Espectadores viajeros: La cinegrafía como herramienta narrativa en las obras de Alberto Fuguet y Antonio José Ponte

---

ROJO ROBLES
BARUCH COLLEGE,
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Resumen

La cinegrafía es una técnica literaria que combina elementos visuales del cine con las capacidades narrativas de la ficción escrita. Este método crea obras que fomentan un diálogo entre el cine y la literatura. La cinegrafía incluye una metodología literaria que abarca la visualización, la experimentación y el cuestionamiento de la cultura cinematográfica. En este artículo, se examinan modos cinegráficos en la ficción latinoamericana, enfocándose en el trabajo de dos autores contemporáneos: Alberto Fuguet de Chile y Antonio José Ponte de Cuba. En *Las películas de mi vida* (2003) de Fuguet y *La fiesta vigilada* (2007) de Ponte, la cinegrafía se emplea para reflexionar sobre la representación cultural en contextos migratorios y políticos. Ambos escritores utilizan sus experiencias personales e introspectivas para explorar las relaciones entre el cine, la identidad y la sociedad.

Palabras clave: cinegrafía, intermedialidad, cultura fílmica, ficción latinoamericana, representación cultural

La cinegrafía es un método literario que fusiona los elementos visuales del cine con las posibilidades narrativas de la escritura de ficción. Genera obras que contribuyen a un diálogo intermedial entre ambas prácticas. La cinegrafía emplea una metodología literaria de visualización, experimentación y cuestionamiento de la cultura fílmica. En este artículo, reflexionaré sobre modos cinegráficos en la ficción latinoamericana, centrándome en el estudio de dos autores contemporáneos: Alberto Fuguet, de Chile y Antonio José Ponte, de Cuba. Tanto en *Las películas de mi vida* (2003) de Fuguet como en *La fiesta vigilada* (2007) de Ponte, la cinegrafía se utiliza como herramienta para reflexionar sobre la representación cultural en contextos migratorios y políticos. Ambos autores parten de su experiencia personal e introspectiva para explorar las relaciones entre el cine, la identidad y la sociedad.

En *Las películas de mi vida,* Fuguet destaca el deseo fallido de integración de una familia chilena en la sociedad estadounidense a través de las películas vistas en los *drive-in*. Los auto-cinemas y los autos en pantalla se convierten en metáforas de la movilidad y el ascenso social, así como de las fallas en la comunicación y la desorientación (sub)urbana. Por otro lado, en *La fiesta vigilada*, Ponte utiliza

los documentales *P.M* (Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante, 1961) y *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999) para reflexionar sobre la ruina y la austera realidad cubana. Ponte también discute la eliminación estatal de la industria del ocio y la censura de propuestas culturales fuera de los marcos ideológicos comunistas.

En *Las películas de mi vida* (2003), el narrador, el sismólogo Beltrán Soler narra la historia de una familia chilena que se muda a Los Ángeles en los años 60 y regresa a Chile tras el golpe de estado de Pinochet. En el presente de la novela el narrador elabora una lista de películas que marcaron su vida, utilizando cada una para explorar cómo la recepción cinematográfica puede apuntalar la memoria y los afectos personales. Por su parte, en *La fiesta vigilada* (2007) Ponte retrata una Habana en crisis económica y sometida a una vigilancia burocrática. A través de una escritura híbrida que combina ensayo personal, ficción y estudio cultural, Ponte utiliza elementos cinegráficos para abordar la noción de ruina y reflexionar sobre una ciudad en estado de supervivencia que genera imágenes y relatos de una fiesta prohibida evidenciando las tensiones y contradicciones en la sociedad cubana y los sistemas mediáticos que la rodean. Su estancia en Porto y su regreso a La Habana, junto con el análisis de dos documentales sobre música y vida afrocubana, configuran el marco de su obra.

En su libro *Babel and Babylon* (1991), Miriam Hansen propone un acercamiento historiográfico a los estudios del espectador, cuestionando la primacía del objeto fílmico y enfocándose en las relaciones entre prácticas cinematográficas, desarrollos tecnológicos y exhibición. Para Hansen, el cine constituye una esfera pública que, interactuando con otras formas de vida, se pregunta qué discursos de la experiencia son articulados públicamente y cómo se constituye el público bajo circunstancias particulares. Estas reflexiones son relevantes al examinar estos libros cinegráficos que utilizan referencias a películas y gramáticas cinematográficas como herramientas de escritura ("Cinema Spectatorship" 5-8). Concordando con los planteamientos de Hansen, estos relatos de Fuguet y Ponte establecen acepciones de la esfera pública y de la recepción cinematográfica. Es decir, tal como la practican Fuguet y Ponte, la cinegrafía implica una conciencia de la historia del cine y de los estilos cinematográficos. Los escritores cinegráficos pueden jugar con referencias a películas icónicas, géneros cinematográficos Hollywoodenses o movimientos artísticos nacionales, y utilizarlos como herramientas para explorar y analizar temas histórico-sociales contemporáneos.

En los casos que examino, la cinegrafía permite pensar migraciones, apegos y desapegos con la tierra natal, y reflexionar sobre las relaciones entre economía, cultura y estado. Además de protagonistas espectadores, las novelas tienen en común el viaje y la demarcación de rutas como conceptos medulares. En el libro *Routes* (1997) James Clifford expone la noción de las culturas del

viaje. Clifford sostiene que las circunstancias económicas transforman los registros de viaje y las prácticas espaciales, influyendo en los circuitos migratorios. Propone el término "viaje" como un punto de comparación cultural para estudiar cuerpos marcados por género, raza, clase y acceso a documentos. Para Clifford, el viaje implica una práctica de traducción estratégica y contingente, que proporciona aprendizajes sobre el yo, la familia, la cultura y las historias de migración (35, 36, 39). Siguiendo la propuesta de Clifford y Hansen, analizaré como en estos textos, el contexto socio-histórico afectará la narrativa del viaje, la posición y los registros del espectador cinematográfico.

***Las películas de mi vida*: auto-cinemas como dispositivos de la memoria**

La consistencia intermedial de Fuguet es notable. A la par de su proyecto literario, Fuguet ha impulsado una carrera prolífica como cineasta. Tanto en la página como en la pantalla cuenta historias de hombres antisociales a los cuales el cine, o más bien las ficciones de la pantalla, les sirven de aliciente. Describe su proyecto narrativo como el de un cinépata. Este término busca señalar tanto la fascinación como la obsesión enfermiza con el cine. Al respecto, Linda S. Maier sostiene acertadamente que *Las películas de mi vida* de Fuguet ocupa una posición crucial en la confluencia de un cambio global de una cultura centrada en el logotipo a una cultura digital centrada en lo audiovisual. Maier argumenta que Fuguet revela su uso de la cultura cinematográfica como una estrategia para hacer un lugar para él dentro del ámbito literario global a inicios del siglo veintiuno (406).

Las películas de mi vida narra a distancia el periodo político previo al gobierno de Salvador Allende, los años de Allende y la dictadura militar de Augusto Pinochet. En pequeñas descripciones, acciones o en frases de los personajes, el lector dilucida elementos de la historia macro, pero Fuguet omite los relatos políticos colectivos y tampoco ahonda en un análisis histórico sustancial. Si bien se sugiere una inclinación hacia las metas económicas de los sectores de derecha, el retrato familiar construido por Beltrán pone en perspectiva nociones de aislamiento y desconexión con la historia política de Chile.

