

MEMORIAS Y POSMEMORIAS DE LA HISTORIA DE CUBA PRESENTES EN AFECTOS FAMILIARES. SUS REPRESENTACIONES Y DOCUMENTACIÓN EN LOS FILMES DIRIGIDOS POR MARINA OCHOA

LISANDRA LEYVA

EN LA
OTRA ISLA

Memories and post-memories of Cuban history present in family affections and their representation and documentation in the films directed by Marina Ochoa.

NÚMERO
4
MAYO DE
2021

Resumen

El ensayo abordará la trayectoria de la cineasta cubana Marina Ochoa y sus documentales *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Documental, 20 min., 1997), *El sol rojo en el poniente* (Documental, 52 min., 2012), y *Never Ever Neverland* (Documental, 90 min., 2015). El problema fundamental que explicitarán las ideas expuestas será: ¿cómo se representan y documentan en dichas obras la memoria, la posmemoria, y los afectos familiares, en relación con hechos históricos traumáticos como la Operación Peter Pan y la emigración japonesa en Cuba, o respecto al establecimiento de un matrimonio interracial? Un objetivo específico será asentar los conceptos de memoria, posmemoria y afectos familiares, y otros consistirán en analizar y argumentar los modos representativos mediante los cuales esos aspectos son expuestos en los documentales. La metodología de la observación y el análisis de los filmes, de sus contenidos, sus visualidades, sus narraciones, etc., tendrá respaldo en la Teoría Fílmica Feminista, la Sociología del Cine, y la Historia del cine. La cineasta ha transitado desde el género documental hasta el video arte, en ocasiones confiriéndole a sus filmes una perspectiva de género, empleando protagonistas y problemáticas femeninas, otras veces con interés en develar las repercusiones traídas a las familias y personas cubanas por sucesos políticos sociales.

Palabras clave: documental, memorias, posmemorias, feminismo, Marina Ochoa.

Abstract

The essay will deal with the professional career of Cuban woman filmmaker Marina Ochoa and her films *White is my hair, black is my skin* (Doc., 20 min., 1997), *The Red Sun in the West* (Doc., 52 min., 2012), and *Never Ever Neverland* (Doc., 90 min., 2015). The main problem exposed through the ideas will be: How the memories, post- memories, and family affections related to traumatic events such as the Peter Pan Operation, the Japanese emigration to Cuba, and an interracial marriage are depicted and documented on these films? A specific objective will be to define the concepts of memories, post-memories and family affections; other objectives will be to analyze and to argue the representation manner used to expose these categories in the documentaries. The methodology of observation and analysis of the films, their content, images, narratives, etc., will be supported by the feminist film theory, and the sociology and history of cinema.

Key words: documentary, memories, post-memories, feminism, Marina Ochoa.

Desde que las mujeres comenzaron a tener una presencia mayor y activa como directoras dentro del ámbito cinematográfico de Cuba, han mostrado interés en abordar como tema las familias cubanas, la formación intercontinental de estas debido a la esclavitud y la emigración, y el modo en que han sido afectadas material o emocionalmente por diferentes circunstancias históricas. Un ejemplo de los más antiguos es Sara Gómez con su documental de matiz autobiográfico *Guanabacoa: crónica de mi familia* (Doc., 13 min., 1966); la cineasta Gloria Rolando un poco más adelante en el tiempo ha entregado obras sobre todo con el propósito de recuperar y valorar la memoria histórica de las personas negras en Cuba, son algunos de sus filmes *Las raíces de mi corazón* (Doc., 57 min., 2001) y *Pasajes del corazón y la memoria* (Doc., 38 min., 2007); Susana Barriga, representante de la generación vinculada a la EICTV de San Antonio de los Baños (Escuela Internacional de Cine y Televisión), con su cortometraje *The Illusion* (Doc., 24 min., 2008) propuso desde una estética cinematográfica no convencional la trama del encuentro familiar difícil entre ella y su padre.

La cineasta Marina Ochoa (1945), con una formación además en sociología y periodismo, se ha interesado por dichas temáticas y otras; así como ha transitado por varios géneros audiovisuales, desde el documental hasta el video arte, en ocasiones enfocando el contenido de sus documentales más desde la perspectiva de una protagonista femenina, otras veces con un interés mayor en develar las repercusiones traídas a las familias y personas cubanas por sucesos históricos políticos sociales. Como directora se ha apoyado en conjuntos cinematográficos que denotan diversidad de experiencias y heterogeneidad, ha compartido sus empeños con profesionales de amplias trayectorias como el fotógrafo Raúl Rodríguez y el guionista y editor Félix de la Nuez, pero también con personal joven como la fotógrafa Yanay Araúz y la también directora Milena Almira. Será su quehacer cinematográfico y el de esos equipos que la han acompañado el protagonista de este texto, apreciado por la lupa teórica concerniente a los estudios de género, a la memoria, la posmemoria, y los afectos como categorías.

Para reconocer el valor histórico y sociológico de sus obras, para identificarlas como fuentes de conocimientos sobre las familias cubanas y sobre el sentir de sus integrantes respecto a hechos que los afectaron durante su niñez o décadas pasadas, pienso necesario analizar la representación audiovisual de las problemáticas realizada por la directora en conjunto con su equipo, la exposición en quienes entrevista de emociones relacionadas con sus familias, la niñez, o traumas del pasado; también el modo en que se emplearon las entrevistas y la narración para transmitir los mensajes e ideas hacia el público. La filmografía de Marina Ochoa merita esta clase de estudios y otros, en pos de conocimientos sobre las identidades, las mujeres y familias cubanas.

