

Buena Vista Social Club: μια ανθρωπολογική προσέγγιση της ταινίας του Βίμ Βέντερς

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΥΝΙΣΤΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΥΒΑ ένα από τα πιο ισχυρά της πολιτισμικά κεφάλαια. Όπως αναφέρει κι ο επιφανής κουβανός ανθρωπολόγος Fernando Ortiz, «Με τη μουσική μας, εμείς οι Κουβανοί, έχουμε εξάγει περισσότερα όνειρα και χαρές από ό,τι με τον καπνό μας, περισσότερη γλύκα και ενέργεια από ό,τι με όλη μας τη ζάχαρη. Η αφρο-κουβανέζικη μουσική είναι φωτιά, λύτρωση και καπνός. Είναι σιρόπι, γοητεία και ανακούφιση. Είναι σαν ένα μελωδικό ρούμι που φέρνει κοντά τους ανθρώπους και τους κάνει να συμπεριφέρονται μεταξύ τους ως ίσοι. Φέρνει τη δύναμη της ζωής στις αισθήσεις».¹

Έχοντας τις ρίζες της στην αφρο-ισπανική παράδοση η κουβανέζικη μουσική αποτελεί προϊόν συγκρητισμού και συνιστά μία από τις πιο χειροπιαστές μορφές έκφρασης της εθνικής ταυτότητας, καθώς, κάθε της μορφή προέρχεται από την σύνθεση αφρικανικών και ισπανικών στοιχείων.² Στη διάρκεια του χρόνου θα αφομοιώσει διαφορετικά μουσικά είδη από τη Γαλλία, τις ΗΠΑ και την Τζαμάικα, κυρίως, αναπτύσσοντας μια μεγάλη ποικιλομορφία σε είδη και ρυθμούς που στη διάρκεια του 19ου και 20ού αιώνα θα ασκήσει μεγάλη επιρροή στην ανάπτυξη πολλών μουσικών ειδών, όπως για παράδειγμα της τζαζ και της salsa. Ξεχωριστή θέση σ' αυτήν κατέχει το son το οποίο συνεισέφερε στη δημιουργία των περισσότερων μεταγενέστερων κουβανέζικων μουσι-

1. F. Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Editoria Universitaria, Habana 1965, σ. 15.

2. O. Urfé, «Music and dance in Cuba», στο M. M. Fraginals (επιμ.), *Africa in Latin America*, Holmes-Meier Publishers, New York 1984 (πρώτη έκδοση 1977), σσ. 170-188.

3. Ο κουβανός ιστορικός Alejo Carpentier τοποθετεί την εμφάνιση του son στις

κών ειδών.³ Το son, το οποίο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές μεταξύ των μαύρων κουβανών της εργατικής τάξης, είχε αρχικά περιθωριοποιηθεί, μέχρι που ο εθνικός ποιητής, Nicolás Guillén, στη δεκαετία του '30, βασιζόμενος στους ρυθμούς, τους ήχους και τα θέματά του, θα το περάσει στην ποίησή του, εμπλουτίζοντάς το με μια ξεχωριστή λυρική φόρμα και μετατρέποντάς το σε μία από τις κύριες εκφράσεις της εθνικής κουλτούρας.⁴ Μετά το 1959, το son θα περιπέσει στην αφάνεια καθώς η επανάσταση προώθησε τα νέα μουσικά είδη της nueva trova και του songo, θεωρώντας τα ως πιο κατάλληλα για την εικόνα της νέας επαναστατικής κοινωνίας στην Κούβα. Παράλληλα, η κατάργηση των φυλετικών διαχωρισμών από την επαναστατική κυβέρνηση είχε ως αποτέλεσμα το τέλος της λειτουργίας των κοινωνικών λεσχών στις γειτονίες, στις οποίες μαζεύονταν οι μαύροι και έπαιζαν son και rumba, συμβάλλοντας έτσι αποφασιστικά στην εξαφάνιση του είδους,⁵ το οποίο θα μετεξελιχθεί στην salsa και την timpa.⁶