Someramente, es importante recordar que en las décadas de 1960 y 1970, Chile se vio inmerso en una serie de conflictos político-económicos que marcaron profundamente su historia contemporánea. Durante este periodo, que coincidió con la Guerra Fría, el país experimentó el decaimiento de los partidos de centro y una intensa polarización política entre sectores de izquierda y derecha, lo que llevó a la creciente influencia de movimientos sociales y sindicatos combativos. El gobierno de centro de Eduardo Frei Montalva, elegido en 1964, implementó una agenda de reformas sociales y económicas que buscaba impulsar el desarrollo industrial y mejorar la distribución de la

riqueza. Sin embargo, estas medidas no satisficieron las demandas más radicales de la izquierda, que abogaban por cambios más profundos y rápidos en el sistema económico y político. A medida que la década avanzaba, los conflictos aumentaron y en 1970, Salvador Allende, líder de la coalición de izquierda Unidad Popular, fue elegido presidente. Si bien esta victoria se entendió y celebró como el establecimiento de una democracia inspirada en la justicia social, durante los tres años del gobierno de Allende los conflictos político-económicos en Chile alcanzaron un punto álgido. Esto se debió a la implementación de políticas socialistas y nacionalizaciones de industrias, lo que generó una marcada polarización y resistencia por parte de sectores empresariales de centro y de derecha y el boicot internacional de los Estados Unidos y sus aliados. Chile se enfrentó a una creciente crisis económica, con una inflación descontrolada y una disminución de la producción, lo que exacerbó las tensiones y condujo a una escalada de manifestaciones tanto a favor como en contra del gobierno. Esta serie de tensiones culminaron en un golpe de Estado en 1973 y el inicio de una dictadura militar liderada por Augusto Pinochet. Este periodo de alta violencia y persecución militar dejó una huella significativa en la historia de Chile, con miles de muertos, torturas, violaciones de los derechos humanos y profundas desigualdades sociales, económicas y políticas que todavía perduran.

Utilizando al cine como un velo que encubre esta historia, Fuguet centra su narrativa en los intereses efímeros de una clase baja trabajadora y migrante, todos consumidores audiovisuales en busca de enajenación. El discurso cinegráfico de Fuguet --limitado por un individualismo feroz– opera para reconstruir y organizar la memoria familiar y los traumas íntimos. A través de la narrativa cinegráfica de Fuguet, se exploran experiencias traumáticas familiares, permitiendo al protagonista procesar su pasado desde un supuesto estado apolítico. Las experiencias en los auto-cinemas descritas en la novela tienen una conexión alegórica con los personajes. A través de estas experiencias de visualización fílmica, se revelan aspectos relevantes de su personalidad, conflictos familiares internos y dinámicas de relación.

Desde el título de su novela, Fuguet demarca el tema de una didáctica cinegráfica en torno al "yo". El título del libro es una traducción al español de las memorias de espectador *Les films de ma vie* del cineasta y crítico francés François Truffaut publicado originalmente en 1975. Por medio de un epígrafe, Fuguet establece una conversación con el texto en tanto relato de educación o genealogía cinéfila (71). La lista que hace el narrador, Beltrán Soler, no intenta establecer parámetros estéticos o reconsiderar el capital simbólico desde la crítica y el examen de autores, sino ofrecer un modelo para organizar la memoria. El relato cuenta cómo después de un encuentro aleatorio aunque inspirador en

un avión, Beltrán le escribe un correo electrónico a Lindsay, su interlocutora durante el viaje. Beltrán le cuenta cómo detuvo su viaje de trabajo a Japón con tal de rememorar su infancia en Los Ángeles:

> Anyway, han pasado bastantes cosas desde que nos separamos en el aeropuerto el lunes pasado. Te hice caso y fui a DVD Planet. What a place! You were right. Lo pasé muy bien, fue como volver a mi infancia, cuando me devoraba las películas como si fuera M&M's. I don't know why I'm sending you this but… you're the one who got me thinking about all the movies of my life and… Quizás no tenga a nadie más en el mundo a quién enviárselas, pero eso no me parece triste ni me apena. Algo me dice que está bien que te envíe toda esta lista, todas estas películas. (73)

El correo electrónico denota una consumición desaforada del cine al señalar la analogía de la ingestión de dulces *M&Ms*. Sirve también para establecer las películas como detonantes del recuerdo. Tanto el personaje como el autor se guían bajo la máxima: "el cine es memoria" recobrada en su publicación del 2017 *VHS* (18). Así explica Fuguet la idea de educación y fuga que guía ambos textos: "yo soy de la generación en que el cine era, en efecto, toda o casi toda la educación sentimental. Fue un elemento inseparable de mi biografía, una manera viable tanto para fugarme como para intentar crecer" (21). La lista de películas efectivamente se convierte en una ruta de fuga a los recuerdos remotos. Como derivado del correo electrónico, *La películas de mi vida* cambia de estructura y de tiempo narrativo, Beltrán viaja a los 60, sus años de crecimiento. Cada instancia narrativa está organizada por una ficha filmográfica y su contexto como espectador. De todas las películas que incluye Beltrán, me enfocaré en las películas vistas en los *drive-in*. Con esta selección busco resaltar como el uso de los *drive-in* en la narrativa resalta la importancia de experiencias significativas de visualización cinematográfica en la vida familiar de estos chilenos en California.

Aunque la narración se enfoca en el movimiento, Beltrán se encierra en una habitación de un hotel para escribir estas memorias cinegráficas. El hotel se convierte en un cronotopo, tal como lo entiende James Clifford, un lugar para dilucidar itinerarios y reflexionar sobre las culturas del viaje. Según Clifford, y como confirma Fuguet, el hotel genera un tipo de narración canónica de sujetos masculinos, quienes desde este espacio transitorio ponen en escena un estudio simbólico del ser, de las experiencias de la masculinidad y de la relación con la otredad (31-32). Linda S. Maier también propone que Fuguet escribe explorando los "no lugares", es decir, puntos de transporte (aeropuertos, vuelos a bordo, taxis), moradas temporales (el Holiday Inn de Van Nuys) y tiendas comerciales (tiendas libres de impuestos en el aeropuerto, DVD Planet, cines, autocines), en soledad y principalmente a través de comunicación digital. Beltrán proyecta sus recuerdos y experiencias personales desde estos

no lugares. Maier sugiere que Beltrán siente la necesidad de prolongar su estancia en Los Ángeles para registrar su nuevo nivel de autoconciencia (408). En sintonía con Maier, propongo que Beltrán se enfrenta a la tarea de generar unas imágenes de sí mismo. Beltrán resalta unas experiencias primarias como espectador en los *drive-in*, otro modelo de no lugar. Este tipo de visualización cinematográfica es significativa, ya que se inserta dentro de un modelo de proyección aunado a partir de ideas de lo suburbano, del concepto de la familia nuclear heterosexual y de las expectativas de una clase trabajadora que valora el movimiento literal en automóviles y figurativo en la escala económica.

