Canibalismo cultural y nostalgia imperialista en *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders

Fernando Valerio-Holguín
Colorado State University

> At lilac evening I walked with every muscle aching amongst the lights of 27th and Welton in the Denver coloured section wishing I were a negro, feeling that the best the white world has offered me was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night.
>
> Jack Kerouac

> [The imperial Metropolis] needs [obsessively] to present and re-present its peripheries and its others continually to itself.
>
> Mary Louise Pratt

> Now, the blood of Negroes is a manure prized by experts.
>
> Frantz Fanon

Introducción: "Comerse al Otro": transustanciación e identidad

En su ensayo "Eating the Other: Desire and Resistence", la profesora y crítico norteamericana bell hooks plantea que el éxito de la mercantilización de la Otredad se debe a que esta última se ofrece como "un nuevo *delicatessen,* más intenso y gratificador que las formas 'tradicionales' de sentir y de hacer las cosas" (21).[1] bell hooks continúa explicando que, en el contexto de la mercantilización de la cultura, "la *etnicidad* se ha

[1] Todas las traducciones de las citas son mías, a menos que se indique lo contrario.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

convertido en especias que sirven para sazonar el plato desabrido que constituye la cultura blanca dominante" (21).[2]

La película *Buena Vista Socia Club* (1999) del director alemán Wim Wenders pone de manifiesto un marcado interés en lo que bell hooks denomina "comerse al Otro", es decir, la apropiación de la cultura del Otro.[3] Intentaré, en lo sucesivo, explorar no sólo la degustación de la Otredad, mencionada anteriormente, sino también la retórica de la primitivización y de la deshistorización de la música en su proceso de conversión en mercancía inocua. Me gustaría, sin embargo, antes de entrar en el análisis de estos aspectos, examinar el origen del proyecto fílmico de Wenders.

Adaptación musical o los prolegómenos de un proyecto

¿Por qué escogió Wim Wenders filmar este documental sobre música cubana y no uruguaya, filipina o panameña? Como señala el crítico de cine Dudley Andrew, la selección de un texto para su adaptación depende de muchas razones. Primero, habría que señalar el prestigio de los materiales prestados y, segundo, la significación cultural del tema en cuestión (421-22). La filmación de este "musicumental" (documental musical), como prefiere llamarlo Wenders, viene avalada por las ventas extraordinarias de discos compactos y por un Premio Grammy. El músico norteamericano Ry Cooder, quien anteriormente había escrito la música para algunas de las películas de Wenders tales como *París, Texas* (1984) y *The End of Violence* (1997), le propuso el proyecto al experimentado director alemán y presidente de la Academia de Cine Europeo, y entonces decidieron viajar a Cuba para filmar la película.

Cooder, por su parte, ya había organizado dos conciertos y producido dos discos compactos. El mismo Cooder nos cuenta, en la película, que todo comenzó cuando Nick Gold, un productor amigo que vive en Londres, le comunicó su deseo de que se juntaran en Cuba para grabar un disco de música cubana con músicos campesinos acompañados de otros músicos del occidente de Africa. Cooder viajó a Cuba pero como los músicos africanos no llegaron, entonces

---

[2] Para una discusión acerca de los conceptos de raza y etnicidad, véase "Writing 'Race' and the Difference It Makes" de Henry Louis Gates Jr. Véase tambien *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture* de Werner Sollors. De acuerdo con Sollors, la raza es un subconjunto de la "etnicidad". El término etnicidad se refiere no a la descendencia racial sino al grupo al cual se consiente en pertenecer.

[3] Bell Hooks nos recuerda las prácticas religiosas de las llamadas culturas "primitivas" en las que el corazón del sacrificado era engullido para que los miembros del grupo se apropiaran de las características del sacrificado. También Deborah Root considera que el concepto de canibalismo debe entenderse como una forma de consumo que ocurre más allá del cuerpo del individuo, es decir, como un canibalismo cultural (18). Los lugares en los que se produce este canibalismo son los museos, las universidades, las bibliotecas y las galerias de arte (18).

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

comenzó a "explorar" el ambiente, buscando "Whatever we could find" [Cualquier cosa que pudiéramos encontrar].[4] Juan de Marcos González los ayudó presentándole a Ibrahim Ferrer, Rubén González, Eliades Ochoa, Omara Portuondo y Compay Segundo. A la primera grabación le siguieron dos exitosos conciertos en 1998: uno en Le Carré, Amsterdam y otro en el Carnegie Hall, New York.

