

Ponencia para Primer Encuentro de Filosofía y Cine. Un espacio para la reflexión del quehacer cinematográfico. Universidad Autónoma del Estado de México. 2017

Eje temático: Cine y arte. Reflexión estética

Título: *Bocarrosa* a través del cristal. Análisis de un discurso encapuchado en el documental de Henry Eric Hernández, frente a la narratividad del audiovisual cubano contemporáneo.

Autor: Lic. Carlos Manuel Gamez Ramirez

Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana.

Ciudad de México.

Resumen

La ponencia aborda el documental *Bocarrosa* (Cuba, 2000) dirigido por Henry Eric Hernández e Iván Rodríguez Basulto. Analiza, a partir de la estética experimental, los posibles discursos sobre la Historia de Cuba, el transformismo, y las historias de los entrevistados, a partir de la imagen-cristal, como reducto teórico. Plantea una lectura de las posibles verdades camufladas en la enunciación del material audiovisual, componiendo una tesis discursiva desde los preceptos estéticos del documental como parte de una poética personal y una confesión liminal.

Bocarrosa a través del cristal. Análisis de un discurso encapuchado en el documental de Henry Eric Hernández, frente a la narratividad del audiovisual cubano contemporáneo.

Por Lic. Carlos Gámez.

Como parte de las estrategias del arte cubano contemporáneo, los artistas interesados en discursar sobre la Historia y sus aristas, se aprestan a formar una narración alternativa, una partitura que surja de los confines “opacos” de la memoria, para erigirse como espacio de reflexión entre las múltiples documentaciones de la Historia inmaculada. Una plataforma que emerja de la verdad emulsionada por el tiempo.

1.

Actualmente las artes visuales en Cuba presentan varias opciones temáticas como clasificaciones discursivas. Entre ellas, la Historia y su re-escritura es una de las más acuciadas. Varios son los formatos en los que podemos recibir las nuevas textualidades: desde instalaciones, pinturas, fotografías, hasta el video y obras sonoras, incluyendo el documental, como espacio interdisciplinar donde coquetear con la realidad, desde posturas estéticas que se fundan al videoarte.

Henry Eric Hernández (Camagüey, Cuba. 1971), es un artista cubano interesado en los recuentos y la filmografía, como temática y formato, para ilustrar su verdad artística. Desde presupuestos estéticos que se inspiran en el espacio limítrofe entre ficción y realidad, sus piezas construyen un universo de pruebas factuales, donde el espectador no puede discernir cual es la institución verás: si la Historia conocida desde la enseñanza primaria, o esta nueva revelación, suerte de gabinete de secretos develados, caja de Pandora, a la espera de suspicaces lectores del poético que es su obra.

Para ilustrar un poco su producción podemos mencionar algunas de las características que posee su obra en líneas discursivas constantes, y que exponen su cosmogonía.

- La presencia de pruebas¹ extraídas de los lugares, o hechos, referidos en sus piezas.
- La entrevista a los sujetos de investigación, donde se verifica su relación con ellos, o el proceso, a través del cual ha construido el producto artístico.
- La inspiración (omisión, presencia inexplorada, verdad popular) desde la que elabora su obra.
- La existencia de una necesidad de probar su tesis a partir de una plataforma alternativa a los discursos “reales” de la ciencia forense, antropológica, que le aporta a su puesta visual un aura quiijotesca.

Como parte de los audiovisuales presentes en su última exposición **Relato Insolente; Historia mansa** en la Galería Taller Gorría durante enero-marzo 2017 fue evidente su interés por revelar cierta noción de las historias personales de individuos que vivieron los años 70 en Cuba desde una lateralidad castigada y sin, aún, estar en las memorias de la nación.

2.

Para la mayoría de los cubanos los años 70 fueron un momento en que sólo se habló de la zafra de los 10 millones, de la prohibición de la música extranjera y de, entonces, y como paliativo el consumo de tal música, una versión en español, melosa y dramática.

Mas, al margen de esa problemática estaba otra aún más corrosiva, más cruel. A quienes no encajaban² dentro de los parámetros de la imaginería de la naciente revolución triunfante se les amonestaba encerrándolos en cárceles y obligándolos a abandonar sus lugares de trabajo, generalmente relacionados con la cultura y la educación; viéndose forzados a realizar labores de construcción, agricultura o rebajados de sus puestos laborales hacia ocupaciones menores sin visibilidad social.