En la novela los auto-cinemas y la localidad de Inglewood adquieren un significado especial como espacios transitorios que simbolizan la inestabilidad familiar y amorosa de los padres de Beltrán. Entre 1962 y 1966, se mantenían ambivalentes entre vivir en Chile o Estados Unidos, establecer una familia y consolidarse como pareja. Así como el hotel en el que se encuentra Beltrán, Inglewood es un espacio que proporciona coordenadas existenciales y un plan de acción dentro de California. El uso de los auto-cinemas por Fuguet destaca cómo estos espacios encapsulan y representan tanto la experiencia migratoria de la familia como su esfuerzo por encajar en un contexto cultural estadounidense. Además, los auto-cinemas se vinculan con ideas de movilidad, tanto literal en términos de desplazamiento en automóviles, como figurativa en relación con el progreso económico y social que aspira la clase trabajadora.

En su trabajo "Forgotten Audiences in the Passion Pits", la historiadora del cine Mary Morley Cohen plantea que los auto-cinemas establecieron unas prácticas de exhibición híbridas, reproduciendo el modelo temprano del cine de atracciones en el sentido que le da el historiador del cine mudo Tom Gunning quien describe una estética en la que el espectador no está imbuido en la ficción del drama, sino que está consciente del acto de mirar, de la excitación y la curiosidad que siente por el medio ("An Aesthetic 824-25). Morley Cohen argumenta que los auto-cinemas se alejaron de la ficción de un público homogéneo y capitalizaron en grupos demográficos que fueron excluidos por los teatros citadinos burgueses. Los drive-in apelaban a un público des-segregado, a amas de casa, hombres trabajadores, niños, personas con discapacidades físicas y adolescentes. Eran centros de entretenimiento para toda la familia con un formato de variedades (471).

La primera rememoración de Beltrán en los auto-cines sienta las bases del recuento cinegráfico. La familia decidió ir a un auto-cine a ver *Born Free* (James Hill, 1966), una película sobre una pareja de ingleses que cría a una leona en Kenia (78). El título de la película se puede interpretar en la novela de Fuguet como una referencia al mito de la "libertad" del "American Dream", donde los emigrantes se ven dentro de una tierra llena de oportunidades económicas. Al igual que la leona

"protegida" por los ingleses, Beltrán y su hermana están "protegidos" en un territorio de "libertad". En su proyección, lo que Beltrán destaca es el ambiente seductor de los adolescentes besándose y la comodidad de cada miembro de la familia dentro del auto: el padre duerme, la madre amamanta a su hermanita pequeña y él mira la película desde la parte trasera de una camioneta Pontiac. Siguiendo a Morley Cohen, los auto-cines establecieron una estructura de recepción discontinua, más cercana al modelo de feria que a los cines tradicionales (472). Ir al auto-cine era una experiencia para distraerse y no tenía el prestigio intelectual asociado al consumo cinéfilo. En lugar de una discusión analítica de las películas, Beltrán intenta comentar sobre su familia como espectadores y, en conexión con Hansen, reflexiona sobre la esfera pública de aquellos años.

El auge de los auto-cinemas es similar al de los llamados *nickelodeons*– casetas individuales con máquinas de proyección frecuentadas por los migrantes y las clases trabajadoras a principios del siglo 20. Hansen sugiere que en estos fenómenos, el espectáculo se enfatiza por encima del filme. Este tipo de experiencia pone en interrogación la noción de un espectador centrado en el texto fílmico. En las dinámicas de feria –o del *drive-in* como demuestra Morley Cohen– las atracciones alternas, los actos performáticos, los juegos y competencias, son tan importantes como las películas. Hansen señala –y la novela de Fuguet reitera– que más importante que la integridad textual del filme, lo que se valora en estos eventos es la mezcla balanceada de entretenimientos (99).

En el segundo capítulo sobre experiencias en los *drive-in*, Beltrán recuenta una visita antes de que su hermana naciera con el padre y los tíos, Javi y Carlos. Ellos van al *drive-in* mientras se celebraba el *baby shower* de la madre. Fuguet demarca un contexto social patriarcal. Da a entender que no se aceptaba a los hombres en este evento o que decidieron no participar. *Grand Prix* (John Frankenheimer, 1966), la película que vieron, sirve de pretexto para comentar como la familia del padre fue trasladándose a California. Beltrán –o Fuguet quizás– se cerciora de que no se interprete este movimiento migratorio como una formación diaspórica. En su ensayo "Diaspora", Ricardo L. Ortíz plantea que el concepto propone una experiencia masiva y colectiva de desplazamiento, diseminación y relocalización. Sugiere también una identificación con un grupo dedicado a la retención y reproducción cultural en el extranjero. Ortíz plantea que las comunidades diaspóricas muestran su falta de elección al migrar. Indaga en el rol que la necesidades extremas y la violencia pueden desempeñar al forzar el desplazamiento a gran escala. Las causas pueden pasar por formas de privación económica estructural, la expulsión masiva tras una agitación política, o la huida de condiciones agudas de fracaso estatal que hacen que sectores enteros de una sociedad sean vulnerables a una precariedad extrema (48).

Al seguir la exploración teórica de Ortíz queda en evidencia como las prácticas y circunstancias diaspóricas no se ajustan a las vivencias de Beltrán. Aunque menciona que California se convirtió en la "base de operaciones" de los Soler, clarifica que el movimiento no se generó por "política", "ideales", "muerte", "tortura" o "hambre", sino a partir de un sentimiento de "vergüenza": "Todos escaparon de Chile antes de que fuera necesario o loable o entendible o políticamente correcto" (79). La familia no quiso enfrentar una deshonra social ya que perdieron la empresa familiar, una fábrica de textiles, en un juego de póker. La novela tampoco plantea una noción de comunidad chilena o siquiera de una unión familiar. Beltrán resalta las huidas, las fallas de comunicación y los viajes accidentados en el texto. Silvia Mejía acertadamente plantea al respecto que es importante notar que Fuguet y su protagonista se muestran simultáneamente como un ciudadano del mundo y del cine, reacios a vincular la identidad con Chile o sus comunidades diaspóricas, insistiendo en cambio en su naturaleza individual, fluida, fragmentada, no comprometida y postnacional (218).

Volviendo a la película *Grand Prix*, un aspecto importante para la discusión es la función que se le concede al auto en tanto posesión y fantasía. El automóvil ha sido considerado tradicionalmente un símbolo de estatus. Poseer un automóvil se percibe como un logro y un signo de éxito económico. Es por ello que se resalta que la visita al *drive-in* ocurrió en un Plymouth descapotable del 56. El recuerdo es que vieron el filme bajo las estrellas, tomando cerveza y fumando, mientras Beltrán dormía (81). La película *Grand Prix,* sobre carreras de autos formula-uno, y luego *Bullit* (Peter Yates, 1968,) con su famosa *car chase* por las calles de San Francisco, reflejan el valor que le conceden el padre y sus hermanos al auto en tanto un símbolo de masculinidad, juventud y bienestar económico. En estos segmentos, Beltrán reflexiona cómo sus tíos, trabajadores con sueldos bajos, veían en esta posesión su único premio:

> El auto era excesivo, pero lo consiguieron barato y creo que era como un premio de consuelo, porque estos dos chicos estaban solos, abandonados, trabajaban hasta caerse muertos y el único acto adolescente que pudieron cometer fue comprarse un auto así. (82)