En los documentales *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Doc., 20 min., 1997), *El sol rojo en el poniente* (Doc., 52 min., 2012), y *Never Ever Neverland* (Doc., 90 min., 2015), la realizadora y sus equipos documentaron a través de las entrevistas y materiales de archivo cómo han sido conformadas y afectadas varias familias cubanas por aspectos y hechos históricos como las uniones matrimoniales interraciales, la emigración japonesa en la isla dada a partir de las

décadas iniciales del siglo XX, y la Operación Peter Pan, en la cual estuvieron implicados el Departamento de Estado de los Estados Unidos, la jerarquía de la Iglesia Católica en Miami, y la Agencia Central de Inteligencia (CIA), con el objetivo de incentivar a partir de la década de 1960 la emigración de menores de edad sin sus familiares desde Cuba hacia los Estados Unidos.

Dichos documentales ejemplifican el estrecho vínculo que puede existir entre la investigación histórica y el cine como recurso para hacer, transmitir, y pensar esta. Si bien un porcentaje de los acontecimientos y hechos precisos a los cuales se hace referencia en las obras es posible corroborarlos mediante fuentes documentales, las historias orales implícitas en las entrevistas como recurso principal empleado en los filmes hacen de la memoria y la posmemoria los términos más adecuados para denotar el aporte que desde la cinematografía ha hecho la realizadora y sus equipos a ciencias sociales como la historia, la sociología, y la psicología. Para la exposición y argumentación de las ideas del texto primeramente he distinguido la historia de la memoria, sin dejar de reconocer los vínculos entre ambas. La historia la asumo como el conjunto de acontecimientos que en el transcurso del tiempo han quedado registrados por diversos medios propios de los periodos a los cuales pertenecen, como consecuencia de los intereses de las sociedades y seres humanos implicados. Entre sus características reconozco el carácter dialéctico y no unívoco de los conocimientos y estudios en relación a ella; su transmisión de una generación a otra mediante vías establecidas, aceptadas, y organizadas socialmente (ej.: las escuelas) con el fin de inculcar determinados valores; y su actual diversificación y amplificación cognitiva en subtemas para posibilitar el (re)conocimiento de todos los grupos humanos y sociedades. La memoria la asocio a un ámbito más limitado que el de la historia: a circunstancias históricas, políticas, o sociales específicas, cuyas vivencias por grupos humanos particulares ha determinado el rumbo de las vidas y las identidades de sus integrantes, con una trascendencia que no les ha posibilitado desligarse de ese elemento del pasado, olvidarlo.

En *Never Ever Neverland* se trasluce la memoria colectiva, la cual según Maurice Halbwachs (1877-1945), hablando desde la primera persona del plural, se explicita cuando se evoca “un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Halbwachs, 2004: 36), por lo cual la memoria colectiva “obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan, como miembros del grupo” (Halbwachs, 2004: 50). Tanto personas que en su niñez fueron víctimas de la Operación Peter Pan, como otras implicadas de diferente manera durante ese periodo, fueron el grupo humano seleccionado para protagonizar la ocasión fílmica. *El sol rojo en el poniente* se relaciona más con la categoría posmemoria. Son los descendientes de los emigrantes japoneses quienes como protagonistas rememoran y evocan la experiencia de sus familiares antecesores, por lo cual su discurso audiovisual contiene uno de los principales rasgos identificativos del término posmemoria conceptualizado por Marianne Hirsch (1949) al presentar: “la experiencia de la llamada “segunda generación”...la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos...” (Szurmuk y McKee,

2009: 224). Sin embargo, se produce un deslinde entre *El sol rojo en el poniente*, la posmemoria y otros audiovisuales reconocidos como identificativos de dicha expresión humana y cultural. El documental no se centró en la significación y trascendencia que para las(os) entrevistadas(os) tiene el ser descendientes de japoneses, en cuán similares o diferentes pueden haber sido interpretadas o asumidas las circunstancias históricas y vivencias colectivas por las generaciones; tampoco el propósito de *El sol rojo en el poniente* fue llevar a la luz pública y al debate acontecimientos que hayan sido silenciados, ocultados, censurados, o cambiar la visión y comprensión que se tenía sobre el tema hasta el presente del documental realizando una especie de deconstrucción oral de la historia.

Procesos derivados de la emigración: la aculturación, la permanencia de tradiciones oriundas de Japón, el interés o desinterés por mantener vínculos sociales o familiares con la nación de origen, se traslucen en el documental ceñidos a las personas japonesas emigradas. No se produce un cuestionamiento sobre estos aspectos en la generación de sus descendientes. Aunque el discurso del personaje de la joven protagonista, portadora de la organicidad de la narración, enfatiza su afectividad por la cultura e historia japonesa, en las preguntas que se discierne que se les realizan a las personas reales entrevistadas no se percibe un énfasis indagatorio en la manifestación de dichos aspectos directamente en ellas y ellos. *El sol rojo en el poniente* en ese sentido se semeja con una posmemoria contemplativa, “abismada en una imagen de sí misma que no logra reaccionar bajo la provocación de los desplazamientos de contextos” (Richard, 2014) y no con una posmemoria inquisitiva. Para que se identificara con esta última el guion del filme en algunas escenas debería conducir a las mujeres y hombres entrevistados a interrogantes como: ¿cuáles hábitos o tradiciones de la cultura japonesa conservas en tu vida diaria? o, ¿viajas a Japón, mantienes algún vínculo familiar, profesional o social con dicho país? Harían que recayera en dichas personas la investigación del tema o la problemática y no en sus antecesores. Se trasladaría la indagación investigativa hacia sus implicaciones en la generación contemporánea de la realización cinematográfica.

