

EL ESTADO-NACIÓN CUBANO EN LOS RELATOS
CINEMATOGRAFICOS DE LA MIGRACIÓN:
CONVERGENCIAS Y DISIDENCIAS.

Maribel Rivero Socarrás

Tijuana, B. C., México

Mayo de 2015

ÍNDICE

PRÓLOGO	i
INTRODUCCIÓN.....	1
I. PREÁMBULO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	12
1.1 Una perspectiva del Estado desde la teoría de los campos.....	14
1.2 La representación cinematográfica: semiosis y discurso.....	18
1.3 <i>La hermenéutica profunda</i> como metodología.....	25
II. EL ESTADO-NACIÓN CUBANO EN TRES TIEMPOS	29
2.1 Donde todo inició: el nacionalismo como catalisis de la colonización europea..	29
2.2 Una soberanía a medias: la república neocolonial.....	34
2.3 Relatos emancipatorios: El Estado-nación cubano en la transición al socialismo.	39
III. CAMPO MINADO: CINE Y MIGRACIÓN	49
3.1 El campo cinematográfico cubano	49
3.2 Auge de la emigración e indiferencia del cine. La etapa de 1959 a 1970	59
3.3 Síntomas del regreso. El periodo de 1971 a 1980	63
3.4 Pin pon fuera... y la vuelta de la diáspora. La década de 1981 a 1990.....	69
3.5 Un periodo especial. De 1990 a la actualidad.....	73
3.6 Cinco filmes al descubierto.....	81
3.6.1 <i>Memorias del subdesarrollo</i> , 1968.....	83
3.6.2 <i>Un día de noviembre</i> , 1972.....	93
3.6.3 <i>Lejanía</i> , 1985	100
3.6.4 <i>Madagascar</i> , 1994.....	108
3.6.5 <i>Vídeo de familia</i> , 2001	114
IV. MIRADAS CRUZADAS: UNA INTERPRETACIÓN DEL ESTADO-NACIÓN DESDE EL TÓPICO CINEMATográfico DE LA MIGRACIÓN.....	122
4.1 Estado-nación como producción discursiva, ¿heterogénea?	123
4.2 Autonomía vs. Heteronomía.....	132
4.2.1 <i>Habitus</i> y agencia en un caso particular de lo posible.....	135
4.2.2 La cuestión generacional	138
4.3 Recursos simbólicos	142

4.3.1 Tropos	144
4.4 El Estado-nación a la luz del cine: convergencias y disidencias	146
4.4.1 Convergencias: flexibilidad migratoria y producción cinematográfica	148
4.4.2 Convergencias: homogeneidad étnico-racial	150
4.4.3 Convergencias: protagonistas y (anti)héroes	152
4.4.4 Disidencias: estratificación de clases	155
4.4.5 Disidencias: Tramas migratorias	156
CONSIDERACIONES FINALES	163
BIBLIOGRAFÍA.....	169

ANEXOS

Anexo 1. *Decóupage* de películas analizadas en el Capítulo III.

Anexo 2. Gráfica 4.1 Relación de filmes nacionales representativos de la migración Vs. producción total de filmes

Anexo 3. Gráfica 4.2 Frecuencia de tramas identificadas en relación a 31 películas cubanas de distintos períodos históricos.

Anexo 4. Una filmografía sobre la migración cubana (1959-2010).

PRÓLOGO

LAURO ZAVALA

En el título de este trabajo se anuncia claramente su objetivo, que consiste en integrar conceptos y métodos de las ciencias sociales (como el Estado-nación) y conceptos propios de la tradición humanística (como el estudio formal de los relatos cinematográficos), cumpliendo así con el programa teórico de los estudios culturales.

En el caso de esta investigación se trata de estudiar las condiciones sociopolíticas y las estrategias discursivas que explican cómo ha sido representada la migración en el cine cubano de 1960 a 2010, precisamente antes del restablecimiento de las relaciones con el gobierno de los Estados Unidos. De un total de 488 películas producidas en ese lapso se encontraron 31 películas sobre migración, es decir, el 6% del total.

La argumentación del trabajo se sostiene al articular diversos sistemas conceptuales, siguiendo la metodología propuesta por la hermenéutica profunda de J. B. Thompson. De acuerdo con esta metodología, se parte de un estudio contextual (en este caso se presenta una genealogía del Estado cubano posrevolucionario) para seguir con un estudio formal del corpus (el cine

cubano en general y las películas sobre migración en particular) para finalmente retomar este último análisis y reinterpretarlo a la luz del marco inicial (en este caso se identificaron estrategias de representación de carácter convergente y disidente en relación con el discurso oficial acerca de la migración).

La originalidad del trabajo se encuentra en los últimos dos capítulos, precisamente los dedicados al estudio del campo cinematográfico. Se trata, por cierto, de un campo cultural con una relativa autonomía en el contexto cubano, lo que ha posibilitado en su interior la producción de perspectivas que no siempre reproducen el discurso oficial.

El criterio de selección de las películas estudiadas consistió en contar con una película de ficción representativa de cada década, a partir de su repercusión y el empleo de recursos metafóricos. Las películas estudiadas son: *Memorias del subdesarrollo* (1968); *Un día de noviembre* (1972); *Lejanía* (1985); *Madagascar* (1994), y *Video de familia* (2001). En cada una de ellas se elaboró un *découpage* (descripción detallada de secuencias) y se estableció un modelo de análisis integrado por el estudio del marco genérico; la estructura narrativa producida por el montaje; el punto de vista narrativo e ideológico del protagonista; las estrategias de verosimilitud producidas por el

sonido y la puesta en escena, y la presencia de tropos (metafóricos y metonímicos) que generan una significación que escapa al plano puramente denotativo del relato. Todo ello fue analizado en la secuencia inicial y la secuencia final, y en algunas otras secuencias igualmente significativas en cada una de estas películas.

Aquí conviene señalar que más de la mitad de las películas sobre migración producidas en estos 50 años pertenecen a la década más reciente, por lo que en ese periodo se encuentran algunas de las más importantes y conocidas sobre el tema. Éste es el caso de películas como *Nada* (2001), *Miel para Oshun* (2001), *Viva Cuba* (2005) y *Habana Blues* (2005). En ellas se encuentran rasgos formales y temáticos que se alejan de la perspectiva oficial sobre la migración, gracias a recursos como el sarcasmo, la ironía y el empleo metafórico del color y la música con el apoyo en un montaje imaginativo.

La autora concluye que en las películas estudiadas hay convergencia entre el discurso oficial y el cinematográfico al presentar al migrante como un antihéroe y al mostrar la homogeneidad étnica cubana. En cuanto a las disidencias entre ambas perspectivas se puede destacar que en las películas estudiadas se muestra la pervivencia de las diferencias de clase, que de acuerdo con el discurso oficial ya han desaparecido.

La conclusión más importante consiste en señalar que en muchas de estas películas se muestra la migración desde perspectivas distintas de la oficial. Es decir, que en ellas la migración no se reduce al exilio físico, sino que es también una solución a la precarización de la vida; una recuperación del pasado personal y familiar; un síntoma de la crisis identitaria; una parte de la problemática global y, sobre todo, con frecuencia la migración es presentada como resultado de una búsqueda existencial de los protagonistas. Esta diversidad de perspectivas, entonces, rebasa y contradice la perspectiva oficial, que reduce la migración a un problema de anticubanos y gusanos.

La existencia de esta diversidad de perspectivas, que “contribuyen a la extensión de las fronteras simbólicas del Estado”, se reconoce en este trabajo al estudiar recursos expresivos tales como la intransitividad narrativa (en *Memorias del subdesarrollo*); el empleo de géneros musicales pertenecientes a la identidad cultural de la isla, como el bolero y la trova (en *Un día de noviembre*); la zona costera como sinécdoque de la isla (en *Lejanía*); el malecón de La Habana como metonimia de la frontera (en *Madagascar*) o la presencia de metaficción historiográfica (en *Video de familia*).

En síntesis, estamos ante una investigación que contribuye a la discusión sobre las formas de representación simbólica como indicadores de la

naturaleza profunda de procesos históricos complejos. Y al mismo tiempo es un ejemplo de los resultados que puede producir el diálogo interdisciplinario entre las categorías de las ciencias sociales y el análisis discursivo de la tradición humanística.

Introducción

Apenas arribaba a la primera infancia cuando mi abuelo me llevó a una manifestación que se hacía frente a una de las casas del barrio donde nací, ubicado en un pueblo de las afueras de La Habana. Allí presencié el maltrato de una multitud de vecinos y personas desconocidas que condenaba a una familia lanzando huevos a la fachada de su casa e insultándoles con términos soeces. “Pin-pon fuera, abajo la gusanera” era la consigna que más se entonaba en aquellos mítines que frecuentaron las moradas de todos los que entonces decidieron emigrar por el puerto de Mariel en 1980.

Algunos años después comencé a comprender el sentido de la violencia contenida en aquellos actos de exclusión contra una parte de la población inserta en los progresivos flujos migratorios, y que en el caso cubano devino en un fenómeno acuciante a partir de la instauración de la revolución socialista de 1959. Pero no fueron los textos escolares, ni la televisión, los que me devolvieron aquellas memorias y sus consiguientes reflexiones. Fue a través de las expresiones estéticas, y fundamentalmente frente a la pantalla cinematográfica, donde volví a encontrar narrativas que referenciaban aquellos y otros sucesos relacionados con la comunidad migrante.

Posteriormente, en mi experiencia migratoria he descubierto y comenzado a valorar como nunca antes textos elaborados desde la diáspora -así como en la propia isla- sobre el tópico de la migración que desandan los relatos de la historia oficial aprehendida en torno al mismo. En el caso del cine, el tópico ha recuperado cierta presencia a partir de la década de 1990, revelando y problematizando acontecimientos más o menos recientes relacionados al fenómeno de la migración que se han suscitado durante las últimas cinco décadas en la mayor de las Antillas. Sea como tema central o como argumento secundario,

el tópico es recurrido por las distintas generaciones de cineastas, ocupando un espacio importante dentro de las narrativas fílmicas emergentes cuando de reconstruir la identidad cubana y la memoria colectiva se trata. Surge así el interés por explorar los relatos fílmicos contruidos en torno a la migración -así como las tramas y tropos que en ellos afloran- para explorar las convergencias y las disidencias que presentan en relación con los discursos oficiales legitimados por el Estado-nación cubano posrevolucionario.

No poco ha sido lo que se ha investigado sobre la cinematografía cubana, tanto en el ámbito nacional como internacional. Desde el surgimiento del ICAIC se han generado una serie de estudios y aproximaciones al campo cinematográfico que se concretan en una gran variedad de trabajos que detallan su historia y evolución. Entre las múltiples publicaciones de corte historiográfico, destaca *La tienda negra: El cine en Cuba (1897-1990)* publicada en 1997 por María Eulalia Douglas, quien ha dedicado gran parte de su vida al estudio del cine de la isla. En esta misma línea, se inscribe la *Cronología del cine cubano (2012)*, desarrollada por Arturo Agramonte y Luciano Castillo. Esta es la más reciente compilación del tema y apenas culmina su cuarto tomo, que recoge lo acontecido en las últimas décadas del cine realizado antes de 1959. El profesor y documentalista inglés Michael Chananés es de los autores que desde otros horizontes se ha dedicado al estudio del cine cubano y latinoamericano. De su obra destaca *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba (1984)*, publicado nuevamente en 2004 bajo el título de *Cuban Cinema*.

Por otro lado, el tema de la migración cubana ha convocado múltiples investigaciones durante las dos últimas décadas. Con la creación del Centro de Estudios de Migraciones Internacionales (el CEMI) en la Universidad de La Habana, se han desarrollado estudios en torno al fenómeno de la migración cubana que han propiciado el

acercamiento a este tema que, si bien no es novedoso, no había sido abordado anteriormente con la profundidad requerida. En este sentido destaca el trabajo de Antonio Aja Díaz, a cuyas publicaciones recurro para proporcionar algunos datos y conclusiones sobre la migración cubana de interés para este trabajo.

También existen estudios que imbrican el campo cultural y estético con el fenómeno migratorio. La profesora Sonia Almazán ha emprendido indagaciones en esa dirección, cuyos resultados se encuentra en publicaciones como *La emigración en el sector de la cultura en Cuba: Un análisis preliminar* (2009) y en otros ensayos que involucran directamente el tema a la producción literaria y cinematográfica. Respecto a éste último se encuentra su artículo *Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana* (2008), que aborda el tema desde la perspectiva de las identidades culturales. Otro de los trabajos que se relacionan directamente con el tema en cuestión es la tesis de licenciatura en Historia del Arte de Desirée Díaz, titulado *Memoria a la deriva. El tema de la emigración en el cine cubano de la década del noventa*. Sobre dicho trabajo, que no ha sido publicado en su totalidad, consulté el artículo *La mirada de Ovidio* (2001), del cual se tomaron algunas referencias para estudio de los filmes del *corpus* de estudio. Otro de los textos que ha sido de gran apoyo en este sentido es *Los cien caminos del cine cubano* (2010) donde Joel del Río y Marta Díaz desarrollan una rigurosa compilación de la filmografía cubana que rescata entrevistas a sus realizadores, las críticas y las reflexiones que suscitaron las películas en la coyuntura de su realización y exhibición en las salas nacionales.

Con la investigación que aquí presento, originalmente titulada *Relatos de Estadonación en las representaciones de la migración cubana: convergencias y disidencias* se

amalgama el examen de tipo sociológico e histórico en el que se inscriben los estudios de Aja o de Almazán con el de corte estético-formalista que prepondera en la tesis de Díaz. En un interés por escudriñar los entresijos que se tienden entre la práctica estética y las distintas relaciones de poder que en ella intervienen, me propongo examinar las contribuciones que el cine ha hecho a la construcción simbólica del Estado-nación cubano posrevolucionario en sus últimas cinco décadas de pervivencia. Para ello apelo a un conjunto de filmes -realizados en Cuba entre 1960 y 2010- cuyas tramas narrativas abordan el tópico de la migración, fenómeno que ha afectado de manera singular la concepción de lo nacional al delimitar sus fronteras simbólicas.

Como señalan diversos estudios, el fenómeno de la migración ha desempeñado un papel central en las transformaciones de las sociedades contemporáneas. El mismo deviene como resultado del nuevo orden económico, geopolítico, simbólico, de la llamada era global; y además como productor de nuevas configuraciones al interior de los actuales Estados nacionales que están trastocando el entendimiento del espacio y la experiencia social, las identidades y las fronteras tradicionales. A ello ha contribuido enormemente el desarrollo de las tecnologías y el despliegue de los medios de comunicación, que fungen como ejes transversales de estas re-configuraciones a través de sus sistemas de representación, en los cuales se cristalizan y se hace inteligible el mundo. En esta línea de reflexión y enfatizando la centralidad de la dimensión simbólica en el proceso de (re)construcción social que ponen de relieve los medios comunicativos en tanto artefactos culturales, este estudio se ampara en “la concepción simbólica de la cultura” propuesta por Clifford Geertz (1973).