El automóvil para los primos es una fuente de fantasía y escapismo. Contrario a sus circunstancias de vida laboral, los primos adquieren un auto de lujo, asociándolo con emociones fuertes, la velocidad y un estilo de vida glamoroso que entienden se merecen. El automóvil se convierte en un símbolo de aspiración y un medio para proyectar una imagen deseada. Siguiendo estas consideraciones automovilísticas, en el capítulo sobre *Bullit*, el padre de Beltrán, Juan Alfredo, se convierte en un doble de Steve McQueen. El personaje de McQueen siempre está en una huida

motorizada, incapaz de generar lazos emocionales debido a su trabajo como detective. Aunque el padre de Beltrán no es policía, su trabajo como distribuidor también lo mantiene separado de su familia de un lado a otro de la ciudad. Para él, el auto se convierte en una metáfora de la libertad de movimiento y representa la forma de escapar de las estructuras sociales y las convenciones amorosas de la posguerra. Tanto el automóvil como McQueen están estrechamente vinculados a las nociones patriarcales de masculinidad. Fuguet establece cómo el auto implica una extensión del poder y la virilidad masculina, ya que guiar un automóvil rápido se ha asociado con la valentía y la dominación. Socialmente, ha sido utilizado también para reforzar estereotipos y distorsiones de género.

Esta reflexión en torno a la distorsión también aplica a las posición del espectador en el *drive-in*. Morley Cohen comenta que el auto crea una experiencia de distancia y distorsión debido al cristal y al hecho de que no había un sistema de sonido central sino bocinas que se colocaban dentro de cada vehículo. Al abrir las puertas, se generaban efectos de eco y de disparidad sonora. Las sombras de las personas caminando y las luces del auto también desestabilizaban las imágenes de los filmes (474-75). Marley Cohen entiende al espectador dentro de este sistema de proyección como un viajero desconcentrado. Como señalaba antes, en la novela de Fuguet cualquier idea de nación, de una comunidad diaspórica y de una unidad familiar, coincide con esta misma desestabilización de la experiencia de los espectadores en los auto-cinemas. En el capítulo dedicado a la película *The Reivers* (Mark Rydell 1969), por ejemplo, Beltrán establece cómo las relaciones familiares, sobre todo con el padre, siempre estuvieron fracturadas debido a las expectativas personales y económicas frustradas en torno a Chile. Se asocia al país con el desengaño y la incapacidad de manejar emociones y una calidad de vida saludable. Así lo expresa Beltrán:

> Chile alcanzó a darle muy poco y luego le quitó demasiado. Porque, al final, de eso se trató siempre, esa fue la falla que nos dividió, la grieta que todavía nos divide. Bastaba nombrar la palabra "Chile", bastaba apenas pensar en Chile, para que el muro más infranqueable se alzara. Chile era una herida, un mito, un ansia, una pesadilla, eran demasiadas cosas para toda esta gente incapaz de procesar tantas emociones encontradas. Lo que nos separó a todos fue Chile. (103)

Posiblemente, Fuguet establece aquí cómo los conflictos ideológicos, político-económicos y militares de las décadas del 60 y 70, así como la polarización radical entre los sectores de izquierda y derecha generaron una insatisfacción y fractura rotunda en la familia. El padre se siente incapaz de participar o insertarse en la realidad chilena de entonces. En esta sección detonada por *The Reivers* nuevamente el padre es identificado con el actor Steve McQueen, "el rey del cool", el "self-made man"

que aspiraba a que las mujeres "lo quisieran" (103). La madre de Beltrán, Angélica, por su parte se convierte en la encarnación de las ataduras con el país natal. Aunque el padre se muda a California es incapaz de desvincularse de su novia de la adolescencia. Chile se vuelve entonces en un destino breve en el cual, en "viajes relámpago", el padre retomaba su relación con Angélica (104). Luego de casarse, escapan a California. Tal como las películas vistas en los *drive-in*, tanto Chile como California se convierten en espacios, imágenes y constructos mentales difuminados. La familia es incapaz de habitar ninguno de los dos espacios o pronunciarse políticamente.

De manera similar, la relación de Beltrán con el padre también está distorsionada. Como en *The Reivers,* en donde McQueen fracasa como modelo de masculinidad, el padre ejerce un rol ineficaz. En este segmento se reitera la analogía del auto y sus choques para comentar sobre estados de abandono paterno-filiales, inseguridad y negatividad emocional (todos aspectos que también le aplican a Chile en tanto patria). Beltrán analiza de esta manera su relación con el padre: "pero ahí estaba, paralizado, anulado, Steve McQueen lejos y yo intentando crecer a toda costa, pegando palos de ciego, chocando de frente, de lado, tropezando, rodando, deslizándome de a poco en la oscuridad que me terminaría por envolver" (105). Desde está genealogía, el personaje culturalmente híbrido de Beltrán entiende su nomadismo. Beltrán ha viajado y vivido en todo el planeta (específicamente, California, Chile, Francia y Japón) y posee una sensibilidad global desarraigada. Nacido en un país y criado en otro, trabajando en varios no se siente en casa en ningún lugar es y se entiende como un desplazado. En este tipo de trama del desplazo, Silvia Mejía observa oportunamente que el intereses literario desarraigado de Fuguet está en sintonía con las recetas neoliberales -reducción del Estado, recortes en inversión social- impuestas al mundo en desarrollo por los acreedores del Primer Mundo. En esta novela, Fuguet da cuenta de una fe bastante acrítica en los poderes homogeneizadores del mercado y los medios fílmicos. En sus manifiestos, ensayos y narraciones, Fuguet se han declarado ciudadano global, finalmente liberado de la pesada carga de una historia de colonización, dictaduras y "subdesarrollo" chileno y latinoamericano (219).

Durante su estancia de varios años en California, los personajes de Fuguet se sumergen en el cine a través de *drive-in*, televisión y salas. Los géneros predominantes son películas de acción, suspenso o catástrofes, que carecen de intenciones claras de enunciación política, lo cual ya es una postura ideológica. El retrato de los barrios pobres y los suburbios, la incomprensión social asociada a la contracultura, la desilusión amorosa, la corrupción del dinero y la política, la movilidad absurda y destructiva de los autos, y la distracción de los *drive-in* son factores esenciales para comprender tanto el cine hollywoodense de la época como a los personajes migrantes de la novela. La técnica de Fuguet

radica en describir e incluso celebrar cómo las películas comerciales de los años 60 funcionan como espejo de la enajenación, el caos familiar y la migración sin comunidad o consciencia política.

La novela cinegráfica *Las películas de mi vida* de Fuguet ofrece una exploración de cómo la recepción cinematográfica puede organizar la memoria y los afectos privados. Mediante la cinegrafía, Fuguet explora paratextos como las listas de cine, utilizando estas listas como modelos de interacción directa con las experiencias de viaje y las tensiones de la migración. También explora el auto como símbolo de movilidad y patriarcado en relación con las prácticas de los espectadores suburbanos en los años 60 en Estados Unidos. A través de las historias y los personajes cinematográficos, el protagonista encuentra una forma de reconectar con la ciudad de Los Ángeles, reconstruyéndola como un no-lugar mediático. Pero, lo más importante, Beltrán logra embarcarse en un viaje de la memoria que le permite una comprensión cinegráfica de la historia familiar e incluso nacional, aunque efímeramente.