Tales hechos no se han recogido de manera oficial en publicaciones o materiales de difusión (documentales, películas, libros, reportajes televisivos) con una amplia tirada

¹ Se refiere a la presencia de extractos de realidad: piedras, objetos, documentos, grabaciones, etc. donde se comprueba tácitamente la veracidad de su idea ficcional, esbozada en la obra de arte.

² Eran creyentes religiosos, tenían una imagen a la usanza del movimiento Hippie, eran homosexuales, o se creía aparentaban serlo, no comulgaban con las estamentos ideológicos de la Revolución.

para quienes se interesen por estos detalles de nuestra historia tengan la opción de informarse. Es de tal manera que las pocas referencias existentes, como la película **Santa y Andrés** (Carlos Lechuga, 2017) son revisadas y sometidas a comisiones de asesoría, la mayoría de las veces por “especialistas en ideología” y no en discursos artísticos; evitando su estreno o venta, por razones colaterales, a la calidad como obras de arte.

En medio de esta vorágine se ubica **Bocarrosa**, (Doc. 28:30', Cuba. Dir. Iván Rodríguez Basulto, Henry Eric Hernández, Producciones Dobocho, 2000). La historia del material narra la experiencia de unos transformistas que realizaban su performance en varias instituciones y círculos sociales, a partir de la década del 70', y cómo, aunque actuaban para círculos militares, fueron castigados y perseguidos, por homosexuales y lacras sociales.

El documental está estructurado de manera convencional, y sin saltos en el tiempo, que sea necesario un espectador avisado para comprender la dramaturgia del audiovisual. Los entrevistados van narrando lo que constituye la experiencia de cada cual en el “ambiente” artístico de aquellos años. Son entrevistados por una voz en off que aparece en ocasiones y deja escuchar la pregunta, o que debemos deducirla en otros momentos por la respuesta de los sujetos protagonistas.

Los transformistas develan no sólo la historia de su carrera artística y los escollos que han tenido que pasar hasta hoy, donde todavía no son reconocidos por ninguna institución legitimadora, amén de su recorrido por más de 30 años en el escenario, sino que incluyen detalles de su repertorio que permiten al espectador ilustrar recuerdos que el signo sonoro³ evoca. Tales canciones o intérpretes construyen la imagen temporal de una nación amante del melodrama desde su primera entrega por Félix B. Caignet. De tal manera, que el documental no está inclinado a exponer los caminos artísticos de la “escena ambivalente” del transformismo, sino a proyectar, desde la historiografía que estos sujetos presentan, la verbalización de una práctica popular amonestada desde su nacimiento, y aún bajo el lúgubre manto de la Institución arte.

³ Concepto de Gilles Deleuze: **Imagen-Tiempo**. Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México.1985

Sin embargo, no sólo pone sobre el tapete Henry Eric, epopeyas de performers en fuga, sino que paralelo a las experiencias de estas divas, se narra la persecución a la que fueron sometidas⁴. Ahora bien, cómo percibir si las anécdotas son importantes, trascendentes, reales, o parten de la construcción ficcional del artista visual.

La relación entre un sujeto y sus heterónimos⁵ es dialéctica y supone la fragmentación de la realidad para la constitución de la obra. Esos otros son voces que se imponen a través de un estilo. Las voces de los heterónimos son comparables al efecto de un montaje cinematográfico en el cual hubiésemos compuesto imágenes a partir de secuencias tomadas desde varias cámaras. El heterónimo remite a la idea del fragmento como modo de reconstrucción y conocimiento de la verdad.⁶

Desde una perspectiva cercana a las opiniones de poder, lógicamente, este material sería sometido al escrutinio más desconfiado. Pero lo cierto es que los individuos entrevistados no se esconden tras la máscara de sus maquillajes, ni enuncian su propuesta histórica desde una parafernalia vengativa, la percepción de los hechos que tenemos es claramente descontaminada.

Es con las grabaciones de la actualidad con la que se ha re-construido el ambiente de los bares en que actuaban, la manera en la que se vestían y elaboraban sus personajes. Contrastándolo en las fotos que ellos conservan y las portadas de los discos de vinilo que posicionan las actuaciones en una convención temporal exacta. Entonces se construye una versión de la Historia, sobre las pequeñas narraciones de los protagonistas.

El realizador funciona como eco de lo confesado, y a través del montaje se alternan cintas de archivo, y fotografías. Ambas maneras de concebir el relato son pensadas para colocar al espectador en una posición de incertidumbre, ya que las pruebas

⁴ Enunciación genérica que propone el ecuatoriano Diego Falconi Trávez en su libro **De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX**, premio Casa de las Américas de Ensayo artístico-literario, 2016.