La fascinación primitivista por el Otro

La degustación y posterior canibalización del Otro se encuentra vinculada a la primitivización y a la nostalgia imperialista. En ese sentido, el discurso primitivista de los europeos y los norteamericanos produce una fascinación por el Otro que sirve no sólo como pretexto para la mercantilización de su cultura sino también como agente negociador de la crisis de la identidad cultural en las sociedades hegemónicas. Cuba ha ocupado un lugar privilegiado en el imaginario norteamericano y europeo. Si recordamos que antes de la Revolución Cuba había sido el "backyard" [patio] de entretenimiento de los norteamericanos: casinos, prostitución, drogas, borracheras, playas....., en fin, un lugar de "primitivos" sonrientes, no me sorprende que aún persista lo que Renato Rosaldo denomina "nostalgia imperialista", a través de la cual "los agentes del colonialismo sienten nostalgia por las formas de vida que ellos mismos intencionalmente alteraron o destruyeron" (69). Esta nostalgia puede verse en las palabras del director de la película cuando expresa que: "No hay otro lugar como Cuba en este planeta, pero muy pronto va a ser internacionalizada o norteamericanizada o de alguna manera pasará a formar parte de la cultura global, lo cual no ha sucedido todavía" (Wenders, "Entrevista").

El discurso primitivista es ambiguo y como tal ha sido utilizado en dos vertientes: para recalcar los aspectos negativos del Otro y para expresar la fascinación y el deseo por el Otro.[5] Esta segunda vertiente, aparentemente desprovista del odio racista de los supremacistas blancos, permite, sin embargo,

[4] Como se puede ver en esta expresión, Cooder no tenía una idea muy clara y precisa de lo que quería hacer. La palabra *whatever apunta* hacia una marginalidad musical de lo que Robert Darnton denomina "foucaultismo pop." Según este crítico, el "foucaultismo pop" consiste en "la celebración de lo marginal en y por sí mismo" (4). Dicha celebración pierde su agenda política y epistemológica y se concentra en la construcción del espectáculo para la mercantilización del fenómeno cultural."

[5] Para una discusión del primitivismo, véase *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives* de Marianna Torgovnick. En cuanto al primitivismo en Latinoamérica, véase *Primitivism and Identity in Latin America.Essays on Art, Literature, and Culture*, Eds. Erik Camayd-Freixas and José Eduardo González. Para una discusión más elaborada de la construcción discursiva del primitivismo en el Caribe, véase "Primitive Borders: Cultural Identity and Ethnic Cleansing in the Dominican Republic" de Fernando Valerio-Holguín.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

una euforia de superioridad en contraste con el Otro, a la vez que lo despoja de su "humanidad,",lo deshistoriza y despolitiza para convertirlo en una mercancía cultural. En varias secuencias de la película, la cámara presenta un plano general de Ry Cooder tocando guitarra con el grupo cubano y después se va acercando en *close-up* hacia un plano americano y entonces hacia un plano de detalle del rostro risueño y complaciente de Cooder. Y es precisamente su blanquidad -si se me permite este neologismo- lo que se destaca por contraste con el Otro negro, primitivo, sensual, rítmico, musical. Es interesante notar que según Slavoj Zizek, el Otro es siempre sospechoso de tener acceso a un gozo o a un conocimiento secretos (187). El Otro es siempre sospechoso de un exceso: de gozar más, de ser más erótico, de bailar más, de poseer como secreto la "esencia" de unas habilidades que se resiste a revelar, por lo que se hace necesario "comérselo" para poder apoderarse de esa "esencia." Los medios de comunicación, y mucho más específicamente el cine y la música, son los vehículos idóneos para la canibalización de las imágenes del Otro.

Retórica de la imagen en *Buena Vista Social Club*

En su ya clásico ensayo "Réthorique de l'image", Roland Barthes se hace las siguientes preguntas: ¿cómo emana el sentido de la imagen?, ¿dónde termina el sentido?, y si termina, ¿qué hay más allá? (25) Llegado a este punto me interesa analizar algunas de las imágenes de *Buena Vista Social Club*, tomando en consideración las preguntas de Barthes. La retórica de las imágenes de Wenders apunta hacia una despolitización y deshistorización de la mercancía cultural que tiene como objetivo hacerla más apetecible al público consumidor.

La película abre con la voz sin imagen de un fotógrafo comentando las fotos de un álbum de la Revolución. Después se alterna con el son "Chan Chan" en la secuencia del concierto en Le Carré, Amsterdam en 1998. Es posible que esta secuencia tenga como función recordarles a los norteamericanos lo que significó la Cuba de los años 60 -especialmente la Crisis de los Misiles de 1962-, para después inducirlos al olvido de esos aspectos traumáticos a través de 105 minutos de música e imágenes.