Aparejada a estas incursiones de índole memorial en determinados hechos de la historia de las personas cubanas, se encuentra explícita en el filme la presencia de diferentes afectos como consecuencia de dichas experiencias de vida, y la manifestación de identidades conformadas entre otros factores por las vivencias de esas circunstancias pasadas y los sentires con los que han sido asumidas. Como fenómenos vivenciales que dependen tanto de la mente humana como de factores externos a ella, la memoria y la posmemoria se presentan en cada una de las personas asociadas a la subjetividad individual y a experiencias emocionales, no es certero desligar la implicación de determinados afectos en la percepción de ambas. El criterio de la investigadora Laia Quílez sobre la posmemoria coincide con este pensamiento que he expresado:

La posmemoria es, por lo tanto, una memoria mediada y afectiva, en tanto que, por un lado, tiene como recipiente a la generación siguiente (posterior) a la que fue testigo directo del acontecimiento histórico en cuestión y, por el otro, la transmisión entre la una y la otra no tiene lugar de modo ‘profesional’ y

objetivo, sino, contrariamente, íntimo y personal. (Quílez, 2014: 64)

El propósito de la cineasta y sus equipos no ha consistido en reflejar en los documentales, a través de las memorias expuestas o entre dichos testimonios, determinados conflictos o contradicciones que pudieran existir respecto a los acontecimientos sociohistóricos y los afectos implicados. En este sentido el quehacer de la cineasta sobre las memorias en estas obras se aleja del modo, reflexivo pero cambiante y dialéctico, con que lo asumió una de las principales teóricas latinoamericanas de la memoria, la socióloga argentina Elizabeth Jelin: “el concepto de memoria como un espacio de conflictos permanentes, donde los cambios —más que las continuidades— son los puntos donde parar, observar, debatir, para así (de)construir y desarmar sus sacralizaciones a modo de poder entender la memoria como un trabajo” (da Silva et.al (Comp.), 2020: 23). Ese empeño queda para otras(os) realizadoras(es), Marina O. como directora de los audiovisuales facilita el camino con la actitud de abordar temas poco explorados.

La producción ensayística literaria en relación a la posmemoria, desde el inicio de su utilización como concepto en la década de 1980, ha estado estrechamente vinculada a la lucha por justicia ante violaciones de derechos humanos, al reconocimiento de crímenes cometidos contra determinados grupos humanos; han sido por eso objetos principales de estudio hechos como el holocausto judío y las nefastas consecuencias de diferentes dictaduras militares en Latinoamérica. Tanto *Never Ever Neverland* como *El sol rojo en el poniente*, sin dejar de abordar y visibilizar las circunstancias injustas y en extremo difíciles de las cuales fueron víctimas niñas y niños de la Operación Peter Pan, y quienes emigraron desde Japón a Cuba en búsqueda de una mejor vida, no centraron tales producciones cinematográficas su interés en denunciar agudamente dichas cuestiones, sino que nos dejan al público espectador luego de la completa visualización de los filmes una noción sobre todo desde el punto de vista familiar e identitario de lo que significaron dichos hechos y periodos históricos para determinadas familias cubanas. En *Blanco es mi pelo, negra mi piel*, aunque la dramaturgia hace recaer la atención en la historia individual de la protagonista, también en el propio discurso de Reyita y en la exposición de determinadas escenas se recalca la importancia de la familia en la vida de ella, y las características de su núcleo familiar. La dramaturgia del documental en todo momento apunta al sentido familiar y afectivo de la historia, desde la escena inicial del filme en la cual se muestra al grupo de sus parientes y conocidos caminando con un cake hacia su casa para celebrar el cumpleaños de ella, hasta los planos cinematográficos finales, en los cuales aparece Reyita bailando y festejando en familia, y en los cuales además la edición inserta y explicita la información de que la progenie fundada por ella y su marido blanco dio como fruto ciento ocho miembros hasta la generación de los bisnietos.

Never Ever Neverland resultó la continuación del interés de la cineasta por el tema de la Operación Peter Pan, luego de que dirigiera en conjunto con Guillermo Centeno, Manuel Pérez, y Mercedes Arce el documental *Del otro lado del cristal* (Doc., 54 min., 2005), para el cual se eligieron como protagonistas a ocho mujeres perjudicadas por el mencionado proyecto. La única otra cineasta referente por haber mostrado interés en la temática es la realizadora norteamericana vinculada a Cuba Estela Bravo, quien dirigió el documental *Operación Peter Pan: cerrando*

el círculo en Cuba (Doc., 57 min., 2010).

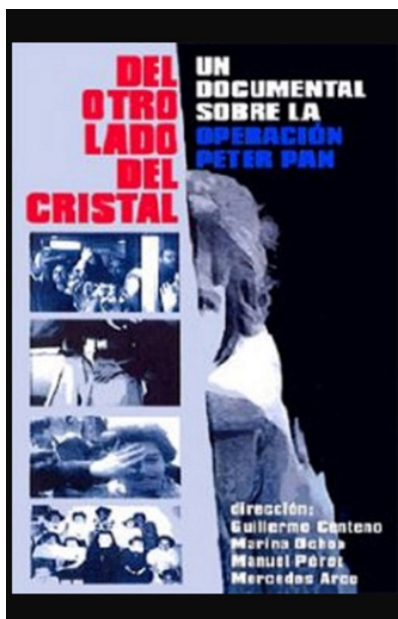


Imagen 1. Del otro lado del cristal (Marina Ochoa et al., 2005)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