Το άλμπουμ και το ντοκιμαντέρ *Buena Vista Social Club*, με τίτλο που παραπέμπει στην ονομασία μιας λέσχης στην Αβάνα κατά τη δεκαετία του 1940, θα επαναφέρουν στην επικαιρότητα την κουβανέζικη μουσική της περιόδου πριν από την επανάσταση. Το ντοκιμαντέρ που σκηνοθέτησε ο Wim Wenders θα γυριστεί μετά την τεράστια διεθνή επιτυχία που γνώρισε ο δίσκος που ηχογράφησε ο αμερικανός μουσικός και παραγωγός, Ry Cooder, μαζί με βετεράνους κουβανούς μουσικούς, το 1996 στην Αβάνα, συνεισφέροντας σ' αυτό που πολλοί απεκάλεσαν ως το φαινόμενο Buena Vista Social Club. Σύμφωνα με τον επίσημο διαδικτυακό ιστό της ταινίας, στόχος του όλου εγχειρήματός του 16ου αιώνα, λίγες δεκαετίες μετά την εμφάνιση των Ισπανών, στα τραγούδια της μαύρης Teodora Ginés, από το Σαντιάγκο, στα ανατολικά του νησιού. Βλ. A. Carpentier, *La música en Cuba*, Letras Cubanas, Habana 1979, σσ. 34-36.

4. S. Feijoo, «African influence in Latin America: oral or written», στο M. M. Friginals (επιμ.), *Africa in Latin America*, ό.π., σσ. 145-169.

5. E. Godfried, «Buena Vista Social Club Critics, Self-Criticism, and the Survival of Cuban Son», <http://www.afrocubaweb.com/eugenegodfried/buonavistacritics.htm>, Νοέμβριος 2000, σ. 2.

6. R. Neustadt, «Buena Vista Social Club versus Charanga Habanera: The politics of Cuban rhythm», στο *Journal of Popular Music Studies*, 14, (2002), σσ. 139-162.

ματος ήταν η αποκατάσταση του δεσμού μεταξύ της προ-επαναστατικής κουβανέζικης μουσικής και της σημερινής μετεξέλιξής της, της salsa, όχι ως ένδειξη νοσταλγίας αλλά ως μιας απαραίτητης συμφιλίωσης, στην οποία ο ψυχρός πόλεμος είχε σταθεί εμπόδιο.⁷ Στην πραγματικότητα όμως, ο στόχος αυτός δεν κατάφερε να ξεπεράσει τα όρια της ρητορικής, καθώς ο τρόπος διαχείρισης και αναπαράστασης της μουσικής αυτής ενσωματώνουν μια έντονα νοσταλγική προσέγγιση της περιόδου, συμβάλλοντας σε μια παραμορφωμένη —για το ξένο κοινό— αντίληψη τόσο για την σημερινή κουβανέζικη μουσική όσο και για την γενικότερη εικόνα της επαναστατικής Κούβας. Και βέβαια δεν πρέπει να παραβλέψουμε πως το φαινόμενο του Buena Vista Social Club, είναι αποτέλεσμα μιας μεγάλης εκστρατείας marketing που ξεκίνησε με τον δίσκο και συνεχίστηκε με την προβολή της ταινίας του Wenders, συνιστώντας, μέσα στα πλαίσια της παγκόσμιας μουσικής σκηνης, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της έννοιας της «απαλλοτρίωσης».⁸ Η έννοια αυτή, μέσα στο χώρο της μουσικολογίας γίνεται αντιληπτή ως μια ιμπεριαλιστική δράση που συνδέεται με την εξουσία, τον έλεγχο και την πολιτισμική κυριαρχία, η οποία εκφράζεται συχνά μέσα από έναν δυτικό μουσικό, ο οποίος σφετερίζεται «εξωτικές μουσικές» και τις μετατρέπει σε αντικείμενα κατανάλωσης που υπακούουν την εμπορική λογική του καπιταλισμού.⁹

Στην περίπτωση του Buena Vista, ο ρόλος που διαδραμάτισε ο Ry Cooder ήταν καταλυτικός. Όπως δήλωσε κι ο ίδιος, στόχος του ήταν να αναζητήσει και να συναντήσει, τους μουσικούς που ήξερε από κασέτες, να τους ακούσει να παίζουν ζωντανά και να τους ηχογραφήσει, συμπληρώνοντας πως «στην πραγματικότητα, ήταν κάτι που ήθελα να κάνω για τον εαυτό μου».¹⁰ Έτσι, ο Cooder όχι μόνο θα καταστεί κεντρική μορφή αυτής της συνεργα-

7. Βλ. <http://www.pbs.org/buenavista/film/introduction.html>.