Dicho paradigma instala la cultura como una dimensión constitutiva de la

organización social donde tienen lugar todos los procesos -económicos, políticos, geográficos, etc.- a través de la producción de ideas, representaciones y visiones del mundo (Giménez, 2005: 68-70). Es decir, que son las prácticas y las producciones significantes las que dotan de sentido al mundo a través de la red de materiales significantes que pone en circulación.

Bajo este supuesto epistemológico, los Estudios Culturales se han desarrollado como una (inter)disciplina que estudia las múltiples relaciones que se establecen entre lo estético y lo social en relación al contexto específico en las que estas tienen lugar. Para ello indaga el sentido de las prácticas y de las creaciones culturales en la producción del espacio social en el cual éstas se producen y consumen; lo cual implica -según Ana del Sarto- una voluntad política (2003: s/p). La cultura se concibe como poder y el poder deviene en componente constitutivo de lo cultural que sólo puede dirimirse en la indagación de los procesos significantes y las mediaciones que condicionan su existencia en un espacio dado. Toda práctica social resulta entonces en un artefacto cultural que se plantea como un texto plausible de ser analizado en términos discursivos.

Partiendo de todas estas consideraciones me aboco hacia la comprensión de esa “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) denominada Cuba y que ha ido adquiriendo rasgos distintivos -en contraste con los discursos oficiales de su poder político- en las representaciones de su migración en la gran pantalla cinematográfica posrevolucionaria.

La revolución de 1959 marcó un nuevo comienzo para el Estado-nación, el cual erigió un proyecto sociopolítico que cuestionaba las asimetrías socioeconómicas características del régimen capitalista y se propuso el desarrollo de alternativas de desarrollo basadas en la instancia humana sobre la acumulación material. Como ideal para el ejercicio de una buena

governabilidad, la centralización del Estado se justificó en sus capacidades para garantizar una redistribución equitativa del capital económico y cultural. A este proceso la acompañaron una serie de reformas públicas (en el sector agrario, cultural, educativo, sanitario, etc.) que propiciaron oportunidades de prosperidad personal y profesional para una mayoría de los sectores históricamente menos favorecidos.

Sin embargo, para otros cubanos la instauración del nuevo régimen fue motivo de antagonismos, rupturas y salidas definitivas de su territorio natal. Si bien durante los periodos históricos precedentes el archipiélago cubano había sido fundamentalmente un territorio de inmigración¹, a partir de esta década se produce un trastocamiento de los procesos migratorios pues el flujo se revierte hacia la salida de gran parte de la comunidad cubana hacia otras latitudes. En relación a ello, el investigador Antonio Aja Díaz sostiene que “el año 1959 marca la modificación de los componentes migratorios tradicionales de Cuba, al cobrar un papel central, tanto los elementos políticos y económicos motivados por la propia evolución del proceso revolucionario, como por la contradicción entre los Estados Unidos y Cuba, entre los cuales el tema migratorio ocupa particular espacio” (2002:4). Desde entonces y durante los últimos cincuenta y cinco años, la sociedad cubana ha detentado un incremento sus flujos migratorios. Dichas oleadas, que han presentado magnitudes, patrones y motivos diferentes a lo largo de este periodo, han hecho del

¹Entre el siglo XVI e inicios del XX, la mayor de las Antillas se caracterizó por la recepción de una variada cantidad de inmigrantes. A las migraciones de indígenas provenientes de Yucatán y de las costas del pacífico continental, le siguieron los cientos de miles de africanos traídos como mano de obra esclava, así como la gran cantidad de europeos que llegaron a la isla durante el periodo colonial para quedarse. Además, hubo otras comunidades que arribaron entre la segunda mitad del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX a Cuba, estimándose en 1,293.058 de población proveniente de España, Puerto Rico, Haití, China y Estados Unidos, entre otros países (García Quiñones, 2002).

fenómeno migratorio una experiencia cercana para una gran mayoría de las familias dentro de la isla y una problemática que creó una profunda escisión en el Estado nacional.

Al ser impulsados en la concepción de la nación como artilugio de la revolución y del socialismo como única vía para proteger a la isla de su histórico rival, los valores promulgados por el nuevo proyecto político se erigieron sobre la base un binarismo radical en el que la comunidad emigrada representó su polo opuesto. Ello, en conjunto con la intensificación de los antiguos conflictos entre los EEUU y la mayor de las Antillas, propiciaron la creación de una política migratoria excluyente que se visibiliza en las legislaciones que rigieron al sector desde 1961 hasta el presente. A ello refiere también Aja cuando reconoce que “en consonancia con los elementos de politización e ideologización que asume el tema migratorio entre Cuba y los Estados Unidos, el acto de emigrar cobra el significado de *abandono de la patria* y, por ende, asume grados de estigmatización acordes al momento inicial del triunfo revolucionario, que se han mantenido hasta el presente, en particular en la definición de una *emigración sin retorno definitivo* (Ibíd.:10, cursivas del autor). Situados en las fronteras de la historia, la política y la nación, las representaciones del migrante han oscilado desde entonces entre la imagen del “otro” y la del potencial apoyo económico de la familia cubana.

La centralidad de la dimensión simbólica para dar sentido a la realidad social en ciente, movilizar la nueva producción de conocimientos, así como lograr la cohesión y el consenso nacional, se evidencia en la preeminencia dada por las instituciones revolucionarias a la esfera de la cultura y de la educación. Entre las diversas elaboraciones estéticas fomentadas por el estado dentro del campo cultural, el cine se posicionó como uno de los medios privilegiados para poner en circulación de forma inmediata e instructiva -

como también estética- los nuevos horizontes de sentido en los que enmarcó el saber colectivo. La producción cinematográfica (como el resto de los medios de comunicación y de expresión artística) fue orientada por el Estado, convirtiéndose en portavoz de la revolución socialista y en uno de los principales medios de transmisión de la mitología nacional. No obstante, el interés por la construcción histórica por parte de los agentes de este campo y el *habitus* que le ha caracterizado, aproximaron a la realización fílmica hacia la reflexión de temas que no necesariamente estaban “dentro de la revolución”², como es el tópico de la migración. El caudal expresivo con el que se inició el abordaje del mismo y la multiplicad narrativa que lo iluminó, abrieron el camino hacia una reflexión en torno al mismo como tema imprescindible en la definición de la cubanidad.

La primera obra que presentó el tema fue *Memorias del Subdesarrollo*, realizada por Tomás Gutiérrez Alea en 1968 y reconocida por la crítica nacional e internacional como una de las películas más importantes de la filmografía cubana. En la representación del tópico se apela a una serie de estrategias retóricas y discursivas que posicionan a la migración como una problemática más compleja y matizada que la que relata la visión excluyente de la oficialidad estatal. A partir de entonces, aunque de forma paulatina, y entrelazada a las relaciones de poder entre el campo político y el campo cinematográfico, se ha desarrollado una filmografía que aborda el tema desde una multiplicidad de miradas y estrategias audiovisuales, que en sus discursos suponen un gesto desestabilizador ante las prerrogativas legitimadas y muestran otras perspectivas en torno al fenómeno en cuestión.

² Esta frase hace referencia a las *Palabras a los intelectuales* (1961), discurso pronunciado por Fidel Castro en relación a la censura del filme *P.M* (1961), de Sabá Cabrera Infante. En dicho discurso el presidente de la república afirma “dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada” (Castro, 1961), precepto que orientó la producción artística y la política cultural de las primeras décadas de la revolución.

Sea de forma tangencial o como argumento central, con el paso de las décadas cada vez más cineastas han acudido al tema de la emigración como parte de los sistemas de representación para reflexionar sobre la historia más reciente y las problemáticas más acuciantes de la sociedad cubana actual. En ese *corpus* de filmes que trata el tópico en cuestión se advierte cómo el cine cubano ha ampliado el repertorio de perspectivas y miradas acerca la migración cubana, contribuyendo a transformar el imaginario colectivo en torno al tema y favoreciendo la expansión de los límites simbólicos del Estado-nación cubano.

Siguiendo esta lógica y con el propósito general de explorar cuáles son los aportes del cine en la construcción de esa “comunidad imaginada” en la que deviene la nación cubana, en estas líneas sostengo la hipótesis de que las representaciones de la migración que emergen en las formas simbólicas del campo cinematográfico cubano desmitifican el Estado-nación en tanto relato homogéneo y unívoco. A través de estrategias simbólicas propias del artefacto cinematográfico, los filmes en los que se aborda la problemática migratoria articulan discursos disruptivos respecto a los promovidos por la oficialidad y promueven miradas que permiten elaborar otros sentidos respecto al relato de Estado-nación en torno este tópico, así como visibilizar otros fenómenos sociales históricamente velados.

Como resultado del estudio se expone una pluralidad de tramas y relatos que si bien incluyen a la migración como acto político, también presenta otras perspectivas: la migración como solución a la precarización de la vida en la isla; la migración de retorno como recuperación del pasado, como síntoma de crisis identitaria, o bien como parte de la reintegración familiar; la migración como búsqueda existencial, perspectiva muy

relacionada a la necesidad de búsqueda de otros horizontes y que adquiere un sentido especial en las condiciones de insularidad de Cuba, y; la migración como proceso habitual dentro de las dinámicas transnacionales contemporáneas a nivel global, son algunos de los hallazgos a los que arribo mediante el análisis de los textos fílmicos y sus contextos. Esta diversidad de perspectivas y relatos presentados en las películas, que en algunos puntos disienten y desde otras convergen con el discurso oficial del Estado nacional, es resultado del *habitus*, la competencia y el capital específico de los agentes que integran el campo del cine cubano. Campo que ha logrado mantener una autonomía (relativa) respecto a los sectores del poder político a pesar de los vínculos institucionales que históricamente les ha asociado.

Para arribar a estos resultados se desarrollaron una serie de pasos y análisis que son los que dan lógica a la investigación y que estructuran el texto, el cual se organiza en cuatro capítulos. En el primero se presenta el marco teórico y metodológico en que sustentó los conceptos y los procedimientos de análisis empleados. Parto del concepto de representación desarrollado por Stuart Hall desde los Estudios Culturales y sus articulaciones con el medio cinematográfico a través de sus dimensiones semiótica y discursiva. También examino las categorías que integran el par conceptual Estado-nación a través de la idea de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson y del concepto de “metacampo” formulado por Pierre Bourdieu a partir de la teoría de los campos

En el segundo capítulo esbozo un panorama histórico con el fin de dilucidar algunas de las premisas que se hallan en la genealogía de la nación cubana y establecer una línea temporal que posibilite comprender las representaciones sociales sobre las que se erige el Estado posrevolucionario.

En el tercer capítulo presento algunas de las peculiaridades del campo cinematográfico cubano. Con base en las contingencias históricas que han marcado el devenir del fenómeno migratorio y de las políticas culturales, trazo una mirada general sobre los filmes cubanos de las últimas décadas que abordan en sus relatos el tópico de la migración. Además analizo cinco películas significativas dentro del panorama esbozado en el apartado anterior.

En el último capítulo se muestran los hallazgos resultantes de la articulación de las dos fases anteriores con el objetivo de explorar las rupturas y continuidades que se establecen entre las representaciones cinematográficas emanadas del análisis formal de las películas y de los discursos oficiales del Estado nacional.

I. PREÁMBULO TEÓRICO-METODOLÓGICO

En torno al par conceptual Estado-nación se han desplegado en las últimas décadas una diversidad de reflexiones teóricas que ponen en tela de juicio este paradigma para explicar fenómenos propios de la contemporaneidad. La avalancha migratoria y el protagonismo de las indentidades diaspóricas, la mundialización de la cultura provocada por el mercado global y el avance de los medios de comunicación, son algunos de los fenómenos que advierten ciertas fisuras en las fronteras tradicionales y en los procesos regulatorios de los Estados nacionales autónomos. No obstante, llama la atención la profusión de estudios que siguen abogando por esta categoría conceptual al no encontrar en la experiencia empírica formulaciones tan explícitas para nombrar esa forma de organización social y estructural que atraviesa nuestra forma de comprender el mundo.

Sin renunciar a los posicionamientos críticos en torno al Estado-nación, adhiero esta categoría como eje conceptual que atraviesa las distintas dimensiones de análisis que implica este estudio: las instituciones políticas y legislaciones en torno al tema de la migración y las representaciones simbólicas que desde el cine se han elaborado en torno a dicho tema. Entre las propuestas teóricas que advierten las profundas imbricaciones entre ambas dimensiones y sobre las que se fundamenta este estudio, destacan la idea de nación como “comunidad imaginada” de Benedict Anderson y el análisis del Estado como “metacampo” que desarrolla Pierre Bourdieu a partir de su teoría de los campos.

Desde una concepción simbólica de la cultura Benedict Anderson concibe la nación como una “comunidad imaginada [...] política e inherentemente limitada y soberana” (1991:19-23). Imaginada -afirma- porque es imposible de abarcar por sus miembros en

relación a sus compatriotas y en este sentido sólo experimentan la imagen de su comunión; es limitada en relación a la finitud que le imponen sus fronteras; y, es soberana en tanto “sueña con ser libre”, es decir, que tiene autonomía en todo lo que concierne a su espacio y a su relación con los demás territorios (Ibíd.:23-25). Desde esta perspectiva la nación supone un lado subjetivo que se convierte en principio de la identidad colectiva; pero también al clasificarla como limitada y soberana, se implica la dimensión geopolítica, definición de preeminencia a la autoridad del Estado.

Si bien la nación es un producto de la historia y ésta tiene un peso importante en la conformación de las naciones, el concepto de Anderson privilegia su naturaleza simbólica. Para el autor la nación es una construcción social que está estrechamente relacionada con la contingencia histórica, por lo cual es una elaboración que va sufriendo continuas transformaciones en el tiempo y según la subjetividad de quien (o quienes) la imaginan. Es así que la nación deviene en un artefacto cultural de una clase particular (Ibíd.:21) que se elabora a partir de ciertos recortes, omisiones u olvidos que legitiman unas narrativas en detrimento de otras. En este sentido Anderson converge en la idea de Ernest Renan de que “la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común, y también que todos hayan olvidado muchas cosas” (2000:57). El olvido y el tener “muchas cosas en común” (Ibíd.) a los que alude el comentario de Renan residen en el carácter homogéneo de la cultura y la identidad nacional, tan caro para el reconocimiento de la nación como una entidad autónoma y diferenciada de las demás. Para ello es necesario el olvido de los orígenes violentos de las naciones -como plantea Renan- pero también es imprescindible la supresión de las diversas heterogeneidades étnicas de clase, género o adscripción política que hay al interior de las mismas. La construcción de la nación

constituye entonces un espacio de lucha por la significación donde se dirimen las voluntades de poder.