***La fiesta vigilada*: conflictos de filmar festejos**

La fiesta vigilada examina nociones de trabajo, ocio, fiesta y censura dentro de la sociedad cubana revolucionaria. Es un libro híbrido en el cual los bordes entre ensayo, autobiografía, ficción, crítica literaria y fílmica son porosos. Ponte entiende este procedimiento desde las prácticas del cine documental. El libro compuesto por secciones independientes esta ordenado desde una perspectiva de montaje cinematográfico (Ponte en Rodríguez 2). De hecho, a nivel anecdótico, mientras escribía el libro, Ponte participa como teórico principal y sujeto del documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (2006). Además de ofrecer una elucidación en cámara del concepto de ruina, al cual volveré, genera la estructura teórica del libro. Cuando Ponte empezó a hacer el documental con Florian Borchmeyer, él sentía que trabajaba en otro documental paralelo, pero en escritura. (""Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución': una conversación con Antonio José Ponte" 2-3).

Precisamente serán dos documentales ya icónicos los que le permiten articular su análisis de la realidad cubana en tanto una fiesta vigilada o marcada por unos discursos y prohibiciones estatales. Me refiero a *P.M.* (1961) de los cubanos Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante y *Buena Vista Social Club* (1999) del alemán Wim Wenders. Estos dos documentales funcionan como ejes en el análisis sobre la censura de la fiesta y su contraparte, la recreación de una fiesta ilusoria a partir de lo que Ponte entiende como ruinas urbanas y culturales. El crítico literario Miguel Rivera-Taupier señala que en *La fiesta vigilada*, Ponte no busca recuperar la verdadera Habana, sino que crea una ciudad textual debido a su alienación como extranjero en Portugal. Su visión alternativa enfatiza la

importancia de la fiesta, censurada por el régimen, como una actividad anti jerárquica. Ponte resalta como el gobierno comunista ha intentado limitar su potencial subversivo. Sin embargo, discute también como en los años 90, la industria del turismo resurgió bajo reformas económicas. Esto creó un apartheid turístico, alejando a los cubanos de áreas designadas para turistas. La apertura de bares fue controlada por las autoridades, convirtiendo la fiesta en un simulacro (132-33). En el libro la voz narrativa se mueve entre estas dos obras para recrear una visión de La Habana en el llamado "Periodo especial en tiempos de paz" de los años 90.

Para contextualizar, el "Periodo especial en tiempos de paz" fue una crisis económica y social que afectó a Cuba durante la década de 1990, principalmente después de la desaparición de la Unión Soviética. El término fue acuñado por el gobierno cubano para describir la situación de escasez y dificultades que enfrentó el país durante ese período. Sin el respaldo económico de la Unión Soviética, la economía cubana se sumió en una profunda crisis, ya que había dependido de los subsidios y el comercio preferencial con los soviéticos. La producción disminuyó, las importaciones se redujeron drásticamente y las dificultades para adquirir bienes y recursos básicos, como alimentos, medicinas y combustible, se agravaron significativamente. Para hacer frente a esta situación, el gobierno cubano implementó una serie de medidas de austeridad y adaptación, incluyendo racionamientos de alimentos, programas de eficiencia energética y promoción del turismo internacional para generar ingresos. Ponte experimenta este periodo de crisis económica como uno de extrema escasez y vigilancia y lo interpreta como un tiempo que marca el desgaste en los constructos literales y simbólicos de la sociedad cubana. Será la proyección de *Buena Vista Social Club* en Porto durante un viaje como escritor becado la que impulsará al narrador a entablar una crítica política.

El narrador recuerda ver la película en una función vespertina y resalta que se sintió como un único espectador al cual la película le interpelaba:

> Vi por primera vez *Buena Vista Social Club* en la sesión vespertina de un cine de Porto. Llovía y yo era él único espectador. O puede que a esa hora existiera alguien más interesado en aquella historia de viejos músicos cubanos, una mujer de cincuentitantos años y aspecto de bibliotecaria a la que borro ahora para quedarme a solas. Porque, aun cuando la sala hubiese estado llena, yo habría sido allí el único espectador para aquel filme. (109)

Si con Fuguet las prácticas de los espectadores tienen un carácter colectivo, con Ponte se destaca una experiencia contraria en donde el espectador, ahora aislado y ensimismado, selecciona la tanda menos frecuentada, buscando una experiencia casi exclusiva en la que las distracciones sean

mínimas. La intención de ser el "único" espectador coincide con la visión de viaje del narrador. Su propósito principal, además de escribir un libro, era estar solo por un año. Por ello, escogió la ciudad más "aburrida" y "despoblada" para pasar su beca. Su experiencia como espectador representa en mayor medida su viaje de interacciones sociales mínimas y marcada reflexión. Explica que no tener a nadie a quien recurrir y el estar alejado de cualquier tipo de "colonia cubana" le daba una sensación de libertad (111). En este aspecto coinciden tanto el libro de Ponte como el de Fuguet. Existe un deseo consciente de alejarse de prácticas diaspóricas de retención cultural. La diáspora implica una historia compartida de desplazamientos forzados, sufrimiento, adaptación o resistencia. Ambos escritores rechazan esta formaciones solidarias. Ponte se acerca más al viajero descrito por Clifford, aquel que desde su subjetividad produce saberes, historias, comportamientos, música, libros, diarios, en fin, expresiones culturales ("Traveling Cultures" 35). Sin embargo, el narrador de Ponte cumple con el trabajo diaspórico de involucrarse en una proyección de un lugar de origen. Su experiencia como espectador al momento de ver y pensar en *Buena Vista Social Club* lo sitúa dentro de una rememoración de su ciudad. Intenta demostrar con su lectura el estado ruinoso de La Habana.

En el documental paralelo de Borchmeyer, Ponte examina las ruinas arquitectónicas habaneras como una estética politizada. Ponte se considera un ruinólogo, que es la condición de alguien que siempre está pensando en las ruinas y buscando razones detrás de ellas. Intenta explicar la perversidad de encontrar sentido y placer en lo que se está deteriorando. Se pregunta por qué hay tantas ruinas, por qué existe una capital devastada como La Habana sin haber atravesado ninguna guerra o desastre natural que la haya dejado así. A Ponte le interesa comprender lo que llama "un ejercicio de destrucción" y el "arte de fabricar ruinas" (*La Habana: arte nuevo de hacer ruinas*, 2006). Desde una perspectiva geográfica, Mariya Dzhyoyeva examina que los comentarios de Ponte sobre el estado ruinoso de La Habana en distintos escritos y medios se enfoca en una naturaleza política, al considerar que el gobierno utiliza estas ruinas con fines propagandísticos. Sostiene que las ruinas simulan una invasión estadounidense inexistente, pero que sirve para mantener el control sobre la población.

Volviendo al documental, este narra como el productor norteamericano Ry Cooder intenta juntar músicos de África occidental con pares cubanos del periodo anterior a la revolución. El conflicto de la película es que los músicos africanos no llegan por problemas de visa y la grabación se queda en suspenso. Para el narrador, la espera por los músicos africanos es un material idóneo para el director Wim Wenders ya que una constante de su filmografía es la noción de suspensión en el tiempo y los trabajos artísticos inconclusos. Más allá de las circunstancias del disco o de los intereses de Wenders, para el narrador esta espera confirma un estado sociocultural cubano: "el tiempo muerto"

(114): "Porque Cooder podía haber esperado semanas a los ejecutantes africanos contratados por él, pero los músicos cubanos llevaban décadas de sus vidas a la espera de Ry Cooder o de algún otro productor que los salvara" (115). De entre todos los músicos cubanos, el narrador de *La fiesta vigilada* se interesa por Compay Segundo, ya que este representa a un sobreviviente cultural que podía dar testimonio del tiempo prerrevolucionario. En el documental, a Compay Segundo se le da la tarea de encontrar el espacio en donde estaba el apócrifo club de Buenavista. Como detective, habla con sobrevivientes de la supuesta época dorada. Cuando por fin encuentra el espacio, el ahora domicilio de familia resulta "decepcionante" y poco "imponente" (116).