8. Βλ. J.J. Carvalho, «La ethnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afro-americanas», στο *TRANS (Revista Transcultural de Música)*, 7, (2003), <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/indice7.htm>

9. I. Sánchez Fuarros, «Timba, rumba y la “apropiación desde dentro»», στο *Transcultural de Música*, 9, (2005), σσ. 1-18, <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/fuarros.htm>.

σίας, συμμετέχοντας (όπως και ο γιος του, Joachim) στις ηχογραφήσεις και τις συναυλίες των βετεράνων κουβανών μουσικών, αλλά θα εισάγει, όπως εύστοχα σχολιάζει ο Neustadt, και ξένα προς την μουσική αυτή στοιχεία, όπως την ηλεκτρική slide κιθάρα, ένα όργανο μπλουζ, και το udu τύμπανο του Joachim.¹¹ Όμως, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι πως παρόλο που το Buena Vista συνεισέφερε στην ανάδειξη της κουβανέζικης μουσικής κληρονομιάς και βοήθησε στην αναβίωση του son —είδος που κυριαρχεί στις ηχογραφήσεις του άλμπουμ και του ντοκιμαντέρ—, ο αντίκτυπος του φαινομένου επηρέασε την αγορά της παγκόσμιας χορευτικής μουσικής σε τέτοιο βαθμό που άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο οι περισσότεροι άνθρωποι εκτός Κούβας αντιλαμβάνονται την κουβανέζικη μουσική. Το αποτέλεσμα ήταν η μουσική του Buena Vista Social Club να ταυτιστεί στη συνείδηση των περισσότερων ανθρώπων με την 'κουβανέζικη μουσική'. Πράγμα αξιοσημείωτο, καθώς αυτού του είδους η ακουστική μουσική βρίσκεται εδώ και καιρό εκτός μόδας στο νησί.¹² Πράγματι, η μουσική αυτή δεν αντιπροσωπεύει την τωρινή κουβανέζικη μουσική, ούτε ως προς τα είδη των τραγουδιών (son, danzón, bolero) ούτε ως προς τις σκόπιμες τεχνικές των παλιών ηχογραφήσεων. Αποτελεί ένα προϊόν νοσταλγίας που δημιουργεί τον ήχο της Κούβας πριν την επανάσταση προς όφελος της τουριστικής βιομηχανίας και της συνεχούς της αναζήτησης εξωτικών παραδείσων. Επιπλέον, ενισχύει τα κλισέ που θεωρητικά η World Music μέσα στην οποία εντάσσεται η μουσική του BVSC προσπαθεί να πολεμήσει.¹³ Έτσι, αν και η αφετηρία αυτής της συνεργασίας ήταν η καταγραφή μιας παραδοσιακής μουσικής, αυτό που στην πραγματικότητα μας παρουσιάζεται —με πρωτοβουλία τις μουσικές ανησυχίες και τα ενδιαφέροντα ενός δυτικού μουσικού— είναι μια μουσική που έχει, έστω και ελαφρώς, «πειρα-

10. Συνέντευξη του C. Rose στους Ry Cooder και Wim Wenders, στο <http://www.pbs.org/buenavista/film/crose.html>, 1999.

11. Βλ. R. Neustadt, «Buena Vista Social Club versus Charanga Habanera: The politics of Cuban rhythm», *ό.π.*, σ. 153.

12. Βλ. R. Neustadt, «Buena Vista Social Club versus Charanga Habanera: The politics of Cuban rhythm», *ό.π.*, σ. 139.