La propuesta dramaturgica de *Never Ever Neverland* rebasó la exposición de las experiencias de quienes fueron infantes afectados por la Operación Peter Pan, para ir imbricando diversos testimonios y archivos documentales que poco a poco construyen un panorama sociopolítico del periodo histórico abordado, además un bosquejo emocional del sentir de las familias o las personas que decidieron enviar a sus hijos o hijas pequeñas para Estados Unidos a inicios de la década de 1960. En el audiovisual sale a relucir el entusiasmo colectivo emanado de la victoria revolucionaria en enero de 1959, pero también los miedos derivados del acontecimiento para muchas personas. El interés cinematográfico con respecto a los afectos implicados en la problemática del filme, más que enfatizar o visibilizar los sentidos por las personas en el momento de la entrevista, destaca aquellos que estuvieron presentes en las personas y familias cubanas durante la convulsa década de 1960 debido a todas las transformaciones que se produjeron con la Revolución de 1959. El pánico, la incertidumbre ante los cambios y el futuro, la demasiada confianza u optimismo en que sería el gobierno de los Estados Unidos quien garantizaría la seguridad de las familias cubanas, son algunos de los principales afectos que descubren las palabras de quienes son entrevistados:

Ileana Fuentes: ...los negocios empiezan a caerse uno tras de otro... Lógicamente, todo el mundo entra en un gran pánico...

Eusebio Leal: ...los padres, fundamentalmente los frailes, le tenían pánico a la idea de la quema de los conventos, del saqueo de los conventos, de la violación de las monjas, todo eso nos contaban que había pasado allá (España), pero que no pasó aquí, pero que ellos trasladaban mecánicamente como una posibilidad a la Revolución cubana, y más cuando tanto habían influido los revolucionarios españoles, y sobre todo revolucionarios intelectuales, en lo que estaba pasando en Cuba...

Ileana Fuentes: ...El hecho mismo de que existió la Operación Peter Pan, que existió ese programa de sacar niñas y niños menores de edad de Cuba, en esa temprana época del proceso revolucionario, te indica la grave crisis que existió

en el país, revela también una inmadurez de los cubanos, de la familia cubana. Una inmadurez, un exceso de optimismo, un exceso de dependencia psicológica en que la seguridad de Cuba la garantizaba los Estados Unidos...



Imágenes 2 y 3. Never Ever Neverland (Marina Ochoa, 2015)

Quienes fueron entrevistadas(os) no recibieron una diferenciación por parte del trabajo de las cámaras en el momento de ser enfocadas(os). No existió más propósito por parte de la cineasta y su equipo que el público espectador se concentrara e interesara en los comentarios y relatos realizados por ellas, por lo cual quedaron relegados cualesquiera otros aspectos de sus vidas o individualidades. En espacios cerrados, generalmente oficinas u otros lugares laborales, ofrecen sus testimonios ante una cámara fija. Las personas seleccionadas como protagonistas del documental denotan no haber sido elegidas únicamente por el mero hecho de haber sido afectadas por la Operación Peter Pan o haber estado directamente relacionadas con ella, sino además de ello por estar preparadas profesionalmente para debatir el tema. Integran

el conjunto de los testimonios expuestos, además de los de las víctimas en su infancia de la Operación Peter Pan, los de personas con responsabilidades religiosas o gubernamentales en aquellos años (inclusive victimarias que hablan con cinismo y naturalidad de su actitud durante la Operación), y también los de personalidades públicas como el historiador Eusebio Leal, y el cineasta Manuel Pérez Paredes. La validez, la solidez, que en la sociedad alcancen públicamente las memorias expuestas en el filme depende tanto del número de personas entrevistadas para la investigación como de las características sociales e individuales de quienes son elegidas para el proceso, y la cineasta y su equipo lo tuvieron presente. No hubo un interés en ofrecer criterios contrapuestos o discrepantes, pero sí en recoger y brindarle al público las vivencias y juicios de diferentes sectores humanos.

Aunque en el documental *Never Ever Neverland* mediante las preguntas y los testimonios no se percibe un énfasis, un análisis, respecto a distinguir entre el género femenino y el masculino cuál fue el más proclive a ser enviado a Estados Unidos según la mayor cantidad personas, según quiénes las familias creían más convenientes para experimentar la Operación Peter Pan, y las razones explícitas o implícitas para ello; hay un testimonio al que deseo hacer referencia porque trasluce un pensamiento e información significativa para entender aquellas circunstancias pasadas bajo un interés fundamental en el género femenino, y una conciencia al respecto por parte de la cineasta y el equipo de filmación. Me refiero a la idea expresada por la entrevistada Ileana Fuentes sobre que uno de los motivos influyentes para que las familias se decidieran a enviar a Estados Unidos niñas y adolescentes, fue el temor a que muchas de las jóvenes quedaran embarazadas luego de participar en planes revolucionarios como las escuelas al campo y el proceso de alfabetización nacional, por quedar separadas de sus familiares un largo tiempo en lugares de los más rurales de la isla.

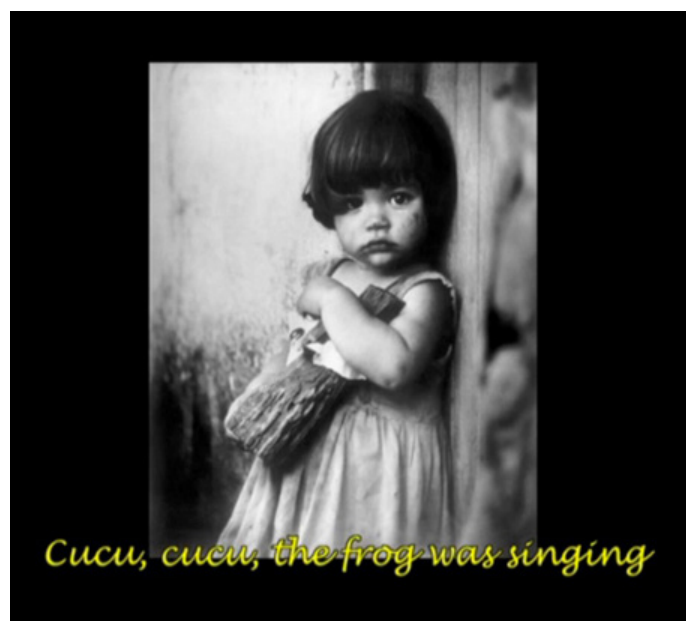


Imagen 4. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)