La secuencia siguiente, también alternada con el concierto, consiste en la búsqueda, por parte de Compay Segundo, de la casa donde quedaba el Club Social Buena Vista. Después viene la secuencia del paseo que Cooder y su hijo Joaquín hacen en una motocicleta con cochecito lateral *[side-car]* por la ciudad de La Habana. Tanto las imágenes de la magnífica arquitectura en ruinas de La Habana así como también de los carros y la motocicleta de los años 50 son iconos que remiten a la etapa prerrevolucionaria. Es como si el tiempo se hubiese detenido en 1959. En esta secuencia, las imágenes no tienen un soporte lingüístico sino musical, lo que permite mucha mayor libertad de jugar con ciertos valores nostálgicos: imagen, música, no-texto.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

Así como Compay Segundo fue presentado testimonialmente en su "realidad" cotidiana, -alternado con la canción del concierto-, cada uno de los músicos y cantantes será presentado de la misma manera. En la entrevista, se ofrecen detalles del entorno familiar de los artistas, de su pasado, y aunque explícitamente nunca se hable de política, el tono y la elipsis del discurso sugieren ciertas críticas a la Revolución. Ibrahim Ferrer es uno de los cantantes a quien se le da mayor prestancia a lo largo de toda la película. Durante la sesión de grabación de la canción "Dos gardenias" de Omara Portuondo e Ibrahim Ferrer, la cámara gira alrededor de los cantantes en una especie de borrachera nostálgica. Al final de la canción, los dos cantantes se besan y se abrazan. Parecería ser que el afecto los une en la silente complicidad del pasado. Y por supuesto, allí está Ry Cooder como testigo y arqueólogo de la música y los afectos. Su presencia es crucial en el filme, ya sea en grandes planos o en planos de detalle: sonriendo, tocando su irritante *glissando* en la guitarra; en la puerta del estudio, despidiéndose de los músicos y agradeciéndoles su trabajo o también pensando la música.

Después de la entrevista *in situ* a Ibrahim, le sigue la canción "Dos Gardenias" en el concierto de Amsterdam y en seguida la sesión de la mezcla y edición de la voz de Omara Portuondo en la canción "Silencio". Aparece un plano de detalle de la mano de Cooder, manipulando los controles de la consola de mezcla. Después otro plano del rostro de Cooder, pensativo. Y otro plano del perfil del rostro de Cooder en el preciso instante en que expresa *a sotto voce* un "Whoa" bastante significativo. Ibrahim y Omara cantan con el "corazón" pero es Cooder el que "piensa" la música. El silencio de Cooder es enigmático porque piensa. Es la razón occidental frente a la música "natural" de estos seres primitivos.

Otras secuencias importantes, en el marco de esa retórica de la imagen, las constituyen aquéllas del concierto en el Carnegie Hall de New York y de las entrevistas a los músicos y cantantes en dicha ciudad. Cuando Ibrahim Ferrer habla de las causas por las cuales se retiró de la música en Cuba, expresa textualmente:

> Hace dos años... y pico... que *me tuve* que jubilar...
> No quería cantar más por... decepción. ¡Vaya que...
> sufrí muchas cosas... Ud. sabe lo que es la vida... Ya
> estoy aburrido de estar cantando porque en definitiva
> *no veo nada* y .... [Subtítulos: "I am not earning
> anything"]. (El énfasis es mío)

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

Esta crítica, no tan velada, sugiere que la realización de un artista consiste en la conversión de su arte en mercancía o como dirían los marxistas, en la transformación de valor de uso en valor de cambio.[6] Este no es un fenómeno nuevo sino que está sucediendo con mayor intensidad a través de la globalización posmoderna de las sociedades capitalistas del espectáculo. Ya Walter Benjamin en su famoso ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica," advertía acerca del culto a la obra de arte convertida en valor de cambio.