1.1 - Una perspectiva del Estado nacional desde la teoría de los campos

Ahora bien, ¿Cuáles son las representaciones -por ejemplo, de Cuba- que le dotan de sentido y la definen como una comunidad imaginada? ¿Qué vocabularios se validan en estas representaciones y por qué? ¿Cómo es que ciertos significados han llegado a volverse legítimos en detrimento de otros? ¿Mediante qué mecanismos se (re)producen estos significados?

Interrogar las maneras en las que se simboliza la nación en un contexto socio-histórico específico y se validan los sistemas de representación cultural que le dan sentido, equivale a escudriñar en las diversas relaciones (de poder) que estructuran los distintos campos desde los se produce y da sentido al espacio social como forma discursiva. Pero sobre todo, supone indagar en las correlaciones que median entre los agentes de determinado campo -como el del cine- y las estructuras del mismo, pues son los agentes quienes elaboran las representaciones sociales mediante las que se configura una realidad social dada.

Para el abordaje de estas problemáticas adhiero la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, la cual provee una serie de conceptos -campo, capital, *habitus*, *doxa*- para comprender las relaciones sociales de los agentes que desde sus campos dirimen las luchas por la significación y reproducción de la sociedad a través de sus representaciones.

Además, sostiene una conceptualización del Estado en tanto entidad que atraviesa todas estas relaciones sociales y lo ubica como el lugar donde se generan los sistemas simbólicos en tanto instrumentos de conocimiento y de dominación.

Desde la teoría de los campos, el sociólogo francés reflexiona en torno al Estado como el resultado de un proceso de larga duración -en el que a través del nombramiento de las leyes que rigen en un territorio, pero también de todas las normas sociales, saberes, prácticas de ordenamiento del orden público y de establecimiento de un saber común- ha ido legitimando una estructura de pensamiento homogénea y un sistema de representaciones unívocas en nombre de la identidad nacional. Ese proceso ha legitimado el control del Estado sobre los múltiples campos inscritos a su interior así como de sus distintos tipos de capital (económico, cultural, simbólico, etc.), posibilitando la constitución del mismo como “un banco de capital simbólico que garantiza todos los actos de autoridad” (Paris, 2012: 16). Siguiendo esta línea de ideas, Bourdieu devela el funcionamiento del Estado como una especie de metacampo donde se organizan y definen todo los campos en los que se disputan los distintos capitales que sustentan el poder (Bourdieu, 2002:113).

Como se sabe, para Bourdieu el campo constituye una esfera dentro del espacio social -con sus propias características, dinámicas, recursos y capitales- que lo diferencian del resto de los campos y lo erigen como una zona relativamente autónoma. Su estructura se materializa a través de la actividad de los agentes que intervienen en él, quienes se dividen en agentes dominantes (ortodoxos) y dominantes (heterodoxos) según la posición dentro del campo, los intereses que los movilicen y el poder que detenten. Entonces, un campo es tal en la medida en la que mantiene a su interior el antagonismo entre sus agentes, lo cual permite la conservación de su estructura o su transformación. En la lucha entre los

integrantes del campo por su capital específico se generan intereses comunes en torno a su juego, así como un apego a la *doxa* en la que se basan los agentes que se encuentran en los lugares privilegiados al interior del campo. Pero sobre todo se generan un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que es lo que Bourdieu denomina como el *habitus*.

Para el experto, “el *habitus* es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas. Y, en los dos casos, sus operaciones expresan la posición social en la cual se ha construido. En consecuencia, el *habitus* produce prácticas y representaciones que están disponibles para la clasificación [...] (Bourdieu, 2000:134-135). Mediante el *habitus* de los agentes es que el campo adquiere visibilidad y se construye como una trama significativa; pero a su vez, a medida que ese campo se define y se diferencia del resto de los campos que conforman un espacio social, estructura el *habitus* de sus agentes. Es así que ambos componentes se condicionan el uno al otro en una doble complementariedad: las disposiciones de pensamiento incorporadas (el *habitus*) producen determinadas prácticas y objetos (campo), el cual en su construcción re-configura las formas de pensamiento que le dan vida. Es entonces en este doble mecanismo de estructuración (mental y práctico) donde se lleva a cabo el proceso de construcción social, el cual cristaliza mediante la labor del agente en la clasificación, representación y legitimación de significados simbólicos. Este doble proceso de producción (y las diversas relaciones que genera entre los agentes) es lo que da sentido a las distintas formas de poder y al capital específico que distingue a un campo de otros. Para el autor, hablar de capital específico significa que el capital vale en relación con un campo

determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones (Ibíd.:120-121).

No menos importante resulta la idea de que el estudio de un campo no puede emprenderse sino se le relaciona con el campo del poder. Esto es, que si bien los campos son relativamente autónomos, dependen siempre (en mayor o menor medida) del campo que detenta el poder. Es aquí donde el metacampo estatal se impone como eje que atraviesa todas las dinámicas y experiencias sociales, pues históricamente ha devenido como la entidad que condensa los instrumentos de denominación y legitimación de la realidad social dentro de su territorio nacional. En este sentido, Bourdieu afirma que el Estado es “el resultado de un proceso concentración de los diferentes tipos de capital; capital de fuerza física o de instrumentos de coerción (ejército, policía); capital económico; capital cultural; capital simbólico, concentración que, en tanto que tal, convierte al Estado en poseedor de una especie de metacapital, otorgando poder sobre las demás clases de capital y sobre sus poseedores [...]” (Bourdieu, 1997:99-100).

En esta lógica, el Estado se funda como un poder unitario que se basa en el monopolio de la fuerza física, pero también en el principio de una unificación teórica que construye sus formas simbólicas y sistemas de representación (Ibíd.). El poder es así constitutivo del Estado y este poder se pone de manifiesto en el nivel físico, pero sobre todo, en el simbólico. Si bien el poder físico confiere al Estado una autoridad incuestionable, el poder simbólico lo hace aún más, pues a través del mismo se construye, enuncia y moldea su visión del mundo. Mediante su poder simbólico, el Estado instituye las leyes y normas, construye y redistribuye el conocimiento. Así mismo, le hace poseedor de una especie de capital -simbólico- que “confiere un arbitrio cultural a todas las apariencias

de lo natural (y logra establecer) las categorías de pensamiento que aplicamos espontáneamente a cualquier cosa del mundo y al Estado mismo” (Bourdieu, 1993:s/p).

En ese nivel simbólico del poder que posee el Estado como metacampo, es que adquiere sentido la recuperación de esta categoría en el presente trabajo, pues a través de la misma se pone de relieve el problema de la representación, que entronca directamente con la otra dimensión de análisis de este estudio: las representaciones de la migración cubana en la pantalla cinematográfica.

1.2 - La representación cinematográfica: semiosis y discurso

Desde la perspectiva bourdieuana, las representaciones -estrechamente relacionadas con las condiciones históricas en las que se producen- devienen como formas de pensamiento, esquemas de percepción y de valoración, así como también guías de acción de los agentes. En este sentido, están determinadas en buena medida por el *habitus* de dichos agentes. Pero esto no valida que las representaciones se reducen al reflejo mimético de las condiciones estructurales en las que se producen. Como parte del proceso de re-producción entre los agentes y la estructura en la que se insertan, las representaciones se conforman también como un elemento de primer orden en el proceso de construcción social. No se reducen solamente a una interpretación de la realidad, sino que también implican la constante elaboración de la misma.

Esta concepción de la representación como productora de la realidad social y no como mero espejo de la misma viene a resolver el dilema de su concepción como *mimesis*,

por el cual varios estudiosos rehúyen del uso de la noción de representación para el estudio de las formas artísticas. Y si bien es cierto que en los términos desarrollados hasta aquí se hace alusión a la dimensión social de la representación, la cual presenta ciertas distinciones respecto a la representación en el ámbito estético desde el momento en que el lenguaje artístico se autonomiza, ambas tienen indefectiblemente ciertos anclajes en la coyuntura estructural que las suscita.

Si bien el cine -en tanto objeto estético- no tiene como fin último la representación, es indudable que en sus imágenes se pueden encontrar huellas del *habitus* de los agentes que lo producen y del campo en el que se insertan en su relación a los campos de poder; en fin, del espacio social e histórico donde se inscriben prácticas y usos sociales externos al filme.

En todo filme hay una producción simbólica de determinada realidad social. La representación (mimética) total o transparente es imposible, pues como recuerda Slavoj Žižek “en el nivel más radical, sólo puede representarse lo Real de la experiencia subjetiva a través del disfraz de la ficción” (2006: 47). Como bien lo resume Jacques Aumont, “la representación, en su definición más general, es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia - la del objeto representado - y a costa de la institución de un sustituto. Artefacto plenamente cultural, basado en convenciones socializadas que rigen su campo y su naturaleza, ese sustituto siempre es *fabricado*, lo delimitan la técnica y la ideología: creo que hoy nadie imagina ya que una representación sea en ningún aspecto una copia del objeto tal cual y ni siquiera de uno de sus aspectos” (1997: 114). En este sentido, cabe entonces la posibilidad de hablar de la

representación de la migración en el séptimo arte o de la representación cinematográfica de la migración.

Para elucidar las dimensiones de la representación en el cine adhiero una noción de representación que encuentra sus bases epistemológicas en los Estudios Culturales³ y especialmente en el “trabajo de la representación” desarrollado por Stuart Hall (1997). Para este autor dicho concepto presenta “una noción muy distinta a la de reflejar. Implica el trabajo activo de seleccionar y presentar, de estructurar y modelar: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más atractiva de hacer que las cosas signifiquen” (Hall, 2010:163). La representación se convierte así, no sólo en una transcripción de lo observado sino también en una práctica productora de sentido, es decir, en una “práctica significativa” (Ibíd.).

Tras la crítica de la perspectiva mimética -la representación como reflejo de los elementos de la realidad- y de la intencional -que se centra en las finalidades y la subjetividad del autor- Hall (1997: 24-26) propone una teoría constructorista de la representación que se erige sobre las limitaciones de las dos anteriores para preconizar que la construcción social de significados que se lleva a cabo mediante la representación está mediada, tanto por los rasgos epistémicos del lenguaje como por las condiciones del

³ Los Estudios Culturales han marcado un precedente importante en la revalorización del concepto de representación como eje central del proceso de producción de significados y en la construcción de otras formas de conocimiento. Según el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos (2009), el concepto de representación “sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos” (Victoriano y Darrigrandi, 2009:250). En este enunciado se advierte una noción del concepto -no basada en la idea de mimesis como reflejo de la realidad- sino más bien anclada a una estructura de comprensión que se expresa en el lenguaje -sea éste escrito, visual, sonoro o gestual- como parte de un sistema de prácticas socioculturales y estéticas. Siguiendo estos preceptos los mismos autores apuntan más adelante que la representación cinematográfica “es el resultado de las convenciones específicas de un determinado tiempo y lugar, que están evidentemente ligadas a una ideología, en el sentido de la posición que ocupa el sujeto en la trama discursiva que organiza su presente” (Ibíd.: 251).

contexto social en la que se produce. Es así que esta noción de representación comprende el análisis de la estructura del lenguaje en un nivel semiótico, y la producción de conocimientos situados en determinado tiempo y espacio, en un nivel que Hall denomina como discursivo.

Ahora bien, ¿cómo se articula la perspectiva constructivista de la representación en el medio cinematográfico? ¿Cuáles son los componentes del cine que están implicados en la dimensión semiótica y la dimensión discursiva?

El problema de la representación cinematográfica está atravesado por el mismo soporte técnico que propició su nacimiento en 1885, el cual favoreció que se ponderase su capacidad de “reproducción realista” (Gubern, 2006:25) como algo constitutivo del cine. Esto se debe al proceso fotoquímico que le dio vida a la imagen cinematográfica, el cual implica un nexo indicial (en términos de Peirce) entre la imagen fotográfica y su referente, gracias al registro de luz y al movimiento que la generan. Y aunque en la actualidad no se puede considerar la trascendencia del cine en términos de su capacidad de representación, no cabe duda de que éste fue uno de los aspectos más poderosos y paradigmáticos que promovieron el despliegue del llamado séptimo arte. La anécdota sobre la impresión que causó la proyección de *La llegada del tren* (1895) de los hermanos Lumière es ejemplo de ello.

Otra de las mediaciones de la representación en el cine concierne a lo que Gunning denomina como “profilmico” (Stam, 1999:136) y que hace referencia a todo lo que se coloca delante de la cámara para ser filmado, incluyendo la puesta en escena, los actores y sus elementos. Es decir, que el profilmico es la representación de una realidad imaginaria que revela cierta intención narrativa según el tipo de filme (ficción/ “no ficción”) y el

género en el que se inscriba. A ello se suma el mecanismo discursivo que incide en la significación del filme y lo transforma en un texto autónomo. Gracias a la experimentación estética y tecnológica el cine transcurrió en menos de cuatro décadas del “modo de representación primitivo” al “modo de representación institucional”⁴, el cual fue legitimado por el cine narrativo clásico de Hollywood y establecido como el régimen canónico del cine que conocemos hoy. De forma simultánea, en el ámbito filosófico y teórico, este dispositivo conquistó muy pronto a estudiosos que a través del estructuralismo lingüístico (los formalistas rusos) y la semiótica del arte (la escuela de Praga) procedieron a la sistematización del séptimo al articularlo como lenguaje y diseccionarlo con herramientas teórico-metodológicas propias de la literatura.

Sobre estas premisas, Christian Metz desarrolló una amplia reflexión en torno al cine como texto y contribuyó a la creación de una semiótica del cine que ha dado paso a la incorporación de una serie de conceptos y componentes de análisis que adopto para el examen de las películas por la coherencia que establece con las dimensiones (semiótica y discursiva) que propone Hall para el estudio de la representación.