En su ensayo "*Buena Vista Social Club*: canibalismo cultural y nostalgia imperialista", el crítico Fernando Valerio-Holguín plantea que el filme de Wenders deshistoriza la música para convertirla en mercancía inocua. Para ello, Wenders sitúa el placer de los espectadores en la rememoración del pasado prerrevolucionario. Las imágenes de la arquitectura en ruinas y los automóviles y motocicletas de los años 50 representan la época anterior a la revolución, creando una sensación de que el tiempo se ha detenido en 1959. Para Valerio-Holguín, la figura de Cooder en el filme y en el disco opera como un arqueólogo, pensador y colonizador de la música. En el documental, él facilita y organiza la experiencia intelectual y estética para un consumo nostálgico fuera de Cuba. En su opinión, Cooder y Wenders inducen al olvido. Borran las décadas de la revolución. Esta lectura que coincide en mayor grado con la de Ponte destaca cómo a través de la puesta en escena, los músicos parecen no solo añorar la juventud perdida sino también la vida prerrevolucionaria.

La búsqueda de Compay Segundo refuerza la idea del narrador de La Habana como ciudad y centro político-cultural en ruinas y resumir el filme de Wenders como un documental dedicado a los escombros. El estudio de grabación donde trabajan los músicos con Cooder es descrito en el libro de Ponte como "destartalado" y las calles como un paisaje "bombardeado". Centro Havana es un espacio "decadente" y en temporada de lluvias, la cúspide de la "miseria" y la "asquerosidad" (117). El narrador coincide estéticamente con la forma en que Wenders presenta la capital cubana y considera que es la manera más fidedigna de retratar La Habana en el periodo especial (117-18). Dicho esto, cierra su reflexión de *Buena Vista Social Club* destacando el poder comercial de la película y la creación de un imaginario audiovisual que transcendió las salas de cine o las experiencias individuales de los escuchas. Valerio-Holguín coincide con Ponte al criticar este proceso comercial:

> Cooder y Wenders han llevado en su viaje de regreso a los Estados Unidos y a Europa el plato sabroso y condimentado de la música cubana. El mismo director de la película expresa que "Espera que aquellos que conocen y aman el disco compacto descubran a

> los músicos detrás del disco y puedan vislumbrar una cultura rica y maravillosa". Me llaman la atención las palabras "descubrir", "rica" y "maravillosa" porque son sintagmas que pertenecen al discurso colonialista de "descubrir", explotar las "riquezas" y luego "maravillarse". Esa "vislumbre" de la cultura es sólo la intuición de algo que no se llegará a conocer totalmente, pero cuya muestra podrá fascinar. ("Buena Vista Social Club: canibalismo cultural y nostalgia imperialista")

Para el narrador de *La fiesta vigilada*, tanto el filme de Wenders como el disco de Cooder defienden lo "edénico de la guerra del tiempo", o sea, instrumentalizan las ruinas de manera diferente al gobierno cubano (118). Cooder y luego Wenders ponen en escena una orquesta quimérica anclada en la melancolía por una fiesta que nunca existió. El narrador comenta que irónicamente la ciudad incorporó este repertorio musical: "Muy pronto los bares de La Habana Vieja se llenarían de músicos dispuestos a entonar una y otra vez los mismos temas musicales que aparecían en el álbum y en el filme" (119). Para el narrador, esta película es significativa ya que, al rememorar un pasado inventado en Buena Vista, recupera y reestructura la fiesta prohibida en La Habana desde el estreno del documental *P.M.,* famoso caso que inauguró debates en torno a las metas fílmicas revolucionarias.

Si la proyección de *Buena Vista Social Club* alude a la experiencia de un espectador cubano que atestigua simultáneamente un documento de las ruinas y la creación imaginaria de La Habana mediante el filtro extranjero, *P.M.* será su cara opuesta, el cine nacional negado. Al traer a *P.M.* como texto fílmico, Ponte no se enfoca en su experiencia de espectador solitario en el exilio como hizo como *Buena Vista*. Aunque no explica su contexto o experiencia de espectador, es posible asumir que Ponte logra ver el filme en el extranjero por medio de archivos digitales en las redes o en alguna cinemateca. La rememoración de *P.M.* funciona como un compás audiovisual que utiliza el narrador al regresar a Cuba. El mapa que traza el cortometraje le permite retomar lazos con su ciudad luego del aislamiento en Porto.

P.M. es un documental que sin editorializar retrata un viaje en lancha desde Regla hasta La Habana en donde los pasajeros y cineastas visitan varios bares del puerto. El documental retrata la música en vivo, la bebida y el baile. El filme culmina con el viaje de regreso en lancha. Para los realizadores, Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante, se trataba de un ejercicio de *free cinema*. El Free Cinema fue un movimiento de películas producidas en condiciones amateur. Las películas eran financiadas tanto por sus creadores como por pequeñas subvenciones de patrocinadores que les otorgaban casi completa libertad creativa. Por lo general, las películas eran cortas, se filmaban con cámaras de 16 mm de mano, evitaban el uso de narración y utilizaban el sonido y la edición de manera

impresionista. Los cineastas cubanos aprovecharon las pautas técnicas y estéticas de este movimiento británico.

Jiménez Leal menciona en entrevista con Manuel Zayas que les llamaba la atención el desenfado y espontaneidad con que estaban hechos estos documentales independientes. Resalta la idea de una cámara ojo que ve la realidad banal y la transforma en una obra de arte ("Un baile de Fantasmas"). Por su parte, el crítico cultural Dylon Robbins entiende este ejercicio de *free cinema* como una búsqueda de diálogo con las vanguardias cinematográficas. La cámara se propone como *voyeur* y los cineastas evitan intervenir, aunque para Robbins esto es imposible. Robbins analiza segmentos, fotogramas y posiciones de cámara y resalta que, aunque intentan una invisibilidad, los consumidores locales siempre tratan a los cineastas con desinterés y como personas ajenas al ambiente. Entiende la película como un texto fílmico generado con una distancia intelectual y racial, dirigido a una elite intelectual interesada en las vanguardias artísticas y en la producción de conocimiento popular desde el género documental ("On the Margins of Reality" 29-31). Aunque inicialmente el filme fue bien recibido por críticos como Néstor Almendros, la recepción estatal de los nuevos organismos fílmicos en Cuba eclipsó el alcance del documental. El narrador de Ponte presenta la controversia así:

> Luego de escrutar los trece minutos transcurridos en bares, [el funcionario cultural] declaró a P.M. obsceno y contrarrevolucionario. Es decir, tan obsceno sexual como políticamente. Por tanto, la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas eximía a aquella obra de toda exhibición pública. Y en cumplimiento de órdenes superiores se veía obligada a incautar cuanta copia del filme existiera. (101)

