente bajo el cielo que la vio nacer. Esa nación constituida por un *nosotros* formado por muchos *nosotros*, sin jerarquías raciales o ideológicas, donde no exista una noción excluyente de pueblo, esa nación que es la Cuba *yet to come*, tiene en obras como *Persona* un principio de lucha contra la inercia.

Obras citadas:

- Badiou, Alain. “Twenty-Four Notes on the Uses of the Word ‘People.’” Alain Badiou, et al. *What is a people?* New York: Columbia University Press, 2016, pp. 21-31.
- Bazin, André. *What is Cinema?* Vol. II. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Olson, Kevin. “Conclusion: Fragile Collectivities, Imagined Sovereignities.” Alain Badiou, et al. *What is a people?* New York: Columbia University Press, 2016, pp. 107-131.
- Pasolini, Pier Paolo. “The Cinema of Poetry.” *Movies and Methods. An Anthology*, edited by Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 542-558.



Figura 9. Eduardo Chirinos

Abril, 2019.
New Brunswick
Rutgers University
ISBN: 2578-4110.
Contacto: lit.yzur@gmail.com