13. V. Perna, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, Ashgate Publishing, London 2005.

χτεί», και που ενσωματώνει μια ισχυρή δόση νοσταλγίας. Ταυτόχρονα, επισκιαίνει τη δημοφιλέστερη μουσική του νησιού εκείνη την εποχή, την timba,¹⁴ ένα χορευτικό είδος που εμφανίστηκε τη δεκαετία του '90, ταυτίζεται με την σύγχρονη κοινωνική ζωή και κουλτούρα της Αβάνας και συνιστά ένα κράμα son και rumba με επιρροές από την σύγχρονη μαύρη αμερικάνικη μουσική και την αφρο-λάτιν παράδοση.¹⁵

Η νοσταλγική αναπαράσταση της κουβανέζικης μουσικής επεκτείνεται και στην ίδια την κοινωνία μέσα από εικόνες που διαποτίζονται από ήχους του παρελθόντος, και που παραπέμπουν συνειρμικά σε μια εποχή περασμένου μεγαλείου. Η κινηματογράφηση της Αβάνας αναδεικνύει την εικόνα μιας χώρας που έχει μείνει πίσω, που έχει παγώσει στο χρόνο. Η πόλη —και κατ' επέκταση η Κούβα— παρουσιάζεται παρακμασμένη, δημιουργώντας την εντύπωση πως δεν έχει αλλάξει τίποτα μετά την επανάσταση, όπου το παρελθόν αποτελεί μέρος του παρόντος. Η οπτική αυτή μόνο τυχαία δεν φαίνεται να είναι, αν κρίνουμε από τα λεγόμενα του Wenders, ο οποίος όταν ρωτήθηκε για την αδυναμία των μουσικών να αναγνωρίσουν την μορφή του Κένεντι σε μια βιτρίνα της Νέας Υόρκης, εκείνος απάντησε «Για αυτούς η Ιστορία σταμάτησε εκεί» — με τον Cooder να συμπληρώνει: «Η Ιστορία σταμάτησε το '59».¹⁶

Ο φακός του Wenders καταγράφει τη φωτογένεια της πόλης με μια ματιά που αναπαράγει τα υπάρχοντα τουριστικά στερεότυπα της Δύσης για την Κούβα: αμερικάνικα αμάξια της δεκαετίας του '40 και '50 στους δρόμους και στα ταλαιπωρημένα στενά, φθαρμένα σπίτια, η εμβληματική παραλιακή λεωφόρος, Malecón, με τα κύματα να σκάνε πάνω της, οικογένειες πάνω σε πατενταρισμένα ποδήλατα, παιδιά να παίζουν με τα roller skates και οι ενήλικες ντόμινο, εργάτες σε εργοστάσιο πούρων, άνθρωποι να ξεφορτώνουν μπανάνες, ουρές έξω από συνοικιακά καταστήματα, τα χαρακτηριστικά λεωφορεία camelios, πολιτικά σλόγκαν... Εικόνες δοκιμασμένες, τις οποίες μπορεί κανείς να δει στις φωτογραφίες που τραβούν αλλά και στις καρτ-ποστάλ που στέλ-

14. Βλ. I. Sánchez Fuarros, «Timba, rumba y la “apropiación desde dentro», *ό.π.*, σ. 4. Επίσης, V. Perna, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, *ό.π.*, σ. 2.

15. Βλ. V. Perna, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, *ό.π.*, σ. 2.

16. Βλ. C. Rose, *ό.π.*, σ. 7.