Lo que se pierde en la mercantilización del arte es la significación social. Si para Ibrahim y los demás músicos no tiene sentido cantar "sin ver nada," -a la edad de ochenta o noventa años-, se olvidan de la alegría y disfrute pleno que le proporcionaron a su público, durante sus años mozos, en el Club Social Buena Vista; y olvidan también que ellos mismos son un producto social de ese público, de esa sociedad. Además, habría que recordarles que, en su época, ellos tampoco fueron Barbarito X, Pérez Prado, Machito, Bola de Nieve, Elena Burke, Benny Moré, El Sexteto Habanero, El Septeto Habanero o la Sonora Matancera, así como tampoco Ñico Saquito ni el Trío Matamoros, ni mucho menos la Orquesta Aragón; y que además, una nueva generación de cubanos y latinoamericanos, además de apreciar la música del pasado, se corresponde epocalmente con músicos y cantantes tales como Pablito Milanés, Silvio Rodríguez, Carlos Varela, Noel Nicola, Vicente Feliú, Rodolfo de la Fuente, Sara González, Miriam Ramos, el Grupo Van-Van y Afro-Cuba.

Conclusión

Me gustaría referirme ahora a la última secuencia. La película termina circularmente -en el concierto del Carnegie Hall- con el mismo son con el que comenzó, pero esta vez sin ninguna referencia al triunfo de la Revolución. En esta ocasión aparecen los aplausos incesantes del público, que llueven a chorro desde los amplios balcones semicirculares del teatro, en una toma de ángulo inclinado (desde el escenario hacia arriba). Esta toma sugiere un efecto de grandiosidad un tanto ambiguo: por un lado, la grandiosidad de los músicos de Buena Vista Social Club, y por otro, la grandiosidad del capitalismo que sí que sabe apreciar el arte "verdadero". Por supuesto, en esta escena que cierra la película, no podía faltar un risueño y humilde Ry Cooder agradeciéndole al público.

---

[6] El caso más patente de este fenómeno es el de la obra de Vincent Van Gogh. Mientras vivió apenas pudo vender un cuadro por 50 francos, a través de su hermano Theo. No fue sino hasta la venta de "Los girasoles" por US$ 36,292,500.00 en una subasta en Christies en 1987 que la obra de Van Gogh comenzó a ser reconocida: el dolor puede ser también mercantilizado.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

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.

En la producción de los discos (ya han salido cinco discos compactos) y la exhibición de la película, la producción del video, el DVD, el libro de fotos, la nominación al Oscar en la pasada entrega (sólo faltan las camisetas, las jarras para café, los afiches, calendarios, calcetines y gorras), está implícito el consumo de la cultura cubana como una mercancía "sabrosa" pero "low cholesterol", es decir, sin los efectos nocivos que la política y la historia de Cuba podrían causarle a su corazón.

FILMOGRAFIA

Wenders, Wim. *Buena Vista Social Club*, 1999.

---. *Paris, Texas*, 1984.

---. *The End of Violence*, 1997.

OBRAS CITADAS

Andrew, Dudley. "Adaptation". Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, Eds., *Film Theory and Criticism*. New York: University Press, 1992.

Barthes, Roland. "Rhétorique de l'image". *L'obvie et l'obtus*. Paris: Editions du Seuil, 1982. 25-42.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 217-51.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...
Centro Virtual Cervantes

Camayd-Freixas, Erik and José Eduardo González, eds., *Primitivism and Identity in Latin America.* Essays *on Art, Literature, and Culture*. Tucson: The University of Arizona Press, 2000.

Darnton, Robert. "Foucaultismo pop". Reseña de *Damning the Inocent: A History of the Persecution of the Impotent in Pre-Revolutionary France.* By Pierre Darmon. *The New York Review of Books* 33:15 (October 15, 1986): np.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.

Gates, Henry Louis, Jr. "Writing 'Race' and the Difference It Makes". *"Race." Writing and Difference.* Ed. Henry Louis Gates. Chicago:University of Chicago Press, 1986.

hooks, bell. "Eating the Other: Desire and Resistence". *Black Looks. Race and representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.

Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: Viking Press, 1957.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.

Root, Deborah. *Cannibal Culture, Art, Appropriation and the Commodification of Difference*. Boulder, CO: WestView Press, 1996.

Rosaldo, Renato. "Imperialist Nostalgia". *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston, MA: Beacon Press, 1989. 68-87.

Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive. Savage Intellects, Modern Lives.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

Valerio-Holguín, Fernando. "Primitive Borders: Cultural Identity and Ethnic Cleansing in the Dominican Republic". *Primitivism and Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*. Eds. Erik Camayd-Freixas and José Eduardo González. Tucson: The University of Arizona Press, 2000.

Wenders, Wim. (Entrevista) "Production Notes. Behind the Scenes with Director Wim Wenders." http://www.bvsocialclub.com/production.html

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso, 1989.

ACTAS COLOQUIO INTERNACIONAL AEPE (2000). Fernando VALERIO HOLGUÍN. Canibalismo cultural y nostalgia imperiali...

Centro Virtual Cervantes