Imagen 5. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)

Afectos y conmoción respecto a las familias y personas implicadas en la Operación Peter Pan, fueron incentivados e intensificados en el público espectador por la directora y su equipo mediante la estrategia de conjugar y alternar en el montaje cinematográfico canciones infantiles tradicionales e imágenes de archivos. Inicia el documental con la canción *Cucú, cucú, cantaba la rana*, acompañada visualmente por la conocida fotografía *La niña de la muñeca de palo* realizada por A. Korda, más otras imágenes denotativas de la pobreza y precariedad en que vivían niñas y niños fundamentalmente antes de 1960; y en la medida que avanza la dramaturgia se insertarán frecuentemente en la estructura narrativa otras canciones como *El perrito chino*, *La pájara pinta*, *Señora Santana*, y *Abuela, ¿qué pasaría?*, siempre respaldadas visualmente no por estampas relacionadas con las temáticas de las canciones, sino por otras denunciadoras de malas condiciones de vida en la isla o representativas de momentos de crisis sociopolítica en el país. Para lograrlo, en el proceso de investigación y realización la cineasta y su equipo debieron examinar y apoyarse en diferentes archivos dentro del país: el Archivo Fílmico del ICAIC, el Archivo Nacional, el Archivo del Consejo de Estado, y el Archivo de Arzobispado de La Habana, así como en otras instituciones. El contraste logrado entre las melodías, los tonos lúdicos o alegres de algunas de las canciones, y las imágenes conmovedoras por la tragedia que representan, resultó un aspecto estético novedoso que caracteriza de manera acentuada toda la diégesis y la dramaturgia del documental. Es desde la estética lo que pudiéramos denominar el estilo afectivo dado por la cineasta y su equipo al documental, entendido estilo afectivo como: “un conjunto de elecciones temáticas, narrativas y técnicas cuya función es incitar afectos (emociones, estados de ánimo y reacciones afectivas automáticas) que confluyen en una emoción, un tono afectivo o una forma de implicación afectiva dominantes” (Tobón, 2020: 60-61). Propongo la idea valorando cómo por el modo orgánico y reiterado en que se aúnan en el audiovisual

las informaciones históricas en conjunto con los mencionados recursos cinematográficos y narrativos, este logra transmitir las ideas de forma emotiva pero también moderada e intelectual, apelando a reacciones y afectos más complejos en las personas espectadoras y no al mero melodrama, o la compasión. El estilo afectivo en el cine lo considero ese producto de la conjugación estética y argumental que apela a provocar en las personas espectadoras una determinada actitud o estado emocional. En este documental lo aprecio enraizado sobre todo en el montaje cinematográfico de índole expresivo, ideológico e intertextual. Como concepto el estilo afectivo tiene aún variadas aristas por explorar, de las cuales Daniel J. Tobón desarrolló y ejemplificó el estilo compasivo y el estilo empático (Tobón, 2020: 150-189), pero que sin duda pueden continuar estudiándose según la influencia de los filmes en numerosos afectos humanos y las diversas elaboraciones estéticas dadas en las obras cinematográficas.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021



Imágenes 6 y 7. *Never Ever Neverland* (Marina Ochoa, 2015)

El empleo de fotografías y videos de archivos en *Never Ever Neverland* también está asociado al empeño de la cineasta y su equipo de no solo acercar e introducir al público espectador a los afectos o traumas que la Operación Peter Pan dejó en quienes estuvieron implicados en ella, y a la manera como en aquel periodo se produjo dicho proyecto, sino de ofrecer una visión e interpretación amplia y no escueta de cuanto aconteció en el país durante los primeros momentos del triunfo revolucionario de 1959, paralelamente al plan de emigración de infantes. Existió el propósito de hacer referencia a temas como la mayor participación de las personas negras en los cambios sociales y su aceptación, el surgimiento de los batallones de milicias, la campaña de alfabetización, la crisis de octubre, y el incendio de las tiendas El Encanto, La época y Fin de siglo.

Por la índole y los propósitos de los trabajos artísticos literarios existentes relacionados con la memoria y la posmemoria, es común que en el momento en que salen a la palestra pública causen polémicas sociales y políticas, incomodidades. No es el caso de los documentales dirigidos por Marina Ochoa dentro de Cuba. En *Never Ever Neverland*, sin hacer del discurso cinematográfico una arenga política, el enfoque bajo el cual la directora y el equipo fílmico presentaron la problemática del tema es el propio de los intereses políticos sociales del tipo de gobierno existente en la isla desde 1959 hasta la actualidad: el desenmascaramiento de los planes continuos de los gobiernos de Estados Unidos para causar daño al Estado y al pueblo cubano, y percibir como víctimas a los(as) infantes participantes en la Operación Peter Pan, dolientes de un desarraigo familiar. Ratifica mi pensar el hecho de que para la realización del documental la directora y su equipo emplearan como consultores a varios profesionales del Centro de Investigaciones Históricas de la Seguridad del Estado (CIHSE). *El sol rojo en el poniente* por su parte se inserta en la corriente de pensamiento colectivo que defiende que Cuba está compuesta por un amasijo o ajiaco de culturas y razas, que estas deben gozar de todos los derechos humanos y ser reconocidas y estudiadas. Los documentales se identifican sin duda más con una lucha contra el olvido de las circunstancias históricas que abordan, que con una reescritura, deconstrucción, o transformación de lo historiado o expuesto oficialmente hasta el momento. Las obras aportan sobre todo porque tratan temáticas poco representadas y reflexionadas en el ámbito audiovisual.