νουν οι επισκέπτες από το νησί, όπου «ο πολιτισμός ή οι απομιμήσεις του, παρουσιάζονται σαν θέαμα για χάζι παρά σαν μια ενεργητική σύνδεση με τον κόσμο». ¹⁷ Πρόκειται για εικόνες που παραπέμπουν στην τουριστική φαντασία ενός 'άλλου κόσμου', μιας 'πρωτόγονης' κοινωνίας που δεν αλλάζει και που παραμένει διαμετρικά αντίθετη από τον σύγχρονο κόσμο. ¹⁸ Η ματιά που ενσωματώνουν είναι αποκομμένη από τα συμφραζόμενα της πραγματικότητας, αναδεικνύοντας τον εξωτισμό μιας κοινωνίας που μόλις άνοιξε τις πόρτες της στον έξω κόσμο και βρίσκεται εκεί περιμένοντας να ανακαλυφθεί, προσφέροντας την εγγύηση του αυθεντικού, η οποία σύμφωνα με τον MacCannell συνιστά προϋπόθεση της τουριστικής αναζήτησης, ¹⁹ με το στοιχείο του 'απόμακρου' ή του 'πρωτόγονου' ή του 'απείραχτου' να χρησιμοποιείται σχεδόν οικουμενικά από την τουριστική βιομηχανία ως δείκτης επιθυμητότητας για να προωθήσει έναν προορισμό. ²⁰ Σε αντίθεση λοιπόν με την τρυφερή συναισθηματική καταγραφή της Αβάνας των εντόπιων Tomás Gutiérrez Alea στη *Φράουλα και Σοκολάτα* (1995) ή του Fernando Pérez στο *Suite Habana* (2003), ο Wenders την απαθανατίζει με τη ματιά του επισκέπτη που γοητεύεται από την ομορφιά της ξεπεσμένης πάλαι ποτέ αρχοντικής πόλης και παρασύρεται από την 'τριτοκοσμική' ατμόσφαιρά της, χωρίς όμως να είναι σε θέση να διακρίνει τις λεπτομέρειες εκείνες που έχουν μια πραγματική πολιτισμική σημασία, αναπαράγοντας έτσι εικόνες που επιβεβαιώνουν τις προσδοκίες των ανθρώπων του πρώτου κόσμου, στους οποίους άλλωστε και απευθύνεται. Η φτώχεια και η παρακμή παρουσιάζονται ως αναπόσπαστα μέρη του ντεκόρ, χωρίς να μας παρέχονται τα συμφραζόμενα μέσα στα οποία θα μπορούσαμε

17. E. Edwards, «Beyond the boundary: A consideration of the expressive in photography and anthropology», στο M. Banks & H. Morphy (επιμ.), *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, New Haven & London, 1997, σσ. 53-80.

18. J. Baudrillard, *Selected Writings*, (επιμ.) M. Poster, Polity Press, Cambridge 1988, σσ. 169-187.

19. D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, MacMillan, New York 1976.

20. E. Cohen, «'Primitive and Remote': Hill Tribe Trekking in Thailand», στο *Annals of Tourism Research*, 16, (1989), σσ. 30-61.

να τις κατανοήσουμε, δημιουργώντας στον δυτικό θεατή μια συμπάθεια και ταυτόχρονα μια αίσθηση υπεροχής. Από τη στιγμή όμως που οι αναπαραστάσεις της ζωής στην Αβάνα δεν υφίστανται με τους όρους της εμπειρίας του υποκειμένου, είναι αναπόφευκτο να μας αφηγούνται τη σχέση του σκηνοθέτη με την πόλη και τους απεικονιζόμενους ανθρώπους, εκφράζοντας τις εντυπώσεις κάποιου που επισκέφτηκε την Κούβα για μικρό χρονικό διάστημα, χωρίς να έχει ουσιαστική γνώση της πραγματικότητάς της ή στόχο να διεισδύσει βαθύτερα. Έτσι, η εικόνα εξυπηρετεί περισσότερο το οπτικό «ντύσιμο» της μουσικής, δημιουργώντας συμφραζόμενα που συνεισφέρουν περισσότερο στην τουριστική προβολή παρά στη διερεύνηση της κοινωνικής κατάστασης του 'Αλλου', εμπλουτίζοντας ή αναδεικνύοντας τη σύνδεση της κουβανέζικης μουσικής με την ευρύτερη κοινωνική ταυτότητα.