Metz establece una distinción entre el “hecho cinemático” y el “hecho fílmico”, tomando en cuenta los elementos extrínsecos e intrínsecos a la película como objeto estético resultante de un proceso de trabajo en equipo, en el que intervienen factores

⁴ Noël Burch identifica a la primera etapa del cine con el modo de representación primitivo, el cual se caracterizó por: la autarquía del plano; la posición horizontal y frontal de la cámara; la presencia eventual de un comentarista o músico en la proyección; la mono-composición del plano en un gran plano general; la falta de coherencia entre tiempo y espacio, así como la no clausura del relato. En contraposición a aquel, propone el modo de representación institucional, el cual le confirió al medio cinematográfico un poder comunicacional y una capacidad retórica hasta entonces insospechados. La utilización de planos cercanos y detalles, la importancia otorgada a la continuidad narrativa y visual de la historia, la preocupación por proveer de un final al relato, así como la identificación y proximidad de la cámara con el punto de vista del espectador, son algunas de las características del modo de representación institucional que le permitieron al cine adquirir un grado de verosimilitud y de identificación con el espectador cada vez mayor (Burch, 1987:171-172).

económicos, institucionales, entre otros. Con base en los conceptos de *Cinema y Film* de Gilbert Cohen-Seat, Metz atribuye al hecho cinematográfico lo relacionado con la institución en tanto complejo multidimensional en el que están presentes los hechos prefílmicos - (infraestructura económica y tecnológica, pre-producción y producción del proyecto) así como los posfílmicos (distribución, exhibición, recepción del filme, impacto en el público), que se corresponde con la dimensión discursiva. A su vez, el hecho fílmico involucra al texto audiovisual propiamente dicho, contemplando la forma del contenidos y los significados que evoca (Metz en Stam, 1999:26-28).

Desde la concepción semiótica del cine que promueve Metz, el filme es considerado como una entidad comunicativa coherente que presenta un inicio y un fin, que gira en torno a un tema central y evidencia un sentido reconocible (Casetti, 1991:169). Es decir, que el filme se presenta como un relato “que narra y a la vez representa” (Leffay en Gaudreault-Jost, 1995:22) a través de lo que Francesco Casetti y Federico de Chio denominan como “niveles de la representación” (Casetti, 1991:124-135), a saber:

- La puesta en cuadro o en cámara: que comprende todos los movimientos de cámara, valores de plano (primer plano, plano medio, general, etc.), así como a los emplazamientos y angulaciones; además de la composición de la imagen y del diseño del sonido.
- La puesta en escena: que refiere a todos los contenidos representados en la imagen: escenario, personajes, ambiente sonoro, iluminación, vestuario y maquillaje.
- La puesta en serie o montaje: que alude a la organización secuencial de los planos y escenas en una sucesión espacio-temporal, dando sentido a las imágenes para conformar el relato.

Estos son los tres niveles de representación que privilegio en el análisis del corpus de cinco filmes que se concentra en el tercer capítulo, pues agrupan las estrategias expresivas que utilizan los realizadores para esgrimir sus representaciones en torno a lo social y específicamente al tema de la migración.

Por otro lado, la dimensión discursiva del filme, en los términos planteados por Hall conduce a la revisión del hecho cinematográfico, es decir, de las condiciones de preproducción, producción y posproducción del hecho fílmico en relación a su contexto sociohistórico.

En una preocupación por abordar estas dimensiones no contempladas por la primera semiótica, Roger Odin (1983) desarrolló la semiopragmática del cine para “estudiar la realización y la lectura de los filmes como prácticas sociales programadas (1998:135). Para el abordaje de dichas prácticas sociales el autor contempla tres niveles de análisis:

- El análisis del contexto en el que se produce y se consume cada texto fílmico.
- El estudio de los distintos tipos de producción discursiva que se instituyen en la sociedad en determinadas circunstancias históricas.
- El examen de las instituciones en tanto “poderes normativos” que someten a los individuos a ciertas prácticas.

Dichos niveles de análisis están conectados con las dinámicas institucionales al interior del campo cinematográfico y en su relación con el metacampo, el capital específico de sus agentes y sus *habitus*.

Pero además requiere un análisis del papel activo del espectador en el proceso de la recepción fílmica. No se trata de un estudio sociológico de los espectadores empíricos, sino de aquel espectador ideal que está implícito en el hecho fílmico. El espectador implícito es

el que construye el propio filme a través de las estrategias metafóricas y audiovisuales que pone en acción. Según Casetti y Di Chio, observando la puesta en escena, las angulaciones y punto de vista de la cámara, así como los recursos sonoros que se activan, se puede dar cuenta de las características del espectador sobre las que se construye el filme (1991:233).

Todos estos elementos, contemplados en la semiopragmática del cine, están estrechamente vinculados con las estrategias de verosimilitud que emplean los realizadores cinematográficos con el fin de provocar en los espectadores el interés en lo que ven y a depositar una dosis de credibilidad en ello. Dicha verosimilitud, según Zavala (2004: 249-250) se construye a partir de los referentes reales, los estereotipos culturales, así como de las referencias genéricas que posee el filme. Por lo que también en el análisis del *corpus* de los cinco filmes que convoca el capítulo III, se toman en cuenta también las características de las películas en relación con el género cinematográfico en el que se inscriben.

1.3 - La hermenéutica profunda como metodología

Ante el cúmulo de categorías de análisis presentados y requeridos para la dilucidar el problema de la investigación, sobreviene el cuestionamiento sobre cómo conciliar tantas pretensiones. Surge entonces la necesidad de una propuesta metodológica que articule y operativice los conceptos en varios niveles, como la presentada por John B. Thompson (1996) bajo el nombre de “hermenéutica profunda”.

La hermenéutica profunda desarrollada por Thompson se propone el estudio de las formas simbólicas en sus contextos estructurados para adentrarse en el estudio de las

representaciones a partir de su relación con el poder, la ideología y la economía del signo (1996: 344). Para llevar a cabo el estudio de las formas simbólicas en esos ejes, Thompson contempla tres fases o etapas de análisis:

- El análisis socio-histórico
- El análisis formal o semiótico
- La interpretación

La primera fase, que insta al estudio del contexto particular en que se producen los filmes, resulta reveladora para comprender las representaciones de la migración en el cine cubano en relación con el discurso oficial del Estado nacional. Para ello esbozo a grandes rasgos tres momentos históricos y políticos que marcan el desarrollo de la sociedad cubana -la época colonial, la república neocolonial, y la revolución socialista- enfatizando los principios y circunstancias históricas sobre los que se fue configurando el nacionalismo y la reconstitución del Estado-nación cubano, que encuentra su punto álgido en el triunfo revolucionario de 1959. Como complemento de ese recuento sociohistórico, emprendo también un recorrido por las cinco décadas de revolución que han marcado a la cinematografía cubana como campo de mayor interés para el estudio, campo que relaciono constantemente con su metacampo estatal a partir de su discurso oficial, que en calidad de fundamentos, leyes, políticas y narrativas fueron legitimados por el gobierno en nombre de la nación.

La segunda fase, correspondiente al análisis de los textos fílmicos, comprende el estudio de cinco filmes representativos del tema a través de las estrategias narrativas, formales y metafóricas mediante las que los cineastas (en tanto agentes del campo del cine) abordan el tópico migratorio. Es aquí donde, ante la cantidad de películas que conforma el universo de estudio (31 filmes) y por las características propias de la estrategia metodológica de Thompson, se presenta la necesidad de acotar el corpus a una muestra de textos significativos con base en una serie de criterios externos e internos a los mismos⁵; así como a la utilización de herramientas e instrumentos de observación de las películas que delimitan los componentes del análisis fílmico. Debido a la amplitud y complejidad de los textos en cuanto a los múltiples canales expresivos que poseen y la cantidad de deconstrucciones posibles que admiten, recurro a una serie de filtros metodológicos que me facilitaron el manejo conceptual y operativo de los cinco hechos fílmicos que examino.

Uno de los filtros metodológicos más utilizados en el estudio de películas es el análisis de secuencias específicas. La secuencia resulta de “una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea” (Field, 1994:86) constituyendo la unidad máxima narrativa del texto cinematográfico, por lo que está relacionada con la estructura general de

⁵ Para la selección de la muestra tomé en cuenta una serie de criterios externos que rondaron en torno al horizonte espacio-temporal en que se inscriben los textos fílmicos, así como otros internos propios de la narración fílmica y sus peculiaridades técnicas. Entre los externos partí de películas que fueran producidas en la isla y que abarcasen las 5 décadas de estudio, por lo que elegí un filme significativo dentro de cada una de dichas décadas. Esto favoreció la revisión evolutiva de las representaciones que han hecho las distintas generaciones de cineastas sobre el tema en cuestión. Entre los criterios internos al texto fílmico di preeminencia a la ficción sobre la no ficción y contemplé los distintos tipos de metraje. Di preferencia a una muestra de casos significativos, con el objetivo de hacer énfasis en la “riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización” (Sampieri, 2006:566). En este sentido opté por la selección de películas que han tenido mayor repercusión dentro de la producción de la década de su realización, así como a nivel de la filmografía cubana en general. Filmes que han trascendido por la mirada novedosa que presentan sobre el contexto socio histórico en las que se insertan, así como por la originalidad de sus propuestas formales. Recurrí a la diversidad de perspectivas con las cuales se aborda en ellas el tópico de la migración, los matices presentados por las tramas y los personajes; además de la originalidad de los recursos metafóricos empleados.

la trama cinematográfica. A su vez, para la selección de secuencias, demando de las estrategias incoactivas y terminativas propuestas por Zavala (2010) como parte de la teoría del microanálisis. La misma apunta a la importancia estratégica de la secuencia final e inicial en el texto fílmico, además de otras que –desde distintas perspectivas- condensan el concepto ético o estético de la película como totalidad. Es así que para examinar las películas recurro al examen de su secuencia inicial y final, así como a otras que resultan significativas por su riqueza semántica y por el despliegue de estrategias expresivas en torno a las representaciones de la migración. Como instrumento de observación, me apropio del *découpage* (recorte, desgloce) técnico ya que permite hacer distinciones entre las secuencias, privilegia la descripción de los distintos niveles de representación del texto fílmico y contribuye a la identificación de los guiños expresivos mediante los que se construyen los significados.

Por último, la tercera fase de la metodología de Thompson, conlleva a la interpretación de las fases anteriores del análisis mediante la integración en un todo que “trasciende el carácter cerrado del discurso en tanto construcción con una estructura articulada [...] Si bien ésta ya se encuentra contenida en la significación en su sentido más amplio, esta fase se constituye en herramienta privilegiada de penetración en la explicitación de las ideologías y en una articulación del nivel del discurso con la totalidad social” (Gutiérrez, 2012:370). En el desarrollo de este apartado se destacan los resultados de la investigación, haciendo un necesario regreso a la teoría sobre la que se sustenta.

II. EL ESTADO-NACIÓN CUBANO EN TRES TIEMPOS

A partir del señalamiento de algunos de los rasgos preponderantes en el campo económico, político y cultural, a continuación bosquejo a grandes rasgos la evolución Estado-nación cubano desde una perspectiva histórica. Esta empresa, harta ambiciosa por la temporalidad que abarca, así como por la riqueza de contenidos y los matices que le distinguen, se detiene en algunos pasajes y problemáticas que abonan a una caracterización de la comunidad bajo la que se va imaginando Cuba en tres etapas de larga duración: la colonia, que abarca del siglo XI al XIX; la neocolonia, que ocupó la primera mitad del siglo XX (1901-1958) y; el periodo revolucionario comprendido entre 1959 y 2010, que es donde se inscribe el objeto de este estudio.

2. 1- Donde todo inició: el nacionalismo como catálisis de la colonización europea

En sintonía con las ideas expuestas por Benedict Anderson en torno al surgimiento de los nacionalismos modernos⁶, la nación cubana halla sus premisas en los primeros intentos de independización que vivieron los criollos cubanos en una etapa avanzada del proceso de colonización imperante en la mayor de las Antillas entre los siglos XVI - XIX. Ello fue resultado de una intensa labor intelectual en la que se desarrollaron disímiles posturas políticas en torno a la independencia económica, jurídica y política del sistema colonialista

⁶ Bajo la denominación de “pioneros criollos” Benedict Anderson reflexiona sobre el surgimiento de los nacionalismos modernos en los estados americanos entre los siglos XVIII y XIX como manifestación que se dio incluso antes de que en algunas regiones europeas. Anderson insiste en que los nacionalismos modernos son fruto de la colonización de América y que fueron las colonias americanas las que experimentaron los primeros sentimientos de nacionalismo, denominándolas como una primera generación (1993: 77-100).

impuesto por la metrópolis española.

Como se sabe, la isla de Cuba fue una de las primeras tierras a las que arribaron los españoles, quienes durante el lapso de la conquista y los primeros años de colonización establecieron un régimen de explotación que exterminó a gran parte de la población indígena cubana. Dicha comunidad, conformada por varios grupos étnicos (Guanajatabeyes, Taínos, Siboneyes) provenientes originalmente de las costas del Atlántico sur y centro americano, quedó prácticamente extinta durante los primeras etapas del proceso colonizador. La destrucción del orden social de los grupos aborígenes, la privación de sus prácticas culturales, el sometimiento ante el catolicismo y la imposición de una lengua foránea, conjuntamente con el régimen de trabajo al que fueron sometidos, provocaron lo que algunos académicos han denominado como genocidio cultural. Fue entonces cuando comenzaron a arribar a la isla millones de esclavos provenientes de África subsahariana conducidos violentamente como fuerza de trabajo para sostener el sistema productivo basado en la economía de plantación, mediante el cultivo de caña de azúcar y tabaco. Pero también continuaron llegando españoles a Cuba con el fin de radicarse y emprender nuevos negocios. Todo ello suscitó un cruce (inter)cultural sesgado por relaciones, intercambios y negociaciones en conflicto que cristalizó -siguiendo a Malinowski- en “una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” (en Ortiz, 1983: XV) que se sintetiza en lo que Fernando Ortiz denominó como transculturación y metaforizó mediante la imagen del ajiaco cubano. Aunado a esta hibridación de etnias y caracteres, así como a las condiciones particulares de la economía de plantación y a las formas de vida impuestas por la metrópoli, se produjo un crecimiento endógeno de la

población criolla que -según el Atlas Etnográfico de Cuba (2000)- para el año 1792 superaba el 80% y constituía una comunidad con una identidad cultural propia.

Si bien el proceso de formación de dicha identidad cultural antecede a la idea de nación se puede decir que aquella es constitutiva de un sentido de pertenencia y de identificación nacional que se comenzó a manifestar en el pensamiento criollo desde los albores del siglo XIX. Estas formas tempranas de nacionalismo proliferaron mediante una importante actividad literaria en la que se pone de manifiesto una conciencia nacional que debate diversas vías para la construcción de la nación. En el ejercicio de pensar la dinámica realidad social en la que se insertaron -e influenciados por las corrientes de pensamiento “del siglo de las luces” y la modernidad europea- varios letrados cubanos (José Antonio Saco, José de la Luz y Caballero, Félix Varela y José Martí, entre otros) emprendieron la labor de crear las bases filosóficas e ideológicas del nuevo territorio que se estaban configurando. Siguiendo la caracterización que realiza Arturo Arias sobre la producción intelectual del continente, estos pensadores escasamente hicieron distinciones entre filosofía, tratados políticos, literatura u otras formas de saber escrito, fungiendo como los ideólogos de la nación en ciernes (2012:27).