⁵ Expresa la capacidad de encarnar otra(s) piel(es) en busca de diferentes ángulos y matices en torno a un sujeto. En la encarnación se crea otro individuo que detenta una existencia nueva, es autónomo y posee una mirada y una personalidad propias.

⁶ Elena Bossi: "Los nombres del otro" en **Revista Unión** No 46. La Habana, Cuba, 2002 p. 42

documentales de los entrevistados pertenecen a tiempos dispares, y ellos no hacen énfasis en querer probar su versión histórica de los hechos a ultranza; sino conversan, como si estuviesen en una reunión familiar y lo narrado fuesen historias de su cotidianidad, y no los fragmentos del puzzle que presenta el artista.

Pero la manière en que se construye la puesta en escena muestra, cuando pensamos en el documental, asideros en los que colocarnos para mirar las verdades.

En el cine, la puesta en escena está destinada a emocionarnos, a afectarnos vitalmente por la probabilidad de las acciones que se nos presentan, por la belleza y profundidad de sus imágenes, no por la ilustración pertinaz del sentido que subyace en ellas. En estos casos, y en muchos otros, la explicación subrayada del sentido no consigue otra cosa que limitar la fantasía del espectador. Le presenta todo un complejo de ideas, fuera de lo cual sólo hay vacío. Es decir, no protege los límites de un pensamiento, sino que recorta las posibilidades de penetrar en su profundidad.⁷

Se crea entonces una muralla entre lo que podemos imaginar y lo que “debemos visionar”. Por lo tanto, con el material documental se crea una brecha emocional, que necesariamente no pasaría si la pieza de Henry Eric estuviera enunciada desde el lenguaje de las artes visuales. Pero tal división ha sido expuesta desde el formato en el que se ha proyectado el material.

Las texturas del documental, logradas por la mala calidad del archivo que ha servido para su realización, traduce dos lecturas: una estéticamente rica, interesante a la luz de las nuevas miradas al material de reemplazo, o found footage, y otra que se acerca a la materialidad de un soporte personal. Pues los encuadres de la fotografía no buscan composiciones preciosistas desde el que seducir al espectador.

Y es precisamente este anclaje a la estética del cine de clase B lo que los realizadores toman como metáfora simbólica de las narraciones expuestas. Porque los ambientes retratados, junto a las “carreras artísticas” documentadas, provienen de esa especie de segundo escenario de vida alterna, que compite con la morbosidad de quien la consume, y de quien consume su enunciante. Entonces volvemos a mirar el espectáculo

⁷ Andréi Tarkovski: **Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.** Ediciones RIALP, S. A. Madrid. 2002. p.44

audiovisual granulado que es la película **Bocarrosa**, como la extensión de una vida marginal y el proceso de publicación de sus memorias. Sin embargo, no todos reciben esta primera persona enunciativa desde la credulidad, sino que, parte de la memoria colectiva alrededor del universo homosexual lo proyecta como fragmento de una prospección irreal, en tanto, el sujeto protagónico de tales creencias domina gran parte de información que el individuo heterosexual se niega a creer.

El falsario [Al elevar lo falso a la potencia, la vida se liberaba de las apariencias tanto como de la verdad: ni verdadero ni falso, alternativa indecible, sino potencia de lo falso, voluntad decisoria. Es Welles quien (...) impone un solo y único personaje, el falsario. Pero el falsario no existe sino en una serie de falsarios que son su metamorfosis, porque la potencia misma sólo existe bajo forma de una serie de potencias que son sus exponentes.⁸] podía existir antes bajo una forma determinada que podía ser la del mentiroso o el traidor, pero ahora adquiere una figura ilimitada que impregna a todo el film. A la vez es el hombre de las descripciones puras y fabrica la imagen-cristal, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario; pasa al cristal y hace ver la imagen-tiempo directa; suscita las alternativas indecibles, las diferencias inexplicables entre lo verdadero y lo falso, y con ello mismo impone una potencia de lo falso como adecuada al tiempo, por oposición a cualquier forma de lo verdadero que disciplinaría al tiempo.⁹

Tenemos en este concepto de imagen cristal, la posible postura desde la que se mira el documental de Henry Eric. Concebido como una plataforma ambigua visualmente entre el video experimental y el documental, la fascinación de la mirada del espectador se ve seducida por una expresividad *queer* en su formato visual. Cerca de las influencias de los videos de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – New York, 1987. EEUU) en *The Factory*, y a los personajes de las películas de John Waters (Baltimore, EEUU. 1946). Pensado para tensar las oficialidades de una Historia, mitad ocultad-mitad revelada, la expresión narrativa del material audiovisual se apoya en las vivencias de personas que han cantado su verdad sin ser escuchados sólo hasta ahora.