Οι πρωταγωνιστές μιλούν εν συντομία για τη ζωή τους, για τα δύσκολα παιδικά τους χρόνια, κυρίως όμως για το πώς ξεκίνησαν να παίζουν μουσική, χωρίς όμως να μας δίνονται πληροφορίες για την μουσική παράδοση που αντιπροσωπεύουν ή το πώς αυτή διαπλέκεται με την πολιτιστική και την πολιτική ζωή του νησιού. Ακόμα κι όταν κάποιος από τους μουσικούς έχει τη δυνατότητα να μιλήσει λίγο παραπάνω, όπως ο Ibrahim Ferrer κατά τη διάρκεια της επίσκεψης του συνεργείου στο σπίτι του όταν και αναφέρεται στην θρησκευτική του πίστη, η αίσθηση που μας αφήνει η σκηνή είναι περισσότερο αυτή του 'τοπικού χρώματος' παρά μιας βαθύτερης σύνδεσης ή διερεύνησης. Στη σεκάνς της Νέας Υόρκης, οι βετεράνοι μουσικοί παρουσιάζονται με γραφικότητα, σαν μικρά παιδιά που μένουν έχθαμβα από τα μεγάλα κτίρια και τις λεωφόρους, δηλώνοντας ευτυχισμένοι που βρίσκονται εκεί (ο Ferrer σχολιάζει πως ποτέ δεν το φανταζόταν), και κάνοντας σχόλια του τύπου «αυτή είναι η ζωή». Όμως, όσο ειλικρινείς ή λογικές μπορεί να φαντάζουν οι αντιδράσεις τους, η αποκλειστική παράθεση θετικών σχολίων για την Νέα Υόρκη υποδηλώνει μια στερημένη ζωή στην Κούβα καθώς κι έναν θαυμασμό για το επίπεδο ζωής της γειτονικής τους χώρας, προκαλώντας έτσι πολιτικούς συνειρμούς και συγκρίσεις.

Αυτό που περισσότερο ενδιαφέρει τον Wenders αφηγηματικά, είναι η ανάδειξη και διάσωση των μουσικών από την αφάνεια παρά τα συμφραζόμενα της μουσικής με την οποία συνδέονται. Όπως αναφέρει κι ο ίδιος, «Η ιστορία που είδαμε ήταν αυτό το ταξίδι, από τη λήθη στην Αβάνα στη σκηνή του Carnegie

Hall».²¹ Ο λόγος που αρθρώνεται γενικότερα από τον Cooder²² και τον Wenders,²³ αλλά και το γεγονός πως κάποιος από την Αμερική αναγνωρίζεται και υμνείται επειδή έσωσε την παραδοσιακή κουβανέζικη μουσική από τη λήθη και οδήγησε κάποιους φτωχούς βετεράνους μουσικούς στην διεθνή καταξίωση και οικονομική επιτυχία, έχει σαφείς πολιτικές προεκτάσεις, προβάλλοντας μια αρνητική εικόνα της Κούβας και κατ' επέκταση της επανάστασης. Αυτό που υπονοείται είναι, αφενός η αδυναμία του πολιτικού συστήματος της Κούβας να διαχειριστεί το πολιτισμικό της κεφάλαιο, και αφετέρου, 'κλείνοντας ίσως το μάτι', η καταλυτική παρουσία της ξένης συνδρομής.²⁴ Παρόλο, λοιπόν, που ο Wenders δήλωσε πως δεν ήθελε να δώσει πολιτική διάσταση στην ταινία προκειμένου να μην υποβαθμίσει το θέμα της, δηλαδή τη μουσική, επιθυμώντας να κάνει μια ταινία με παγκόσμια ακτινοβολία, το ντοκιμαντέρ δεν αποφεύγει μια έμμεση πλην σαφή πολιτική θέση. Η θεώρηση του Wenders πως η ταινία κατά κάποιο περίεργο τρόπο, ανέδειξε την Κούβα σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι αν έκανε μια πολιτική ταινία γι' αυτήν²⁵ μπορεί να ισχύει, όμως το ζήτημα που τίθεται είναι τι είδους εικόνα παρουσιάζει για τη χώρα, καθώς επίσης, κατά πόσο αυτή η εικόνα μπορεί να είναι απαλλαγμένη από πολιτικές αποχρώσεις, με δεδομένο πως ό,τι αφορά την Κούβα μετά την επανάσταση έχει πολιτική διάσταση. Ας μην ξεχνούμε την εισαγωγική σεκάνς της