Entre las distintas posturas que adoptó esta élite letrada para ampliar sus espacios de poder y conquistar su propio imaginario político destacaron el reformismo-autonomismo, el anexionismo y el independentismo. Una parte de la clase alta cubana abogó por los derechos civiles y ciudadanos a través de la obtención de reformas políticas o de la autonomía de España, conociéndose por su postura reformista-autonomista. Por otro lado, los sectores de la oligarquía vinculados a la industria azucarera promovieron el anexionismo hacia los Estados Unidos, como una vía para alcanzar el desarrollo del país y

también una institucionalidad política moderna. Si bien estas dos posturas abogaron por el reconocimiento de derechos ciudadanos y políticos para los cubanos, así como la creación de bases jurídicas que garantizaran la construcción de un Estado moderno, lo hicieron desde una perspectiva excluyente. Articuladas desde la visión occidental, clasista y falocéntrica, dichos enfoques estaban desprovistos de toda consideración de género y raza. En este sentido, el historiador cubano Manuel Moreno Fraginals afirma que “para los reformistas/anexionistas de mediados del siglo XIX, los *cubanos* eran los blancos nacidos en Cuba: los negros originarios de Cuba no eran sino *negros criollos*, que es otra categoría” (Moreno, 2002:224, cursivas del autor).

Por otro lado floreció el independentismo, gestado fundamentalmente entre los pequeños y medianos hacendados que se encontraban en las zonas rurales y menos avanzadas de la isla. Animado por una prolífica ensayística y actividad intelectual –entre la que sobresale la labor de José Martí- fue este movimiento el que perseveró en los años finiseculares, a través de un ideario que cuestionó el problema de la raza y de la esclavitud, como factores a erradicar para lograr la verdadera cohesión política y nacional. Esta será una de las principales herencias del proceso de conformación de una visión cubana de la cultura y la política, basada en principios universales de la igualdad y la soberanía -no solo para la isla- sino también para toda la región latinoamericana.

Si bien muchas de las colonias en América lograron la independencia de España en la primera mitad del siglo XIX, no fue hasta 1868 que en Cuba se produjo el levantamiento armado. Ante la iniciativa tomada por Carlos Manuel de Céspedes de liberar a sus esclavos, se proclamó la abolición de la esclavitud, bajo los imperativos de engrosar las filas de los mambises cubanos y hacer resistencia a las tropas militares españolas en una guerra que

duró, con sus intervalos, treinta años. En 1898 se derrocó el sistema colonial imperante durante poco más de cuatro siglos, consolidándose la nación soberana. Sin embargo, cuando las tropas cubanas ya casi habían dominado a las españolas, Estados Unidos intervino en la contienda con el pretexto de ayudar a los cubanos a terminar con el ejército español y el propósito real de neutralizar el proceso de independencia nacional para integrar a Cuba entre sus colonias. En ese año, Estados Unidos implantó un gobierno militar de ocupación que dedicó a la recuperación económica y social de la isla devastada por la guerra (Pichardo, 1973:104).

Es el paradigma independentista de Martí el que posteriormente -con el triunfo revolucionario de 1959- fue rescatado en tanto fundamento teórico y filosófico del Estado-nación revolucionario. Esto no quiere decir que se eliminara del todo el legado reformista/anexionista. A partir de las diferencias de este enfoque, frente al independentista, desde entonces se proyectaron dos tendencias encontradas que conformarán los valores políticos de la cubanidad en su devenir histórico. Al respecto, apunta Cecilia Bobes que dichas directrices “comienzan a inducir prácticas que delinear claramente, ya desde entonces, el patrón de intolerancia y moralización de la política que va a caracterizar el debate público cubano a lo largo de su historia, donde se va imponiendo una definición de la nación que se contraponen y excluye a un enemigo y que, por tanto, privilegia la lucha y la confrontación por encima del diálogo y la negociación” (Bobes, 2007:40).

A pesar de la narrativa promovida por los independentistas a favor de la equidad de razas y género, este proyecto (como el anexionista) forjó un nacionalismo dominante que minimizó los contrastes a favor de la exclusión en la construcción de una cultura nacional. En este sentido, la producción intelectual y literaria en Cuba (como en el resto del

continente) estableció una hegemonía ideológica que interpelaba a los individuos y los transformaba en sujetos que se identificaban con la formación discursiva establecida por el letrado (Arias, 2012:28) heterosexual, blanco y occidentalizado. En esta lógica, el imaginario simbólico construido privilegió una imagen idealizada y homogénea de la isla, en detrimento de la inclusión de todas las diferencias culturales y étnicas que dieron forma e identidad al espacio desde sus inicios. Es así que la elaboración de la cultura nacional se erigió sobre una tradición selectiva, término utilizado por Raymond Williams (1980) para explicar cómo las élites letradas y políticas han ennoblecido algunas narrativas en detrimento de otras.

2.2- Una soberanía a medias: la república neocolonial

Si bien la nación cubana se proyectó como síntesis política y cultural en la temprana literatura de finales de siglo XVIII e inicios del XIX, el Estado nacional se consolidó mediante de la proclamación de la República de Cuba en la Constitución de 1901, en el marco de la intervención militar de Estados Unidos. Promovida bajo el establecimiento progresivo de nuevas subordinaciones y relaciones de dominio impuestas por el gobierno de Washington, dicha Constitución incluyó una serie de cláusulas -como la Enmienda Platt⁷- que frustraron los avances del proyecto independentista en la formación de un

⁷ La Enmienda Platt fue una cláusula que Estados Unidos insertó en la Constitución cubana de 1901 con el fin de “legalizar” su injerencia política y económica, además de militar, en el territorio cubano. Entre otras cuestiones, dicha enmienda establecía “que el gobierno de Cuba consciente de que los Estados Unidos pueden ejercitar el derecho de intervenir para la conservación de la independencia cubana, el mantenimiento de un Gobierno adecuado para la protección de vidas, propiedad y libertad individual y para cumplir las obligaciones que, con respecto a Cuba, han sido impuestas a los Estados Unidos por el Tratado de París y que deben ser ahora asumidas y cumplidas por el Gobierno de Cuba” (Pichardo, 1973:119). Otras de las líneas

Estado libre e independiente y subsumieron a la isla en un nuevo tipo de colonialismo: la república neocolonial.

El interés de Estados Unidos por colaborar en la liberación de Cuba de la corona española no fue sino un pretexto para poseer su control económico y político, una intensión del gobierno estadounidense que se remonta a un siglo antes de la instauración de la república mediatizada. Al respecto Esteban Morales (2002:2) señala que las interacciones entre Estados Unidos y la isla iniciaron desde 1805, cuando las administraciones norteamericanas emprendieron una serie de negociaciones con España para apropiarse de “la llave del golfo” en una declarada ambición geopolítica por parte de las élites del poder (y de su doctrina del destino manifiesto) que veían a Cuba como resultado de las sedimentaciones de las arenas del río Missisipi.

En un estudio realizado por Irene Fonte en torno a los discursos que dominaron los medios de comunicación (tanto nacionales como norteamericanos) en relación a los inicios del Estado cubano, la investigadora expone una serie de textos donde se edifica “una versión de la nación cubana en estrecha dependencia de Estados Unidos” en términos que pasaron también al discurso cubano y que enuncian que: la independencia de Cuba se debió a Estados Unidos; que los cubanos eran incapaces para el gobierno propio; y que la paz civil y política era necesaria para evitar una intervención de Estados Unidos (Fonte, 2002:3-5). De esta manera se instituyó el nuevo colonialismo en Cuba, por la coacción de una forma de gobierno que otorgaba una soberanía limitada. Es así que durante la injerencia de Estados Unidos en Cuba -que duró poco más de medio siglo- la isla vivió un proceso de

establecía que Cuba proporcionaría tierras a Estados Unidos para el establecimiento de zonas navales (como la base de Guantánamo) y que quedaba pendiente establecer el dominio de Isla de Pinos.

degeneración de la soberanía nacional manifestado en un sentimiento de malestar cultural que dio continuidad a la conformación de esa identidad de resistencia suscitada durante la colonia.

Pero por otro lado, en el sector industrial y comercial, se produjeron una serie de inversiones económicas que redundaron en el desarrollo de la infraestructura urbana y productiva de la capital y las principales provincias del país. Bajo el predominio del gobierno estadounidense, éste ingresó un capital económico importante a la isla, impregnándole un impulso modernizador en el campo de la industria productora y exportadora así como en el desarrollo (desigual) de una infraestructura institucional financiera y social. Cuba se convirtió en uno de los primeros países de la región en poseer una infraestructura para el ferrocarril como medio de carga de la caña de azúcar y también como medio de transporte. También se expandieron los medios de comunicación y se potenció la creación de una rudimentaria industria del cine que fomentó el desarrollo de consumidores del séptimo arte.⁸

Este ingreso de capital proveniente de la gran potencia del norte permitió el acrecentamiento de una clase media cubana diversificada, pero también acentuó las

⁸ Como a otros países latinoamericanos, el cinematógrafo llegó a Cuba a finales del S XIX. Durante la primera mitad del siglo XX, la industria cinematográfica cubana produjo no pocos filmes nacionales, sin embargo no se puede hablar de la existencia de una industria pues la mayoría de la producción de este periodo se llevó a cabo a través de coproducciones con México y Estados Unidos. En este sentido, el historiador Román Gubern reseña que “el cine se convirtió en Cuba en un temprano espectáculo interclasista, que aunaba el prestigio de su cuna tecnológica francesa y sus contenidos populares. Pero su producción nacional padeció un prolongado pionerismo, aunque no tan dilatado como el de las otras repúblicas centroamericanas [...] gracias a la vitalidad de sus espectáculos escénicos y de variedades, a la magnitud demográfica de su mercado local y, más tarde, a la temprana implantación de la radiofonía. Cuba ofrecía, además, luz natural todo el año y variedad de paisajes urbanos, rústicos y marítimos, que los productores norteamericanos (y después los mexicanos) no tardaron en aprovechar. Porque, en la competencia entre los empresarios franceses y norteamericanos por dominar las infraestructuras del cine cubano –como el sector de la distribución–, muy pronto se impusieron los segundos [...] de hecho fue atisbada como una acogedora alternativa de California, pero el clima húmedo del trópico y el riesgo de fiebres desaconsejaron el proyecto” (Gubern, 2011:X).

diferencias existentes de antemano con amplios sectores poblacionales entre los que se encontraban las generaciones herederas de los ancestros indígenas y de los cubanos afro descendientes, así como de las familias criollas provenientes de los sectores rurales precarizados. Esta clase media, junto con parte de la intelectualidad y los universitarios, fortaleció el sentido de la sociedad civil mediante la creación de partidos, sindicatos, y asociaciones ciudadanas que abogaban por la justicia social de todos los integrantes del Estado nacional. Se continuó así esa tradición política fomentada durante el siglo anterior por la intelectualidad letrada, a la que se sumó progresivamente una parte de la ciudadanía que se imaginó así misma como una comunidad militante, comprometida con la patria y su soberanía. En sintonía, en la construcción simbólica y narrativa de la república prevaleció la contradicción en torno a Estados Unidos, que si bien era visto por el sector de poder como germen potencial de desarrollo económico del país, para una gran mayoría constituía la mayor amenaza e impedimento para la emancipación del territorio cubano. En el seno de esta cultura de resistencia se engendraron las bases ideológicas y políticas que darían como resultado el enfrentamiento con los gobiernos caudillistas de turno y el derrocamiento de la hegemonía estadounidense sobre la mayor de las Antillas.

Este movimiento intelectual de acción política fue alimentado por la expansión del campo cultural hacia las distintas manifestaciones expresivas y el grado de ideologización que asumieron las mismas en la creación estética. Tanto en la literatura, como en el teatro y las artes plásticas, así como en la música, surgió en estas décadas un movimiento artístico cubano que (sobre las bases formales y conceptuales de las vanguardias del continente europeo) se abocó hacia el rescate de los elementos de la cultura popular cubana a través del desarrollo de vertientes como el criollismo, el afrocubanismo y el arte de crítica social.

Junto con ello se incorporaron al lenguaje estético una serie de estrategias simbólicas propias de la oralidad, la idiosincrasia y del *habitus* de los sectores marginalizados (como el choteo, la parodia, la ironía, la simulación, entre otros) como recurso por excelencia de la crítica social y que se incorporaron definitivamente a las expresiones culturales del futuro. Todo ello potenció una producción estética y teórica localizada en los intersticios del arte con la filosofía, que transformaron las apreciaciones de la cultura y de sus prácticas significantes como vehículos para construir la cubanidad en tanto síntesis de la identidad cultural y de los imaginarios sociales de la nación.

Pero a pesar de los avances culturales y sociales logrados durante estos años en el país, no se debe pasar por alto que Cuba es parte de una región que ha sido históricamente periférica y subdesarrollada como consecuencia imperialismo capitalista. En un recuento realizado en torno al capitalismo dependiente instaurado bajo la hegemonía norteamericana, José Luis Rodríguez expone que el rasgo más característico de la economía cubana hasta 1958, fue su nivel de dependencia externa ya que -al fungir como centro de toma de decisiones estratégicas para el desarrollo del país- Estados Unidos concentró el 71% de las importaciones y el 72% de las exportaciones (Rodríguez, 1992:97).

Ni con la nueva constitución proclamada en 1940, en la que se promulgaron una serie de leyes abocadas hacia una consolidación real del Estado cubano como independiente y soberano, se evitó la subordinación política y económica. Si bien integró estatutos que sustentaban su carácter democrático (término ausente en la constitución de 1901) su puesta en marcha estuvo plagado de “prácticas violatorias del propio orden constitucional - confusión de poderes sobre bases autoritaristas con un marcado acento presidencialista, represión, corrupción, socavamiento de la independencia nacional- e incluso negadoras de

la propia constitución por regímenes de facto que obraban como única garantía posible del sistema ante el alza del movimiento popular” (Dilla y Álvares, 2003: 566-567).

Como respuesta a las relaciones tan asimétricas que experimentó durante todos esos años la sociedad cubana a nivel político, económico y social, en 1952 se concretó la emergencia del movimiento revolucionario que ya contaba con sólidos precedentes de enfrentamiento y resistencia. Bajo el liderazgo de dicho movimiento y en unión con una considerable facción de trabajadores, estudiantes e intelectuales, los sectores populares desencadenaron una serie de acciones orientadas al derrocamiento del sistema de dominación imperante; acciones que -luego de no pocos años de planificación y de lucha armada- propiciaron el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959.