En *El sol rojo en el poniente* la maternidad, y el anhelo que puede ser propio en ella de querer transmitir a la descendencia la herencia cultural y cognitiva, fue el pretexto fundamental para hilvanar el discurso cinematográfico. El personaje de la joven protagonista pertenece a la cuarta generación de japoneses emigrados a Cuba, está embarazada y desea inculcarle a su futuro hijo el mismo interés que ella tiene en el pasado de sus antecesoras. La historia de ella, sus pensamientos que como aspectos dramáticos le confieren el hilo conductor a la narración del filme no obstante de las variadas personas entrevistadas, además su estado de embarazo que la hace rememorar y reflexionar sobre la emigración japonesa en Cuba, determinan el tono afectivo maternal y una mirada femenina que el público espectador percibe como prevalecientes al finalizar de visualizar el documental. La maternidad, vista permanentemente en la Historia a favor de los intereses del pensamiento patriarcal, y deconstruida ya en este siglo XXI por

los feminismos para no hacer de ella la cumbre de la vida de las mujeres, en el audiovisual no consiste en un ítem para reflexionar sobre ella o sus particularidades para las mujeres cubanas, sino se presenta como basamento esencial para adentrarnos en la emigración japonesa tal tema protagonista.



Imágenes 8 y 9. El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, 2012)

El sol rojo en el poniente es exponente estéticamente de una hibridez cinematográfica propia fundamentalmente de este siglo XXI. En él se integran tanto elementos del género documental como de la ficción (pues es un personaje ficticio quien conduce el hilo narrativo que abre paso a los testimonios reales en el audiovisual), el respaldo del discurso fílmico en documentos e imágenes de archivos pero también en las historias orales, el continuo paso de la temporal-

idad del relato del tiempo presente de la historia al pasado y viceversa, el empleo de diálogos naturales en idioma español así como de sonidos musicales identificativos de la cultura japonesa en la banda sonora, además la utilización en la edición de sus modos de montaje narrativo y expresivo según la clasificación de estos términos expuestos por Marcel Martin (Martin, 2002: 144-145). La simbiosis estética y argumental en la diégesis del documental también radica en que se produce una conjugación al exponer aspectos de la memoria histórica y de la relacionada con afectos o emociones; por ejemplo, luego de que algunas de las personas entrevistadas comentan que la decisión de sus antecesores de emigrar fue motivada por históricos como la Primera Guerra Mundial o el servicio militar obligatorio impuesto en Japón, y se muestran imágenes de archivo de los familiares y del periodo histórico, la intérprete del rol protagónico sintetiza sus relatos y opiniones con la frase: “¿...la pobreza, el militarismo? La desesperación. Solo ella podía ser la causa de que emprendieran un viaje casi surrealista”. Al explicarse las difíciles circunstancias en que se vieron las familias japonesas radicadas en Cuba durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la isla también se declaró en conflicto bélico con Japón, igualmente se utiliza el personaje de la joven embarazada para explicitar el estado afectivo de dichas personas: “Cuentan que una nube de tristeza envolvió los hogares de los reconcentrados. Ya no se reía, no se cantaba”. *El sol rojo en el poniente* manifiesta el logro de un equilibrio entre los aspectos históricos y afectivos implícitos en él. Lo histórico afianzado en las explicaciones históricas recogidas en las entrevistas y en los amplios minutos dedicados en el documental a lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial con las personas japonesas emigradas a Cuba; además en la investigación realizada y los variados archivos consultados para su realización: los archivos familiares de quienes fueron entrevistadas(os), el Archivo Nacional de Cuba, los Archivos del Ministerio de Construcción, y los archivos pertenecientes a la UNEAC, el ICRT, y el ICAIC. Lo afectivo acentuado en las preguntas de las entrevistas a las(os) descendientes sobre las enseñanzas que les legaron sus padres y madres, en la solicitud de que describieran sus caracteres según les recuerdan, también en las escenas iniciales y finales del filme en las cuales la actriz protagonista establece sus primeros vínculos y preocupaciones emocionales respecto a su futuro hijo. Entre los afectos relacionados con la temática de la emigración no podía estar ausente en el filme la añoranza de los familiares ascendientes por el país originario en común, y así quedó explícito por una de las entrevistadas al testimoniar el deseo de su padre de volver a Japón y no poder realizarlo antes de su muerte debido a la situación económica.

El público espectador escucha las respuestas a las preguntas que se les realizan a las personas entrevistadas, pero no las interrogantes en sí, sin embargo, se evidencia que no hubo un marcado interés cinematográfico en abordar como cuestiones lo racial o el racismo, y sí en precisar algunos aspectos significativos en cuanto a la identidad de género y sexual de las personas. Además de salir a relucir en las entrevistas aspectos como los diversos factores personales o históricos políticos que pudieron provocar la emigración hacia Cuba de los antecesores japoneses, también se le confirió importancia en la elaboración de las preguntas a denotar el carácter individual de ellos y a la importancia del rol que asumieron como padre o madre para la familia. En ese sentido algunos de los testimonios confirman la presencia de roles familiares