21. Βλ. www.wim-wenders.com/movies_spec/buenavistasocialclub/borders_interview.htm

22. «Δεν υπάρχει μια μεγάλη μουσική σκηνή εκεί επαγγελματικά [μιλώντας]. Δεν ηχογραφούν. Δεν υπάρχει μια μουσική βιομηχανία. Ούτε καν μια νυχτερινή σκηνή, καταλαβαίνεις; Και αυτοί οι άνθρωποι στα 80, 90 και στα 70 τους δεν είχαν τίποτα πλέον να κάνουν». Βλ. C. Rose, *ό.π.*, σ. 6.

23. «Μα τι κέρδος το ότι [η μουσική] διασώθηκε. Θέλω να πω πως ο Ry τους πρόλαβε στο τσακ... Η ταινία τους έπιασε σ' αυτή την απίστευτη στιγμή της ζωής τους, όταν από εκεί που γυάλιζαν παπούτσια έγιναν αστέρια παίζοντας σε συναυλιακούς χώρους σ' όλο τον κόσμο». Βλ. C. Rose, *ό.π.*, σ. 6

24. Όπως αναφέρεται και στο επίσημο διαδικτυακό ιστό της ταινίας, «Για 101' επικοινωνούμε [sic] πραγματικά με το νησί και τους κατοίκους του, με την ιστορία του, με το μέλλον του». Βλ. www.pbs.org/buenavista/film/making.html

25. Βλ. C. Rose, *ό.π.*, σ. 7

ταινίας, στην οποία η χώρα προσδιορίζεται μέσα από μια καθαρά πολιτική ταυτότητα: ο Alberto Korda δείχνει φωτογραφίες του από την κρίση του Οκτώβρη, το 1961, και την αναμονή της εισβολής των Αμερικανών στο νησί, καθώς επίσης και του Τσε και του Κάστρο, ή εκείνη στην Ουάσινγκτον με τον Κάστρο μπροστά στο άγαλμα του Λίνκολν, με την ονομασία 'Δαβίδ και Γολιάθ', οι οποίες έχουν καθαρά πολιτική διάσταση, καθώς καταφεύγουν στην κουβανέζικη 'μυθολογία' αντίστασης ενάντια στις ΗΠΑ και στους ανθρώπους-πολιτικά σύμβολα της χώρας.

Η καταγραφή και διάσωση μιας μουσικής γενιάς, που μετά την επανάσταση περιήλθε στην αφάνεια, θα μπορούσε να παραπέμπει σε ανθρωπολόγο που προσπαθεί να σώσει ένα κομμάτι πολιτισμού πριν να εξαφανιστεί. Όμως, η εικόνα που κατασκευάζει το BVSC για το νησί είναι αυτή ενός εξωτικού παράδεισου, που υπαγορεύεται από τα στερεότυπα και το γούστο της δυτικής ματιάς, δείχνοντάς μας, μέσα στα πλαίσια του ανοίγματος της χώρας στον τουρισμό, τον δρόμο για να την «ανακαλύψουμε». Έτσι, μέσα από μια νοσταλγική αναπαράσταση της κουβανέζικης μουσικής και κατ' επέκταση της κουβανέζικης κοινωνίας, εκμεταλλεύεται το μουσικό πολιτισμικό κεφάλαιο της χώρας προς όφελος της τουριστικής βιομηχανίας, αφήνοντας απ' έξω το παρόν της μουσικής σκηνής του νησιού καθώς και την ίδια την κοινωνία, η οποία παραμένει παγωμένη στο χρόνο. Αυτή η στερεότυπη πρόσληψη ενός πολιτισμού από πρόσωπα ενός άλλου πολιτισμού, εκφράζει την ουσία του φαινομένου του 'οριενταλισμού', και καθιστά την ταινία μια άλλη περίπτωση αυτού, που περισσότερο ανταποκρίνεται στη συλλογική φαντασία των δυτικών για την Κούβα παρά λειτουργεί ως προσπάθεια επικοινωνίας και κατανόησης της χώρας μέσα από την μουσική της παράδοση.