2.3 - Relatos emancipatorios: El Estado-nación cubano en la transición al socialismo

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 se instauró un nuevo modelo de Estado y se reestructuraron las bases conceptuales de la nación atendiendo a ciertas rupturas y continuidades con el pasado neo-colonial. Si bien las rupturas estuvieron centradas en la concepción del Estado, en la afirmación de la nación se recurrió a las ideas bosquejadas por José Martí y otros pensadores del periodo finisecular. El discurso martiano fue enarbolado como médula de la identidad nacional, identificada más con la independencia política que con los rasgos culturales. En esta lógica, el triunfo revolucionario se planteó como consecuencia de la emancipación nacional malograda a causa de la intervención norteamericana y como la liberación definitiva de más de casi dos siglos de dominación. Al decir de Fidel Castro, máximo líder y promotor de este imaginario, en un discurso

conmemorativo del centenario de la de guerra de independencia: “en Cuba sólo ha habido una revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes” (Castro, 1976). Es así que la revolución fue definida como la cristalización de la patria, que sólo bajo la garantía del proyecto socialista, podría mantener su soberanía.

Por el contrario, la concepción del Estado revolucionario dio un vuelco rotundo al sistema anterior para erigirse como una sociedad (basada en el lema martiano) con todos y para el bien de todos. Dichos ideales legitimaron el nuevo régimen político, el cual atribuyó la invención de esa nación incluyente al emergente Estado, mediante la unificación conceptual de ambos universos que diluyó las diferencias entre la sociedad civil y las estructuras de poder estatal. La homologación del sistema estatal socialista con la patria y la nación devinieron un elemento central del imaginario reconstituido. Se erigió una narrativa que colocó al socialismo como única alternativa congruente con los ideales martianos y de esta forma se procedió a la transformación de la estructura socio-económica, política y gubernamental del país (Bobes, 2007:114-115).

En lo administrativo se conformó el llamado “Gobierno Provisional de la República”⁹ que desde la óptica de Reinaldo Suárez “habría de jugar un doble papel: realizar los cambios básicos prometidos al país y servir de bálsamo a los potenciales enemigos de los cambios: la burguesía nacional y extranjera, la derecha cubana y de los

⁹ El Gobierno Provisional de la República quedó constituido en un corto periodo que duró del 3 de enero al 16 de febrero de 1959. De este modo se instauró un gabinete integrado por un Presidente -Manuel Urrutia- y cinco ministros, que posteriormente se fue ampliando con la participación de una gran cantidad de funcionarios. Quien intervino de forma determinante en la organización del Gobierno Revolucionario hasta ese momento fue Fidel Castro, quien designó al consejo de ministros que le presidiría sin tomar en cuenta -al decir del autor citado- otros movimientos insurreccionales definitivos también del derrocamiento de Fulgencio Batista y del fin de la república neocolonial (Suárez, 2009: 41).

Estados Unidos, y sus aliados internacionales” (Suárez, 2009: 40). Así, la prioridad de esta nueva administración fue reemplazar a los directivos y parte de los funcionarios provenientes del régimen anterior, así como organizar el funcionamiento institucional en las nuevas condiciones de gobierno. En este sentido, las primeras leyes revolucionarias apuntaron a las mayores urgencias de las circunstancias institucionales y políticas.

A partir de 1965 el Partido Comunista de Cuba (PCC) se instituyó en tanto único partido político, el cual centralizó bajo el Consejo de Estado (presidido por Fidel Castro) la autoridad y el control político-administrativo de las demás instituciones estatales que fueron creadas. El PCC, se plantea como una organización que “*dirige y controla* al Estado, en tanto representante del pueblo en el poder, pero *no administra, ni legisla, ni juzga* las funciones que ejecuta el aparato estatal” (bases de creación del PCC, en Arboleya, 2007:228, cursivas del autor).

Mediado por su vínculo con el partido y el de éste con la población, los directivos del Estado promovieron la centralización de todas sus funciones. Fue así como el gobierno revolucionario llegó a concentrar el poder simbólico, político y económico del territorio nacional. Una de las primeras acciones de dicho gobierno en el proceso de transición hacia el Estado socialista fue la ruptura con las formas de organización de la propiedad que sirvieron de base al régimen anterior. Estudiosos de esta etapa expresan que desde octubre de 1960 el Estado tomó posesión de los resortes fundamentales de la economía. Esto se logró mediante un proceso de expropiación de la propiedad privada capitalista, que continuó con la nacionalización del sector comercial minorista en 1962 (García-Brigos, 2012:323). La expropiación de todos los negocios multinacionales (como el de la industria azucarera y la extracción de níquel) y también de las pequeñas empresas (comercio

minorista de calzado, ropa, alimentos) fue una de las causas por las que se produjeron las primeras oleadas migratorias de cientos de familias propietarias y terratenientes, que se opusieron radicalmente al Estado que arraigó sus bienes y a su sistema político. Si bien gran parte de esta clase económica se había mostrado reticente respecto al movimiento revolucionario (a sus intereses y a las transformaciones que aclamaban) fue el embargo de sus posesiones lo que terminó por las exiliarlas. En esta coyuntura la migración (definitiva) fue resultante de posicionamientos ideológicos y de conflictos entre los agentes del (nuevo) campo del poder político y los del campo del poder económico depuesto. Por otro lado, siendo Estados Unidos el país más perjudicado por la nacionalización de las empresas y el mayor receptor de los emigrados cubanos, la problemática migratoria cobró connotaciones políticas que incidieron en el tema de la integridad nacional y en la formulación de sus leyes. Como veremos más adelante, este conflicto se convirtió en un tópico de interés para el cine. Películas como *Memorias del subdesarrollo*, 1968 y *Polvo rojo*, 1982 se detienen en el tema y proponen una serie de lecturas que propician otros entendimiento acerca de la migración.

Estando todas las instancias productivas y generadoras de capital económico en brazos del Estado cubano, se produjo un reordenamiento social con base en la “hegemonía política del proletariado” en tanto núcleo definitorio de las alianzas políticas y del proceso de socialización de la economía (García-Brigos, 2012:318-319). De esta manera el proletariado, agrupado en la concepción de pueblo promovida por el Partido Comunista, se comenzó a integrar al proceso de toma de decisiones políticas dentro del nuevo sistema. Este proceso produjo vuelco en las condiciones de la clase obrera y de los sectores menos privilegiados, con énfasis en el campesinado cubano. La reforma agraria que dio en

usufructo a los campesinos las tierras expropiadas a los terratenientes -al igual que otra serie de leyes encaminadas a la reforma social- erradicaron en buena medida el desempleo, mejoraron el poder adquisitivo de esta población y produjeron una apreciable mejora en la calidad de vida con la gratuidad de los servicios de salud, de asistencia y seguridad social, además del sistema de enseñanza y profesionalización.

Todas estas estrategias acrecentaron la simpatía de parte del sector popular con las estructuras de poder y contribuyeron a la afiliación consensuada a las estructuras del Estado en tanto monopolio legítimo de la fuerza física y simbólica. Mediante el recurso del bienestar popular y de la necesaria soberanía, el Estado cubano asumió el control absoluto del capital económico, político y simbólico. Bajo esta lógica, todas las instituciones -desde los comités del partido comunista hasta los planteles educativos- se rigieron por la producción, circulación y funcionamiento de los discursos oficiales erigidos en nombre del Estado-nación. Mediante el énfasis de dichos discursos en la promoción de valores como el patriotismo, el trabajo, la honestidad y el repudio total a lo que pudiese afectar la integridad de la nación, se modelaron los imaginarios y se reelaboraron rasgos de la identidad nacional que sesgaban a los cubanos del exilio.

El Estado cubano se erigió como espacio de concentración del poder simbólico y de su ejercicio, determinando en gran medida el desenvolvimiento de los restantes campos del espacio social en cuestión. Si en un principio la centralización permitió el control y la disciplina en la ejecución de los objetivos primordiales -beneficiar a los sectores más precarizados- la programación de la producción a nivel nacional en manos de una única entidad (la gubernamental) degeneró en un centralismo burocrático que corrompió la dinámica de los procesos productivos a nivel local.

Como dicta la *doxa* del Partido comunista señalada anteriormente, el pueblo “dirige y controla” el Estado, pero “no administra, ni legisla, ni juzga” sus aparatos; con lo cual se hacía explícito que el poder realmente quedaba concentrado en las manos del gobierno y de su vertical estructura burocrática. Como consecuencia, según García-Brigos, se reprodujeron una serie de aparatos encargados de continuar la gestión estatal de la institucionalización del socialismo en Cuba mediante la consolidación de un campo burocrático que en el que se concentró la creación de normas y conductas a regir en los distintos espacios del metacampo. Dichos aparatos institucionales decantaron en un sistema de jerarquías y de relaciones de poder basadas la usurpación de bienes estatales para el beneficio individual, retribución sin correspondencia con los resultados de la producción en lo individual y en la gratificación social (2012:347). Emergió así un sector social (consciente de sus intereses y privilegios) que dominó los distintos campos del espacio social mediante la burocratización de la política y la subordinación de la actividad económica a un segundo plano (Ibíd.:235); al tiempo que la población quedó integrada en una pirámide que priorizó los posicionamientos ideológicos por encima de las actitudes creativas, críticas y de liderazgo que surgían de la gran mayoría. La responsabilidad que más cedió el gobierno al pueblo fue la vigilancia del cumplimiento de las normas y discursos legitimados por los agentes del campo burocrático (en beneficio y defensa de toda la nación), para lo cual se crearon instituciones de participación política y de defensa bajo las llamadas “organizaciones políticas y de masas”. Esto -a criterio de Bobes- fue potenciado por la construcción simbólica de la nación como territorio constantemente amenazado por los Estados Unidos, así como de un repertorio de valores sustentados en la intransigencia frente a todo lo que estuviese relacionado con este país. Dichos valores

fueron complementados, con la lealtad y confianza hacia las autoridades gubernamentales y funcionarios del Estado (2007:118).

Por otro lado, la centralización de la economía y de todos los recursos nacionales, ha ejercido un efecto que a largo plazo se ha cristalizado en un conjunto de resultados contradictorios¹⁰ en el desarrollo económico y social del país. A lo largo de las seis décadas que lleva en pie este sistema se ha generado progresivamente un debilitamiento generalizado en la producción de capital económico y en la infraestructura material que ha mantenido al país en una persistente crisis financiera y a su población en una situación de precarización material que ha tenido fuertes implicaciones en el crecimiento de sus flujo migratorios. Pero si bien las causas de las emigraciones más recientes han estado marcadas por motivos de tipo económico, de reunificación familiar u otros, lo cierto es que los posicionamientos ideológicos construidos en torno a esta problemática a inicios de la revolución han seguido marcando sus representaciones en los discursos oficiales.

Como bien señalan la multiplicidad de estudios y producciones académicas que se han suscitado desde los distintos campos disciplinarios en torno a las sociedades contemporáneas, las migraciones internacionales constituye uno de los efectos de la globalización que ha minando los paradigmas del Estado-nación en tanto entidad autónoma capaz de acoger los más recientes fenómenos sociales. Ello ha dado paso a nuevas nomenclaturas como “comunidades trasnacionales” (Appadurai, 1990-91) o “sistema-mundo” (Wallerstein, 1997) que aluden a esa nueva realidad geopolítica interconectada por

¹⁰ Los mismos se detentan, según palabras del economista cubano Osvaldo Martínez en “insatisfactorios niveles de eficiencia económica, tecnologías despilfarradoras de recursos, un proceso inversionista lento e ineficiente, la falta de una base alimentaria propia sólida, una dependencia demasiado alta de algunas importaciones y un sistema que desarrolló empresas persiguiendo una rentabilidad oficial artificial mediante la elevación de los precios sin atender a los costes reales” (citado por Arboleya, 2007:231-232).

las redes comunicacionales y atravesada por el capital global. Siendo la globalización un fenómeno consustancial al capitalismo (sistema históricamente antagónico al socialismo cubano) no es de extrañar que el sistema político cubano se oponga al neoliberalismo -que según Eric Hobsbawm- es la “ideología basada en la globalización, del *free market*” (2000: s/p).

Bajo estas premisas, el proyecto nacional cubano se erige no sólo como medio para garantizar la pervivencia del modelo de gobernabilidad por la vía del socialismo de Estado, sino también como frente de resistencia al proceso de internacionalización mediante el cual el capitalismo tardío ha acrecentado las asimetrías en las distintas esferas de la cultura global. Es por ello que, en tiempos donde las definiciones de la identidad territorial están siendo suplantadas por las identidades transnacionales, en Cuba el discurso en torno a la identidad nacional cobra una vigencia y una fuerza política insospechada. Si bien la insularidad ha librado al Estado cubano de las disputas que han enfrentado otras naciones en la conflictiva demarcación de sus fronteras lineales, la exigüidad de su territorio y su ubicación geopolítica han potenciado una posición de aislamiento nacional que ha dejado su impronta en la identidad. Esta identidad, más que dirimirse en la diferenciación con otras naciones, se ha instaurado sobre un movimiento centrípeto e introspectivo que se sustenta en la riqueza y especificidad de su historia.

El constante regreso a los orígenes y el rescate de la memoria histórica se asienta en hechos patrióticos de los diferentes periodos de luchas (Pacto del Zanjón, el Grito de Yara, el asalto al Cuartel Moncada, la victoria de Playa Girón, etc.) y en figuras destacadas por su entrega a la más noble causa de la soberanía nacional (Antonio Maceo, José Martí, Carlos Manuel de Céspedes, José Antonio Echevarría) cuyos nombres se hacen ubicuos en las

denominaciones de las calles y de los poblados, en los monumentos de cada plaza municipal, en la nomenclatura de las instituciones y en cada referencia pedagógica. Con base en estos hechos y héroes, así como en sus fechas y lugares correspondientes, se han instrumentado en los múltiples sistemas de representación una serie de símbolos, mitos y recursos retóricos que promueven el consenso en torno a los valores patrios en el imaginario colectivo, al tiempo que se convierten en garantes del orden establecido.

Así se ha construido un discurso nacional homogeneizador que legitima (desde su memoria histórica) la forma de organización política de la nación posrevolucionaria y que pondera sus prácticas estatales (volcadas hacia un desarrollo equitativo y humanitario de la sociedad) sobre las asimetrías del capitalismo global, encarnado en la imagen de Estados Unidos. Los conflictos entre Cuba y Estados Unidos (que datan del periodo colonial) han marcado simbólicamente la construcción de la identidad nacional de la isla caribeña, la cual ha subsumido los factores étnicos, culturales, religiosos y de adscripción política.