de género sexual propios de una sociedad y cultura esencialmente patriarcal. Una de las entrevistadas comenta que en su niñez durante el día debía respetarse la tranquilidad o el silencio en la casa debido a que el padre trabajaba en la noche por ser pescador y era considerado el jefe de la familia; otra interpelada expone que respetaban mucho a su padre, que sus palabras eran como una orden para todos y que nunca se le rebatía nada; y uno de los hombres interrogados argumentó que su papá era diferente al resto de los japoneses por no asumir una actitud autoritaria o machista. No se percibe por parte de las personas entrevistadas que sientan incomodidad o malestar por haber crecido bajo dichas circunstancias, tampoco expresan que ello les haya afectado en su crecimiento, lo cual revela lo naturalizado que se encuentran en las familias cubanas y entre las propias mujeres los estereotipos y roles de género. Sin embargo, el acto de seleccionar esos testimonios por parte de la directora y su equipo, sí indica una conciencia de género al respecto. Un momento en particular en los cual se manifiesta el interés de la cineasta por revelar diferencias en cuanto a las experiencias y vivencias entre las mujeres y hombres japoneses emigrados, es cuando se expone lo acontecido con ellas y ellos aquí en Cuba al suceder la Segunda Guerra Mundial. Se precisa que fueron vistos para mal como enemigos, y la narración particulariza las diferentes circunstancias en que se vieron hombres y mujeres: ellos fueron recluidos presos en la Isla de la Juventud, y ellas tuvieron que asumir solas su sustento y el de hijos e hijas. Circunstancias sumamente duras e injustas para ambos sexos. Uno de los testimonios enfatiza que durante ese periodo se demostraron dos cuestiones: la solidaridad de las familias cubanas que estaban cerca, y la fortaleza moral de las mujeres japonesas, su espíritu de lucha, de ir hacia adelante a pesar de todo; palabras que acrecientan el papel fundamental que tuvieron las mujeres en esa etapa para la sobrevivencia y el mantenimiento de las familias.



Imágenes 10. El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, 2012)

En cuanto al tema de *El sol rojo en el poniente*, constan textos relacionados con él como *Shamisén* (Iha Sashida, 2002) y *La saga japonesa en el occidente cubano* (González, 2009), pero no son conocidos o divulgados en Cuba materiales audiovisuales que como antecedentes hayan abordado de manera extensa y profunda la historia de las(os) emigrantes de Japón como grupo social; resulta por ello significativo el aporte que lega M. Ochoa y el resto del equipo cinematográfico a la Historia de Cuba. También con el afán de darle voz y visibilidad a un sector humano desfavorecido se realizó *Blanco es mi pelo, negra mi piel*. Es la obra en la cual hay un énfasis específico en una identidad y memoria femenina, para la ocasión la directora y su equipo decidieron centrar su interés en el testimonio de una sola protagonista, mujer anciana, y de condición negra además¹. Para la historia de las mujeres en Cuba es muy significativo que se le haya asignado el rol protagonista de dicho audiovisual a una mujer anciana y negra. En el cine cubano en sentido general no han tenido lugar como personajes principales este grupo de mujeres. Es en las obras dirigidas por la cineasta Gloria Rolando que es posible encontrar ejemplos, y en el cine realizado por Sara Gómez porque:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

Si en películas como *La otra isla* (1968) su inscripción como agente de las entrevistas adopta formas originales donde prima este “estar” como mujer negra, muy cerca en el encuadre de aquellos que sufren la discriminación racial, en otros filmes como *Guanabacoa: crónica de mi familia* (1966) se acerca aún más a los documentalistas contemporáneos, tanto por la deriva temática (la historia familiar ligada a la autobiográfica) como por las estrategias autorreflexivas. (Ortega, 2004: 60)

MAYO DE
2021

Blanco es mi pelo, negra mi piel acerca al público espectador a una historia de vida en la cual ha prevalecido la discriminación por el color de piel. Reyita, la protagonista, ya anciana relata cómo desde su infancia padeció por ser negra la discriminación incluso por parte su propia madre, lo cual determinaría cuáles serían sus sueños y decisiones principales durante su vida: casarse con un hombre blanco, e irse a vivir para África, por ejemplo. Para este empeño audiovisual la cineasta y su equipo se distanciaron del tono histórico y colectivo presente en los documentales comentados anteriormente, y asumieron una dramaturgia basada únicamente en el testimonio y sentir individual de la protagonista. Característica cinematográfica que no descarta la similitud de la experiencia de ella con las historias de otras mujeres negras de su generación, sino que remite a percibir su manera de pensar y vivencias como representativas de ellas. En las preguntas que se deducen como integrantes de la entrevista no se descubren algunas referidas en específico a hechos sociales o políticos significativos para las personas negras, tal vez debido a que la cineasta y el equipo cinematográfico quisieron resaltar dicho carácter personal del audiovisual, o por creer conveniente que esos aspectos fueran expuestos por especialistas del tema en otro audiovisual y no por Reyita en esa ocasión. El discurso narrativo o la diégesis del documental está distante de ser una lección de historia sobre

¹ La otra obra audiovisual dirigida por la cineasta que ofrece un discurso particularizado en el pensamiento y las experiencias femeninas es *Julietta busca a Romeo* (Doc., 27 min., 1998), en la cual las entrevistadas filosofan sobre el amor.

el racismo en Cuba o un panfleto moralizante sobre el tema, el propósito fundamental de la cineasta y el equipo cinematográfico parece radicar en lograr la empatía del público espectador con la historia de vida de la protagonista; lo cual no deja de ser un modo de luchar contra los rasgos racistas existentes en la sociedad cubana aún en la actualidad.