Efectivamente, en comunicado oficial, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos argumentó que *P.M.* no le ofrece al espectador una visión correcta del pueblo cubano en su proceso de revolución. Según la ICAIC, aunque meritoria, la película desvirtúa, desfigura y empobrece la visión de Cuba ofreciendo una pintura parcial de la sociedad ("Texto de la comunicación enviada por el ICAIC a la asociación de escritores y artistas" en Zayas). Robbins argumenta que para las autoridades cubanas el gran problema del filme fue la representación parcial. La película no reflejaba los esfuerzos del gobierno revolucionario en movilizar a la sociedad cubana de una economía del ocio –dominante en el régimen anterior– a la producción material y la centralidad en pantalla del sujeto trabajador (29). La película da al traste por su vanguardismo y contenido exclusivamente fiestero. A nivel estético, la ICAIC buscaba estimular un neorrealismo caribeño que estimulara mediáticamente la misión de transformación de la revolución. Por su parte, Ponte utiliza a *P.M.* como un ejemplo de una fiesta más auténtica y, por tanto, más insurgente. Ponte comenta que

la fiesta no es ajena al cine cubano pero:

> [*P.M.*] prescindía de coartada. No recurría a pretexto alguno para desplegar la fiesta. La fiesta era toda su trama … la aparente incompletez de *P.M.* debió intrigar mucho a quienes lo examinaran. Acostumbrados como estaban a que lo festivo sirviera de marco al conflicto de algún personaje, les faltaba éste. Y de ser el cortometraje uno de los momentos musicales que trufaban otros filmes, se echaba de menos el resto. (106)

Al momento de describir la película, el narrador de *La fiesta vigilada* se enfoca precisamente en los aspectos de la fiesta que luego fueron objetados por los funcionarios del ICAIC. Manuel Rivera-Taupier argumenta al respecto que Ponte reivindica la fiesta al crear un mapa mental de La Habana basado en lugares de diversión, desafiando el discurso totalitario que los ha negado. Esta elección de bares –muchos ya clausurados– como puntos de referencia busca desafiar la visión oficial y ofrecer en vez una representación alternativa de la ciudad, que se relaciona con la forma de vida, valores y aspiraciones de sus habitantes (133). Para lograr esto, el narrador genera una trayectoria vertiginosa, siguiendo el camino alcohólico y bailador de varios personajes racializados. El narrador sigue a una "negra" que no suelta su cerveza mientras baila con un "blanco borrachón". Mientras dan vueltas, la cerveza se derrama poco a poco. Para él, la trayectoria de este vaso resulta "hipnotizante". El "bamboleo" de los cuerpos ebrios continua en varios bares. La música y los gestos se vuelven "vertiginosos". Punzadas de alcohol llegan "hasta la médula" de una "mulatica" que "ataca la rumba" y mete a un negro "de punta en blanco" en el baile, quien luego la persigue (99). El Chori toca con cara de "resaca" dándole con un palito a una botella y un "negrito" pide una fritura para sobrellevar su borrachera (100).

Resulta importante resaltar que el narrador hace hincapié en las identidades raciales de las personas retratadas. Identifica a los participantes de la fiesta y sus actividades en tanto "otros". "La negra", "la mulatica", el "negro de punta en blanco" parecen contrarrestar tanto a los cineastas del corto como al propio narrador e incluso a esos primeros dirigentes de la ICAIC que censuraron la película. Se genera una relación de un "nosotros" observando a un "ellos". La marginalidad de estos representantes de la Cuba negra, frente a una elite artística identificada indirectamente como "blanca" sigue marcando las lecturas de la película. La historiadora Carrie Hamilton describe estas interpretaciones y resalta cómo el contenido de la película, más allá de los debates revolucionarios entre ocio y trabajo, formula una visión viciada de los afrocubanos. Se ha mencionado frecuentemente el hecho de que la mayoría de las personas en *P.M.* fueran negras, afirma Hamilton, aunque pocos defensores o críticos de la película lo han situado en una historia más larga de raza y racismo en Cuba.

Sin embargo, las afirmaciones repetidas de que *P.M.* representa la prostitución y el consumo de drogas están condicionadas por estereotipos racistas tanto como por suposiciones arraigadas de que los bares populares eran lugares de actividades contrarrevolucionarias y desviaciones sexuales. Hamilton examina que los espectadores que ven la película a través del prisma de la asociación entre la prostitución y la figura de la mujer mulata han interpretado los cuerpos de las mujeres negras en la película como trabajadoras sexuales por, una conexión que se remonta a la sociedad colonial esclavista de Cuba ("Sex, Race and Censorship in Cuba"). De manera similar, Robbins entiende la mirada de *P.M.* como la de una élite cultural sobre cuerpos marginales (27). Resumiendo, lo describe como un filme sobre cultura musical y diferencia, sobre la autoridad discursiva y representación de espacios y sujetos "otros" (27-29). El narrador de *La fiesta vigilada* omite una interpretación directa en torno a la sexualidad y las nociones raciales. Tampoco da cuenta del desarrollo del cine cubano en sus múltiples negociaciones con, junto y contra el estado y el espectro diverso de las representaciones, discursos y estímulos muy concretos de la afrocubanidad. Si bien los casos de censura del gobierno cubano revolucionario han sido instrumentales para la crítica al comunismo en el extranjero y el ICAIC sigue envuelto en controversias similares, con su regreso a *P.M.* el narrador intenta sostener una narrativa ya mitológica de represión cultural.

Su texto sugiere también las narrativas estereotipadas que Hamilton señala y que Robbins llama elitistas. El narrador parece decir que *P.M.* es una película sobre desvaríos nocturnos y alcoholismo. La compara a las películas de rumberas anteriores a la revolución en donde el tropo de las escenas de fiestas era común (105-06). El narrador propone una genealogía de la prohibición. En un extremo, *P.M.* sienta las bases para un conflicto de representación y de vida que se extiende por lo menos por cuatro décadas: "Y si *P.M.* avisaba del cierre de la fiesta, *Buena Vista Social Club* era señal de su regreso" (119). Según esta lectura, *Buena Vista Social Club* constató que tanto las ruinas como su estética –ligada a los sonidos e imágenes de la fiesta afrocubana– podían ser explotadas para consumo fuera de Cuba. Según el narrador, la fiesta representa los gestos culturales que permiten la supervivencia en el "Periodo Especial" y la melancolía de los cubanos en el extranjero. Como espectador, el narrador es tanto participe como crítico de este fenómeno. *La fiesta vigilada* establece acertadamente la relevancia de la música y el visionado del cine documental, censurado o no, en las representaciones de una ciudad y su gente dentro y fuera de ámbitos nacionales. El narrador parece establecer que por medio de la mirada extranjera como en el caso de *Buena Vista Social Club* o el de *Before Night Falls* (Julian Schnabel, 2000)–en donde se incluye *P.M.*– la fiesta es recuperada y a La Habana se le devuelve la vitalidad perdida para los espectadores dispuestos a este consumo fantasmal.