En este marco de representaciones es donde la problemática de la migración cubana ha adquirido sus visos disruptivos en el relato nacional posrevolucionario. El éxodo masivo de cubanos hacia Estados Unidos como reacción al triunfo revolucionario fue una de las primeras acciones que dislocaron sus favorecedoras transformaciones, poniendo en duda la concepción martiana de una sociedad “con todos y para el bien de todos”. Además, siendo Estados Unidos el principal país receptor de esta emigración, fue tomado por el incipiente gobierno como un hecho social antagónico a los posicionamientos ideológicos del naciente sistema sociopolítico y como una afrenta para la integridad y la seguridad del Estado nacional. En estas circunstancias históricas, el emigrante devino en una identidad contingente del nuevo campo político que conflictuó la homogeneidad política de la nación.

Es así que el emigrante posrevolucionario comenzó a ser identificado en las narrativas oficiales con ese “otro” tan necesario para la conformación de las identidades, representando la existencia de un “afuera” de la revolución (la nación) y del territorio cubano (el Estado).

De este sistema de representaciones sociales emanan las excluyentes posicionamientos, las medidas restrictivas de las leyes migratorias, así como las (anti)narrativas promovidas por la oficialidad en torno a la problemática migratoria. Es el caso de las políticas migratorias, que niegan a los cubanos de ultramar la pertenencia al Estado nacional y con ello la titularidad de sus derechos como ciudadanos. Y gozando el discurso oficial de la máxima legitimidad y consenso –no solo en el ámbito político, sino en todos los campos del espacio social- esta exclusión fue tácitamente instituida por los distintos medios de comunicación subvencionados por el Estado en la esfera cultural.

En un gesto funcional al poder homogeneizante y disciplinador del Estado nacional se promovió un sistema de representaciones que intentó excluir de sus narrativas las voces y expresiones disonantes de los cubanos de ultramar. No es de extrañar entonces que las representaciones del mismo se den por su omisión en la mayoría de los medios de comunicación de la esfera cultural, incluyendo el cine. Pero a pesar de ser la omisión una de las estrategias discursivas utilizadas por la oficialidad en torno a la problemática migratoria, veremos como ésta llegó a ocupar un espacio extraordinario en el arte cinematográfico.

III. CAMPO MINADO: CINE Y MIGRACIÓN

En este capítulo desarrollo una caracterización del campo cinematográfico cubano y una visión general de la filmografía de las décadas que abarca la investigación. A partir de la caracterización del Estado posrevolucionario como el metacampo que ha concentrado todos los capitales y espacios de la sociedad cubana, señalo las *doxas* y particularidades que definieron al campo del cine cubano tras la creación del Instituto Cubano de Arte y la Industria Cinematográfica (el ICAIC). Seguidamente trazo un panorama por las últimas cinco décadas de la cinematografía cubana, con el objetivo de explorar su evolución. Para ello se toma como referencia el campo de la política migratoria y los fundamentos de sus leyes, tema que permite comprender algunas de las formas en el que el cine abordó dicho tópico. Por último emprendo el análisis fílmico de cinco de las obras más destacadas de aquel panorama histórico.

3. 1- El campo cinematográfico cubano

La entrada del ejército rebelde a La Habana el 8 de enero del '59, los primeros discursos del comandante en jefe Fidel Castro, los juicios de los esbirros de Batista y la difusión de las reformas sociales entre otros episodios históricos, han quedado registrados en la memoria de los cubanos gracias a los medios de comunicación que documentaron el acontecimiento revolucionario desde sus primeros momentos.

Desde entonces, la comunicación mediática ha constituido uno de los recursos más valiosos de la Revolución Cubana, pues no solo ha contribuido a difundir su consecución sino que también ha formado parte activa en su proceso de elaboración simbólica. A partir los diferentes ámbitos de producción simbólica de la sociedad -y fundamentalmente de la prensa, la radio, la televisión y el cine como instituciones centralizadas por el Estado- se ha ido sedimentando a lo largo las últimas décadas sus configuraciones del mundo y posicionamientos ideológicos, moldeando el imaginario colectivo de la sociedad cubana.

Como parte de este universo mediático, el cine cubano (re)surgió de la primera ley proclamada por el Estado en el campo de la cultura. El Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica -institución reguladora en la actualidad la producción cinematográfica cubana¹¹- fue creado el 24 de marzo de 1959 en virtud de la Ley No. 169 del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba (García B., 2008:s/p). Esta iniciativa propició la legitimación del campo (relativamente autónomo) cinematográfico cubano posrevolucionario.

Partiendo del presupuesto de “el cine es un arte”, dicha ley se estructuró en una serie de *por cuanto*¹² que contienen sus fundamentos teóricos, éticos y estéticos; como también en una sucesión de artículos concernientes al tema organizacional, administrativo y financiero de la industria cinematográfica cubana. Todos ellos constituyen los principios de

¹¹ El ICAIC fue durante las décadas de 1960 y 1970 la única productora de cine en Cuba. A partir de 1980 se comenzaron a crear otras productoras, como el cine de las FAR y los cine-clubs, así como casas productoras y proyectos independientes que diversificaron la producción audiovisual considerablemente después de 1990. Sin embargo, el ICAIC sigue funcionando actualmente como órgano central de la producción cinematográfica del país en términos de la distribución y exhibición nacional.

¹² Este término es utilizado en derecho para indicar la razón o causa de las formulaciones realizadas que forma parte de una estructura que organiza las leyes y su promulgación. Estando esta ley presidida por abogados (Fidel C.) no es de extrañar que utilizara esta terminología proveniente del ámbito legal.

la *doxa* a regir en dicho campo, es decir, los enunciados legitimados para construir lo social desde el cine según los ideales del Estado-nación socialista.

En una franca ruptura con los cánones del cine como espectáculo instaurado por Hollywood a nivel internacional, la ley no. 169 aboga por la concepción del mismo en tanto “instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y [que] puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador” (García B., 2008: s/p). Para ello la industria cinematográfica debía suponer “un análisis realista de las condiciones y posibilidades de los mercados nacional y exterior y en lo que al primero se refiere una labor de publicidad y reeducación del gusto medio, seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos” (Ibíd.). Si bien en el anterior *por cuanto* se pone de manifiesto un interés por aprovechar la industria en el orden de su capital económico, más importante aún es potenciar su capital simbólico, por lo que la ley privilegia “su condición de arte, y liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, [pretende] contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución” (Ibíd.). El cine cubano se destinó entonces al abordaje de la realidad social como tema y argumento central de los filmes, sublimando la relación sujeto-historia en el llamado explícito a la recuperación de “nuestra historia, verdadera epopeya de la libertad, [que] reúne desde la formación del espíritu nacional y los albores de la lucha por la independencia hasta los días más recientes una verdadera cantera de temas y héroes capaces reencarnar en la pantalla, y hacer de nuestro cine fuente de inspiración revolucionaria, de cultura e información”(Ibíd.). Pero además se posiciona al hecho

cinemático y fílmico como resultado de un proceso histórico que se legitima a través de la autenticidad de sus tradiciones y en la alusión a elementos de la “cultura [que] poseen características vocacionales perfectamente definidas, tipos, fórmulas expresivas, música, danza, costumbres, ambientes y paisajes de gran atracción y cuyo impacto y popularidad constituyen un hecho probado a través del interés y afición de los públicos de todas las latitudes” (Ibíd.).

En estos fundamentos se advierte la impronta del dispositivo cinematográfico como uno de los “el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística y de divulgación y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas” (Ibíd.). Su capacidad para condensar los sentidos éticos y estéticos del Estado-nación socialista, así de como retroalimentar sus problemáticas culturales y socio-políticas más acuciantes, evidencian la idoneidad del medio para retroalimentar el mito nacional a través de la creación de un estereotipo de lo cubano. Dicho estereotipo queda unido irrevocablemente a una identidad cultural idealizada, pero sobre todo a una identidad política que abreva en valores constitutivos del nacionalismo y en su historia de lucha como esencia del “deber ser”.

A partir de esta *doxa* un incipiente grupo de intelectuales y artistas, que tenían vínculos estrechos con el movimiento y el gobierno revolucionario, fundaron el campo cinematográfico cubano. Bajo la dirección de Alfredo Guevara se instalaron las oficinas del ICAIC en la sede de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Uno de los protagonistas de aquel momento, el cineasta Manuel Pérez, recuerda cómo “el cine nacía, más bien, gracias al empeño de los antiguos guerrilleros [...] Unos eran militares -Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Jorge Herrera, Manuel Octavio Gómez- otros eran civiles

trabajando en las Fuerza Armadas Revolucionarias. Pero aquello no era más que una coyuntura importante para ir creando el cine cubano” (Pérez citado por Del Valle, 2007:2). Provenientes en su mayoría de una clase media instruida, conscientes del crucial momento que vivían como protagonistas de una sociedad inédita e impregnados del espíritu vanguardista de la época, dichos agentes se reunieron en torno al juego por elaborar un cine que diera cuenta de aquellos momentos trascendentales en la historia de Cuba y del continente desde una estética coherente a los mismos.

En armonía con la *doxa* y los intereses del campo del poder, los agentes fundadores se enfrascaron en la creación de un cine que se diferenciara de los modos de expresión trabajados por el cine producido en el periodo neocolonial como expresión más cercana del sistema hegemónico impuesto por Hollywood. En este sentido, los cineastas integrantes fueron descubriendo progresivamente los recursos más apropiados para articular las ideas en boga y construir un lenguaje cinematográfico con una textura gramática y expresiva auténtica. A ello contribuyó la inusitada fuerza que adquirió a nivel global la concepción de un cine que trascendió las barreras del espectáculo para posicionarse como un instrumento de conocimiento, de crítica y de reivindicación social. Sus ejemplos paradigmáticos fueron: el neorrealismo italiano de la posguerra, la *nouvelle vague* francesa, el cine de autor, y el cine militante que se expandió por el cono sur latinoamericano de la mano del *cinema novo* brasileño, el cine argentino y chileno, pero también por aquellos países africanos que recién lograban su independencia.

Sobre estas bases, y con el apoyo instrumental de un grupo de intelectuales europeos identificados con el proyecto cubano, así como con la experiencia de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (egresados del Centro Experimental de

Cinematografía de Roma), los principiantes del medio produjeron las primeras obras del cine revolucionario. En un afán por difundir las transformaciones del momento y de vindicar la imagen de los protagonistas de entonces, la producción cinematográfica privilegió la realización del género documental sobre el de ficción. En esta lógica, la mayoría de los filmes de estos primeros años (1959-1965) tendieron hacia la representación de la epopeya libertadora y de los cambios sociales que se originaron entonces. A ésta etapa corresponden las primeras ediciones del *Noticiero ICAIC*, documentales como *Esta tierra nuestra* y *La vivienda*, pertenecientes a la serie titulada *La Revolución en marcha* (1962); y también largometrajes de ficción como *Historias de la revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea y *El joven rebelde* (1961), de Julio García Espinosa. Además se hicieron diversas películas en coproducción con las Unión Soviética y otros países socialistas, como la memorable *Soy Cuba* (1964), dirigida por Mikhail Kalatozov.

Si bien gran parte de las películas de entonces se mantuvieron dentro de la temática revolucionaria, muy pronto se comenzaron a producir también otras obras experimentales que no necesariamente se apegaron a la *doxa* del campo. Justamente, a raíz de una de estas obras se produjo un hecho que tuvo fuertes implicaciones en el ámbito intelectual y artístico, así como en la redefinición de la política cultural cubana. La censura del cortometraje *Pasado Meridiano* (1961), filmado por Orlando Jiménez-Leal y Sabá Cabrera Infante (pretendientes del campo, en términos de Bourdieu) suscitó una fuerte polémica entre los agentes del campo político y la intelectualidad cubana que ha sido archivado en la memoria colectiva como el “caso P.M.”. Por centrarse en el movimiento habanero nocturno con sus ambientes lúdicos y personajes ajenos al ideal del “hombre nuevo” guevariano, y presentar un tema que no aportaba a las narrativas legitimadas, fue prohibida la exhibición del

cortometraje documental *PM* (1961) en las salas del país. Ante la inquietud de sus realizadores y de otros creadores que tomaron aquella acción como un agravio a la práctica artística, los líderes políticos se reunieron con los intelectuales cubanos durante tres días que se resumen en una de las *doxas* más castrantes para el arte cubano y toda la producción simbólica de la isla. “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”¹³ (Castro, 1961).

Con estas palabras y sobre todo, con la delimitación dentro/contra quedaba dividido el universo social y simbólico de lo que pertenece a la revolución identificada con el “dentro”, mientras que el contra define al “afuera”. De esta forma se erigía una especie de frontera política al interior del campo cultural donde quedaba excluido lo que no “comprende los intereses del pueblo” (Ibíd.), homologados con la revolución y con “los intereses de la Nación entera” (Ibíd.). Del otro lado de esta frontera interna, en el afuera del espacio de creación se situaban aquellos que estaban “contra la revolución” (Ibíd.), es decir, los contrarrevolucionarios. Dicha frontera no solo sirvió para la exclusión de todos aquellos artistas e intelectuales que no pusiesen su obra al servicio de los valores promulgados por la

¹³ El fragmento *in extenso* en el que se enuncia dicha frase destaca las implicaciones de la misma respecto a los sistemas de representación simbólica permisibles en la práctica artística: “Revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. Y la Revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo; la Revolución tiene que tener una actitud para esa parte de los intelectuales y de los escritores. La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas y de intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador, aun cuando no sean escritores o artistas revolucionarios, tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la Revolución. Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (Castro, 1961: s/p).

oficialidad, sino que también fue utilizada para asentar en el imaginario colectivo una actitud de rechazo hacia aquellos que desentonaban con la lógica impuesta.

Estas rupturas críticas, asociadas por Bourdieu con la heterodoxia y la herejía, obligaron a los dominantes a imponer el apego de la producción fílmica -y de la artística en general- al discurso defensivo de sus intereses, evidenciando así “un pensamiento derecho y de derechas que trata[ba] de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*” (Bourdieu, 2002a :121).

Con las *Palabras a los intelectuales* (Castro, 1961) se visibilizaron en el campo cultural y artístico intereses no siempre concernientes dicho ámbito. Los fundamentos políticos suplantaron a los estéticos, dando como resultado un proceso de heteronomización del campo cinematográfico. No pocos de los artistas e intelectuales cubanos abandonaron entonces el juego o quedaron excluidos de él, siendo el destino de varios de ellos el exilio. Y el tópico de la migración, contenido en el “contra de la revolución” quedó proscrito tácitamente de los temas accesibles en el campo de la cultura.