⁸ Gilles Deleuze. Op cit. p.195

⁹ *Ibíd.* p.179

Construir un espacio para hablar del transformismo y de los años 70' en Cuba es una posición liminal que se sustenta en los principales cuestionamientos que mueven la obra del realizador. ¿Cómo clasificar ese lenguaje de la performatividad que es el transformismo? ¿Cómo entender las posturas artísticas, éticas, sociales, de muchos homosexuales? ¿Por qué escuchar los discursos de algunos artistas que aún no han sido “perdonados” en las ágoras públicas de lecturas literarias, proyecciones audiovisuales o exposiciones de artes visuales? ¿Es cierto que tenemos una Historia desconocida, y que puede ser construida por las historias latentes en la memoria de cualquiera de los transeúntes de la Cuba actual?

El documental es un lenguaje que está cambiando sus posturas narratológicas, sus enunciaciones visuales, sus derroteros estéticos en diálogo con otros modos de representación. Los festivales y muestras de audiovisuales en La Habana y Camagüey han demostrado los intereses de este nuevo momento que vivimos. Ya no buscamos la transparencia de una versión apegada a Perogrullo, tampoco necesitamos la certeza de un final feliz. Estamos en los brazos de una creación que sorprende desde la búsqueda de nociones de la realidad ausentes de los cantares de gesta.

Si nos proponemos comentar los valores estéticos del filme **Bocarrosa** no tendremos mucha tela por donde cortar. Sólo si analizamos el soporte cultural que representa para quienes no vivieron los años 70', para quienes se formaron escuchando los mitos de representaciones de hombres interpretando mujeres en actividades del Sindicato¹⁰, para quienes hoy se preguntan a dónde pertenecen los “actores” que trabajan en los clubes nocturnos de La Habana, o para pensar la memoria musical de la nación desde voces solamente escuchadas cuando son representadas por estas divas.

El estado del documental cubano se enfrasca en mirar las zonas opacas de la realidad. Por eso las salas de cine donde se exhiben no gozan de mucha participación. De igual manera, los espacios de muestra son selectos y muchos materiales peliagudos pertenecen a razonamientos experimentales que se pueden ver en curadurías temáticas o conversatorios con sus autores. Las manifestaciones del audiovisual cubano que no pertenecen a los espacios permitidos de discusión, son condenados a la invisibilidad. Por lo que el documental que nos interesa como objetivo de análisis, aún no recorre las

¹⁰ Hubo una época en que los centros de trabajo realizaban actividades festivas en las que invitaban a los transformistas para que condujeran los espectáculos y aportaran al espacio un “tono humorístico”.

salas de ciudad alguna. Como las palabras que le dice uno de los filmados a quien sostiene la cámara: “Si sigues filmando te...”

3.

(...) el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) “rellena” el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de “hecho” histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza. Ya decía Nietzsche: “No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho.”¹¹

Bocarrosa nunca termina de ser narrado, no hay una curva evolutiva ascendente. Henry Eric no quiso, o pudo, completar las historias de sus protagonistas. La historia que estas anécdotas construyen no hace nada más que pulsar una temporalidad, descubrir lo que se piensa tras la lentejuela, la Historia que hemos vivido.

¹¹ Roland Barthes: **El discurso de la Historia. El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.** Colección Literatura Latinoamericana I. Editorial Paidós. p. 167

Bibliografía

Barthes, Roland: **El discurso de la Historia. El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.** Colección Literatura Latinoamericana I. Editorial Paidós

Bossi, Elena: “Los nombres del otro” en **Revista Unión** No 46. La Habana, Cuba, 2002

Cacciari, Massimo: **El dios que baila.** (versión digital)

Deleuze, Gilles: **Imagen-Tiempo.** Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona-Buenos Aires-México. 1985

Falconi Trávez, Diego: **De las cenizas al texto. Literaturas andinas de las disidencias sexuales en el siglo XX.** Premio Ensayo artístico-literario, 2016. Editorial Casa de las Américas. 2017

Tarkovski, Andréi: **Esculpir el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine.** Ediciones RIALP, S. A. Madrid. 2002