Las cinegrafías de espectadores viajeros

La cinegrafía es un enfoque literario que busca explorar y comprender las transformaciones contemporáneas en el conocimiento y el poder mediático. A través de la literatura cinegráfica, escritores como Fuguet y Ponte establecen posicionamientos acerca de problemáticas sociopolíticas, tecnológicas, de consumo, ocio y vigilancia en los espacios públicos y privados. Al emplear la cinegrafía, Fuguet y Ponte utilizan el lenguaje y los elementos visuales propios del cine para construir narrativas que van más allá de las convenciones literarias tradicionales. Utilizan recursos como la edición cinematográfica, los paratextos críticos de revistas especializadas, la composición visual y el montaje para transmitir ideas, emociones y evocar reflexiones de manera intermedial. Ambos libros utilizan la noción de corte, fragmento y elipsis del montaje cinematográfico y manifiestan, tal como plantea la teórica Miriam Hansen, la importancia de entender las experiencias de espectadores fílmicos desde unos contextos históricos específicos y analizando esferas sociales y culturales.

Fuguet, en *Las películas de mi vida,* construye un relato acerca de una familia emigrante en Los Ángeles a partir de sus consumos fílmicos. Las películas vistas señalan a un deseo fallido de integración dentro de la sociedad estadounidense. En *La fiesta vigilada* de Ponte se piensa y recrea el país natal a partir de un documental visto en Porto. El narrador, figura autoficcional, reflexiona a distancia sobre las representaciones de su ciudad, La Habana, por cineastas tanto locales como extranjeros. Tal como propone Clifford, ambos libros ponen, además del cine, a la cultura del viaje y la consideración económica como ejes para engendrar las figuraciones de la identidad en el primer caso, y en el segundo, de producción y visibilidad cultural.

El narrador de Fuguet, Beltrán Soler, recuerda su infancia y describe un estado de inestabilidad. A mediados de la década de los 60, sus padres no logran decidir si establecerse en Chile, el país natal, o en California, territorio de promesas suburbanas. La familia paterna también se muda en grupo debido a un escándalo empresarial. Beltrán está consciente de la movilización de chilenos tanto de la derecha como de la izquierda durante este periodo tumultuoso en Chile, pero alega que sus familiares viajan por motivos desasociados de la política o de las configuraciones diaspóricas. Tomando en consideración esta narrativa, las proyecciones de películas en auto-cinemas toman relevancia simbólica. Este modelo de empresa fílmica surgido en la posguerra tiene como meta generar un ambiente de feria inspirado en las circunstancias de proyección temprana del cine de atracciones. Dentro de este sistema, las películas no son necesariamente el centro o el punto del evento, sino una más de las posibilidades mixtas de entretenimiento. Las películas de los *drive in* se experimentan como un desenfoque que protege de la contundente y traumática realidad política de esos años. También,

los autos en pantalla y en el cotidiano se vuelven metáforas de las metas de movilidad y ascenso social de la clase trabajadora. En el caso de la novela reflejan a su vez los choques emocionales, la fallas en la comunicación, el aislamiento y la desorientación urbana.

En el caso del libro de Ponte, el narrador logra tomar distancia de sus compatriotas cubanos en Porto y generar un espacio de soledad e intromisión. Ve el documental *Buena Vista Social Club* dentro de estas circunstancias. Esta película le sirve para articular la noción de ruina. Según el narrador, *Buena Vista Social Club* utiliza las ruinas urbanas durante el "Período Especial" para evocar y entrelazar narrativas de una fiesta perdida luego del triunfo de la Revolución. Si, para el narrador, la ruina significa un formulación obligada para describir la realidad cubana y la extrema escasez de los años 90, también entiende que tanto el productor del disco, Ry Cooder, como el cineasta Wim Wenders, crean un edén de estas ruinas para conformar su banda ficticia y proyectar un ambiente festivo fantasmal que no corresponde del todo con la realidad. En el libro de Ponte las ruinas también están implicadas con la reflexión sobre la eliminación estatal de la industria del ocio en los tempranos años 60 y la correlativa censura de filmes y propuestas culturales dedicadas a la fiesta. Al momento de regresar a La Habana, el narrador rememora al documental *P.M.* para reubicarse en la ciudad y para, con *Buena Vista Social Club,* proponer una narrativa de una fiesta fílmica que se queda en suspenso por décadas.

Bibliografía

Borschmeyer, Florian. "Habana: El nuevo arte de hacer ruinas." *youtube.com* 20 de april de 2008. https://www.youtube.com/watch?v=cF8EuQ2u4YM&t=192s. Recobrado 8 de enero de 2019.

Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997.

Dzhyoyeva, Mariya. "Cons(des)trucción del espacio urbano y el discurso identitario en la obra de Antonio José Ponte." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Invierno, vol. 40, no. 2, 2016, pp. 315-32.

Fuguet, Alberto. *Las películas de mi vida*. Alfaguara, 2003.

---. *VHS (Unas memorias)*. Penguin Random House, 2017.

Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator." *Film Theory and Criticism*. Editado por Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford University Press, 1999.

Hamilton, Carrie. "Sex, race and censorship in Cuba: Historicizing the P.M. affair." *notchesblog.com*. 4 de noviembre de 2014. http://notchesblog.com/2014/11/04/sex-race-and-censorship-in-cuba-historicising-the-p-m-affair/. Recobrado el 7 de enero de 2019.

Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship In American Silent Film*. Harvard University Press, 1991.

Maier, Linda S. "A McOndo Writer's Take on Literature in the Era of Audiovisual and Digital Communication: The Case of Alberto Fuguet's Las películas de mi vida." *Hispania* vol. 94, n. 3, 2011, pp. 406-15.

Mejía, Silvia. "Caught in the Ethnographic Trap." *Hispania*, vol. 104, n. 2, 2021, pp. 211-25.

Morley Cohen, Mary. "Forgotten Audiences in the Passion Pits: Drive-in Theatres and Changing Spectator Practices in Post-War America." *Film History* vol. 6, n. 4, 1994, pp. 470-86.

Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Anagrama, 2007.

Ortiz, Ricardo L. "Diaspora." *Keywords For Latina/o Studies*. Editado por Deborah R. Vargas, Nancy Raquel Mirabal and Lawrence La Fountain-Stokes. New York University Press, 2017.

Rivera-Taupier, Miguel. "Recuperación de la ciudad y de la fiesta en Antonio José Ponte." *Chasqui*, vol. 44, n. 2, 2015, pp. 129-137.

Robbins, Dylon. "On The Margins of Reality: Fiction, Documentary and Marginal Subjectivity in Three Early Cuban Revolutionary Films." *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film From Latin America*. Editado por Miriam Haddu and Joanna Page. Palgrave Macmillan, 2009.

Rodríguez, Juan Carlos. " 'Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución': una conversación con Antonio José Ponte." *habanaelegante.com*. Winter, 2009. http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Entrevista_Rodriguez_Ponte.html. Accessed 8 Jan. 2019.

Truffaut, François. *Les films de ma vie*. Flammarion, 2007.

Valerio-Holguín, Fernando. "*Buena Vista Social Club*: Canibalismo cultural y nostalgia imperialista." *Academia.edu*. https://www.academia.edu/1616283/Buena_Vista_Social_Club_Canibalismo_cultural_y_nostalgia_imperialista. Accessed 8 Jan. 2019.

Zayas, Manuel. "Entrevista a Orlando Jiménez Leal." *cubaencuentro.com*. Otoño, 2008. https://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/50-otono-2008/entrevista-a-orlando-jimenez-leal-127024. Recobrado el 8 de enero de 2019.