Imágenes 11 y 12. *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Marina Ochoa, 1997)



Imagen 13. *Blanco es mi pelo, negra mi piel* (Marina Ochoa, 1997)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

No obstante del énfasis en el afecto del malestar sufrido por Reyita durante su juventud debido a la discriminación racial, la dramaturgia del documental es percibida por las(os) espectadoras(es) al finalizar la historia con el matiz de una circunstancia de vida feliz. Ni demostraciones de rencor hacia las personas que le causaron dolor, ni complejos por ser negra u otros sentimientos dañinos salen a relucir en el documental, tampoco el debate acerca de la supervivencia del racismo todavía en el periodo de realización del documental; pero sí se explicita en qué consiste la felicidad para la protagonista luego del decurso de los años: en tener una familia en la cual sus miembros no le den dolores de cabeza, en la cual no hayan expresidarios o prostitutas. Con ello queda bastante asentado un ideal de familia humilde, pero “honesta” y “honrada”, dentro de las relaciones familiares cubanas. También las palabras de Reyita validan que afectos y emociones llevan implícitos juicios de valor, los cuales se tornan afectos morales:

Propongo hablar de afectos *morales* cuando las consideraciones morales forman parte de la estructura del afecto (por ejemplo, las emociones morales incluyen criterios de merecimiento, justicia o bondad), cuando el afecto le sirve de herramienta (la empatía puede servir para profundizar la comprensión de una situación y cambiar, así, nuestro juicio moral sobre ella) o cuando el afecto es utilizado para impulsar un juicio moral (como cuando la repulsión física sirve para acentuar la condena moral del otro). (Tobón, 2020: 22)

Blanco es mi pelo, negra mi piel resulta un relato interesante para los estudios de género aplicados al cine no en el sentido de mostrar un ejemplo de mujer que resquebraja los estereotipos de su género sexual, o que batalla con ahínco y fuerza por obtener logros en algún espacio obstaculizado o difícil para las mujeres; la meta principal que deseaba Reyita para su vida y la cual vio cumplida era el casamiento con un hombre blanco, típico de una educación y pensamiento patriarcal. Es atractiva su historia para los estudios de género por ser el testimonio

de una mujer negra cubana y por visibilizar cómo pudo construir la familia que deseaba a pesar de la subvaloración o discriminación que padeció por racismo y de los prejuicios históricos sobre los matrimonios entre personas negras y blancas.

De manera muy atinada Marina Ochoa en conjunto con los equipos cinematográficos implicados en los documentales elabora una estética cinematográfica acorde con las temáticas y las(os) protagonistas presentes en cada uno de ellos. En los tres filmes abordados en este texto se percibe la utilización de herramientas y metodologías propias de una cineasta con una formación sociológica, como las investigaciones previas, las entrevistas, la utilización de fuentes documentales y de archivos, pero también se distinguen las diferencias que establece en los discursos narrativos y visuales de ellos. Como estética autoral la directora conjuga los sonidos y las bandas sonoras con la sucesión de las escenas e imágenes para transmitir adrede afectos específicos al público, además en los documentales logra un tempo cinematográfico que modera la duración no extensiva de las entrevistas y la precisión de lo que desea que se exponga en ellas. En el conjunto de los documentales producidos en la isla con énfasis en lo social los dirigidos por la cineasta y protagonistas de este texto, desde un enfoque más expositivo que deconstructivo histórico, dan fe de las identidades e idiosincrasias de familias y personas cubanas de varias generaciones. Con su quehacer Marina Ochoa alienta el interés por las raíces culturales e identitarias de la sociedad cubana. Un afán investigativo que no se debe perder ni en el ámbito histórico ni en el cinematográfico, porque es necesario estudiar y debatir mucho más sobre la Historia de Cuba y de sus mujeres.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Filmografía

Blanco es mi pelo, negra mi piel (Marina Ochoa, doc., 20 min., 1997)

El sol rojo en el poniente (Marina Ochoa, doc., 52 min., 2012)

Never Ever Neverland (Marina Ochoa, doc., 90 min., 2015)

Bibliografía

da Silva, Ludmila; Marcela Cerrutti y Sebastián Pereyra (2020) *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

González, Rolando (2009) *La saga japonesa en el occidente cubano*. Ediciones Loynaz.

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Iha Sashida, Benita Eiko (2002) *Shamisén*. Nueva Gerona: Ediciones El Abra.

Martin, Marcel (2002) *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A

Ortega Gálvez, M. Luisa (2004) "Rupturas y continuidades en el documental social". *Secuencias: revista de historia del cine*, n° 20 (47-61)

QuílezEsteve, Laia (2014) "Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional". *Historiografías*, enero-junio (7), 57-75. Disponible en:

Richard, N. (2014) Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora, *laFuga*, 16. (Fecha de consulta: 2021-05-12) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>

Szurmuk, Mónica y Robert McKee (2009) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.

Tobón, Daniel Jerónimo (2020) *Experiencias del mal. Afectos morales en el cine colombiano contemporáneo*. Bogotá: Lasirén editora.

Bio

Lisandra Leyva Ramírez (Cuba, 1987). Profesora de la asignatura Historia del Arte en la Universidad de las Artes, La Habana, Cuba. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Máster en Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina, el Caribe, y Cuba, por la Universidad de La Habana. Actualmente cursa a distancia el Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura que ofrece la Universidad Autónoma de Madrid, mediante el cual desarrolla la tesis investigativa *Mujeres cubanas directoras de cine. Miradas a sus filmes desde el Feminismo, la Estética, y la Historia*. Es autora de los libros: *Dueto erótico para cinéfilos* (Editorial La Luz, Holguín, 2011) e *Indagación estética para deleite de erotómanos y cinéfilos* (Latin Heritage Foundation, United States of America, 2012).

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
4

MAYO DE
2021

Lisandra Leyva (Universidad de las Artes, La Habana, Cuba)
lisandraleyvaramirez@gmail.com