Si recordamos la teoría de los campos, uno de los requisitos fundamentales para la existencia y continuidad de los mismos es la posibilidad de una autonomía respecto al campo del poder, aunque ésta sea siempre relativa. Surge entonces la duda de si puede ser considerado el cine cubano como un campo ante su heterónoma posición a partir del acontecimiento P. M. Sin embargo, después de 55 años de permanencia y renovación, el cine cubano da claras luces de su autonomía, a pesar de que ha estado muy relativizada por las contingencias del campo político. Esta autonomía cinematográfica (materializada en el hecho fílmico) se evidencia en la implementación por parte de sus realizadores de una serie de recursos simbólicos y narrativos en el tratamiento del tópico migratorio, los cuales

aportan nuevas capas de sentido a sus representaciones y re-significan el relato oficial del Estado nacional respecto al emigrante.

Con base en las reflexiones del sociólogo francés, propongo la tesis que el poder del campo cinematográfico cubano se ha ejercido mediante el enmascaramiento de la significación, es decir, a través del juego de distinciones sociales que produce como resultado de un conocimiento que le es propio a los creadores (Bourdieu, 2002a:19). Este conocimiento especializado radica en la exploración creativa del andamiaje tecnológico intrínseco al hecho cinemático, y sobre todo en la puesta en pantalla de una serie de estrategias tropológicas e intertextuales que posibilitan la polisemia y la eficacia simbólica de los filmes que abordan el tema de la migración. Mediante la capacidad poética del montaje, de la imagen, del sonido y de la narrativa como recursos de poder propios del cine, se multiplica los sentidos atribuidos por el discurso oficial a la problemática migratoria y se emprende la filmación de lo contemplado en la *doxa* pero desde perspectivas que problematizan lo representado otorgándole nuevos sentidos a la representación del tópico y a la propia comunidad imaginada.

Justamente, en las representaciones de la migración cubana como tópico (herético), la filmografía de la isla ha dado cuenta de esta multiplicidad de estrategias simbólicas, narrativas y temáticas que sus realizadores han construido como nuevas fuentes de verdad y de conocimiento de la historia posrevolucionaria. Resulta así que es en el lenguaje utilizado en esa reconstrucción de la temática migratoria -así como en las perspectivas propuestas por los cineastas- donde se concreta el poder simbólico del discurso fílmico, constituyendo uno de los territorios donde aflora el poder del campo cinematográfico cubano. Como elemento constitutivo a este lenguaje se halla la problematización del tema, que más que ilustrarlo

busca desentrañar sus causas y relacionarlo con los fenómenos históricos que le afectan para proporcionar una mirada que conduce al espectador al descubrimiento de aquello que había quedado oculto tras las apariencias de lo natural supuesto en los discursos oficiales del Estado. A ello ha contribuido el *habitus* de los cineastas, que fundando sobre una tradición crítica, ha dado relevancia tanto a la búsqueda estética como a la participación sociológica en su práctica creativa, penetrando en los fenómenos de la condición humana en los que la migración adquiere su más profunda y compleja significación. Es así que el cine sobre la migración ha devenido como un campo de lucha en la reconfiguración de la historia nacional, cimentando un capital cultural y simbólico propio que ha sido legitimado por el mismo aparato institucional.

Para entender cómo el hecho fílmico arrostra esta re-configuración de las representaciones de la migración, recurro al análisis de cinco filmes significativos del periodo posrevolucionario y deconstruyo los mecanismos textuales mediante los cuales se re-significan las narrativas que tradicionalmente el discurso oficial ha atribuido a los sujetos migrantes bajo el estereotipo de traidores a la patria, gusanos, contrarrevolucionarios, etc. Pero antes, se hace necesario comprender cuáles son las características de la migración cubana y cuáles las líneas generales del relato cinematográfico en torno a este tópico. Es así que esbozo a continuación una mirada panorámica al campo cinematográfico a través de las películas que abordan el tema y en diálogo con los derroteros de las políticas migratorias lo largo de sus últimas décadas.

3.2 - Auge de la emigración e indiferencia del cine. La etapa de 1959 a 1969

Teniendo en cuenta los antecedentes hasta aquí expuestos, no resulta extraño que la problemática migratoria ha devenido un tópico poco recurrente en relación a la constelación de filmes que la industria cubana ha generado entre las décadas de 1960 a 2010.

Bajo el influjo de las palabras a los intelectuales y en la urgencia por dar espacio en la gran pantalla a los fundamentos de la cubanidad, el tópico migratorio fue relegado de la misma y sumido en un silenciamiento casi total. De ochenta y seis producciones (86) que registra el ICAIC que se realizaron entre los años 1959 y 1969, una película trata el tema de la migración directamente. Se trata de *Memorias del subdesarrollo*, filme realizado en 1968 por Tomás Gutiérrez Alea, uno de los fundadores del campo del cine cubano y agente dominante dentro del mismo. No sólo su presencia en los cimientos del campo del cine posrevolucionario o su formación profesional le hicieron merecedor de esta posición privilegiada sino también su talento artístico, manifestado en obras como *Esta tierra nuestra* (1959), *Las doce sillas* (1962) o *La muerte de un burócrata* (1966), entre otras.

La diégesis dramática de *Memorias del subdesarrollo* se inscribe entre los años 1961 y 1963, justamente en el momento en que la nacionalización de las empresas privadas provocó la emigración de miles de cubanos y acontecieron algunas de las invasiones perpetradas por Estados Unidos -“Bahía de Cochinos” y la “Crisis de los Misiles”- a la isla. No obstante, no es el tópico de la migración lo que ocupa el argumento central sino que éste sólo aparece en las primeras secuencias del filme para explicar los conflictos y posteriores actitudes de Sergio, el personaje protagónico.

En esta película (que forma parte del *corpus* de análisis y se estudia con mayor precisión en el siguiente apartado) se representa la copiosa salida de los emigrantes de gran parte de la clase alta vinculada a los grupos de poder durante el gobierno de Fulgencio Batista y otros sectores de propietarios de negocios, profesionales y una parte de la comunidad religiosa, quienes sufrieron los primeros efectos de las transformaciones producidas por el recién instaurado Estado nacional. En el filme se registra documentalmente a los primeros emigrantes, quienes según Aja Díaz, “se definen como exiliados, y reciben los impactos directos de la acción de la política migratoria de Cuba y su carácter defensivo, restrictivo y excluyente (2002:6).

Este éxodo multitudinario, que los estudiosos del tema clasifican en dos etapas¹⁴ tuvo como principal destino el sur de la Florida y principalmente Miami. Varios factores favorecieron el asentamiento de más de 500 000 cubanos en aquella orilla. Entre ellos destaca la inmediación geográfica de esta ciudad con el territorio cubano y por otro lado, el programa inmigratorio fomentado por Estados Unidos en favor de los “refugiados que huían del comunismo” bajo la Ley Walter- McCarran (Barbería, 2010:103-112) y que en 1966 se ratificó con la Ley de Ajuste cubano.

Estas leyes forman parte de la política que ha ejercido el gobierno de la Unión Americana con el fin de desestabilizar el régimen cubano, que en aquellos años contempló la ruptura de las relaciones diplomáticas y comerciales en los tempranos, la imposición del

¹⁴ Los estudios sobre la emigración cubana hacia Estados Unidos, aunque parten de diversos enfoques y posturas en dependencia del lugar desde el que escriben, coinciden en una periodización de la misma que contempla el primer éxodo cubano posrevolucionario en dos etapas, una de 1959 a 1962 y la otra de 1965 a 1973. Posteriormente se han producido otras grandes oleadas que Antonio Aja Díaz clasifica en otras tres etapas: la primera en 1980, con la apertura del puerto de Mariel; la segunda, de 1984 a 1994; y una última que congrega el pronunciado éxodo ocurrido desde el año 1995 hasta la fecha (2002: 28).

bloqueo económico (vigente en la actualidad) y una serie de atentados que conllevaron a que el gobierno de Cuba viese en su vecino del norte su contrincante sistemático y la mayor fuente de amenaza para la integridad de la nación.

En esta lógica, el Estado cubano asumió una posición de alerta militar que influyó en todo lo que estuviese relacionado con el otro país, incluyendo la concepción de la emigración y sus regulaciones oficiales (Brismat, 2011:157). Sobre todo, porque una parte de aquellos emigrantes cubanos instalados en Miami -que veían el desarraigo como algo transitorio y esperaban el derrocamiento de la revolución para regresar a la perla del Caribe- se aliaron con sus vecinos en el fomento de la política exterior estadounidense, la cual “optó por utilizar a los cubanos como voceros que recorrían los cuatro puntos cardinales del mundo dando fe de los horrores y errores del comunismo y como vallas de anuncios propagandísticos sobre los éxitos que pueden alcanzarse en el sistema de libre empresa” (de Aragón, 2000:77).

Coartar la migración mediante la estipulación de sus leyes fue la forma pública más evidente de la exclusión legal de los emigrantes, quienes devinieron en los “otros” del proyecto socialista a partir de entonces. Con estos fines se decretó la Ley. No. 989 que sigue vigente en la actualidad, con sus modificaciones recientes. Dicha ley -en palabras de la investigadora Brismat- “identifica la emigración con un sector social específico, la burguesía cubana, e identifica el acto de migrar como traición a la patria” (2011:154-155), sancionando a los que emigran con la pérdida de sus propiedades y la denegación de sus derechos como ciudadanos cubanos. También se especifica el control de la entrada al país por el Ministerio del Interior “quien resolverá discrecionalmente sobre el otorgamiento de

la autorización de regreso” (Ibíd.). Bajo estas disposiciones las recurrentes oleadas migratorias sucedidas e incrementadas estadísticamente en el periodo posrevolucionario fueron insertadas dentro de los conflictos bilaterales entre dichos Estados, lo cual se ha prestado para involucrar el acto de emigrar en una problemática esencialmente política.

Todos estos factores -entre los que priman los conflictos entre los gobiernos cubano y estadounidense- coadyuvaron a una lectura y apropiación del tema de la migración por parte de la oficialidad cubana, que se dirime en una narrativa politizada del tópico y que estigmatiza al sujeto migrante. Narrativa que está presente en la mayoría de los dominios simbólicos de la sociedad cubana (política, educación, leyes, medios de comunicación, etc.) o en su defecto, queda tácitamente silenciada en la mayor parte de las producciones significantes del campo artístico.

Como se mencionó antes, *Memorias del subdesarrollo* (1968) es uno de los casos aislados que hace una representación del tópico en el ámbito cinematográfico -más no como argumento central del filme sino casi como pretexto para presentar al protagonista- abarcando solamente las primeras escenas del filme. Sin embargo, las reflexiones que activa esta obra mediante su puesta en escena, la superposición del documental y la ficción, así como una construcción narrativa llena de transposiciones metafóricas, generan una comprensión del tema migratorio que trasciende la perspectiva reduccionista del discurso oficial. La presentación del tema emerge de la red de conflictos y factores que lo suscitan dentro del contexto de la Revolución Cubana, sin embargo supera la dimensión política y territorial del Estado-nación para plantear la tesis de que la emigración cubana es un efecto del subdesarrollo. Bajo este prisma, el filme de cabida a formulaciones que incluyen el tema político, pero también económico y estructural de un conjunto de sociedades

clasificadas como subdesarrolladas en contraposición con las desarrolladas. Es así que establece un juego de relaciones que sobrepasa el espacio nacional para representar el fenómeno en el marco de las prácticas transnacionales. A tono con las reconfiguraciones que justamente en esos años se estaban visualizando a nivel global (las luchas por las reivindicaciones de las minorías y las reflexiones en torno a los sujetos migrantes como parte de ese “otro”), *Memorias del subdesarrollo* inauguró la representación del tópico migratorio en la gran pantalla cubana, convirtiendo su densidad expresiva y reflexiva en un punto de referencia para el abordaje del tema en las décadas siguientes.

3.3 - Síntomas del retorno: la mirada fílmica al pasado. El periodo de 1971 a 1980.

Historiadores y escritores de la Cuba posrevolucionaria confluyen en la denominación de “quinquenio gris”, dada por el escritor Ambrosio Fornet, (2007) para caracterizar los años entre 1970-1976; término que ha derivado en la metáfora “decenio negro” para referir a toda la década. Con esta expresión popular es evocada una de las épocas más oscuras de la sociedad cubana, no sólo por las limitaciones económicas y precariedades de todo tipo que se vivieron, sino también por la fuerte contención que sufrieron los distintos campos de la esfera pública y en especial, el ámbito intelectual y cultural. Las *Palabras a los intelectuales* (1961) se instituyeron prácticamente como la política cultural de la década, al tiempo que no pocos creadores, en franca discordancia con ellas, alimentaban los debates en torno al papel de los artistas y pensadores dentro del contexto.

Entre las razones que agravaron el ya tenso campo intelectual y artístico, se encuentran la definitiva asociación entre Cuba y la URSS, formalizada a inicios de los

setentas al ser la isla aceptada en el Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME, 1972). Con ello se aliviaría la profunda crisis económica en la que se hallaba el país, resultante del recrudecimiento del embargo impuesto por Estados Unidos y el fracaso de “la zafra de los diez millones” de toneladas de azúcar, producto que entonces constituía el primer renglón de la exportación cubana. Pero por otro lado, al adoptar formalmente el modelo socialista de Europa del Este, se inició un proceso de “profundización de la institucionalización de las transformaciones con orientación socialista” (García-Brigos, 2012:337) en el cual el Estado cubano degeneró en una burocratización extremista que propendió al estancamiento y a la exigencia de la producción simbólica por los derroteros estéticos del realismo socialista.

Con el Primer Congreso de Educación y Cultura, realizado en 1971, se instauró en el campo cultural este periodo de radicalización y uniformización de la creación artística. La reprobación de parte de las instancias de poder a todo lo que no respondiese a sus *doxas* e intereses alcanzó a un punto álgido de fiscalización. También se declaró el carácter laico del Estado-nación, interpretado como un ateísmo fundamentalista que reprimió cualquier manifestación de religiosidad, desde la católica hasta las variadas prácticas populares.

En las actas de dicho congreso se hace referencia específica a los medios de comunicación como “los instrumentos más poderosos de la educación ideológica, pues moldean la conciencia colectiva y por tanto su desarrollo no puede ser dejado a la espontaneidad ni a la improvisación” (Díaz y del Río, 2010:37-38). Al cine en particular se le exigió el “incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico, como medio de eslabonar el presente con el pasado” (Ibíd.). Proliferó así una producción que privilegió al género documental histórico sobre el de ficción (10 largometrajes vs. 81 documentales) que en conjunto se concentró en el rescate de las gestas independentistas del

siglo XIX y en la épica revolucionaria de la primera mitad del XX. En esta lógica la mayoría de las películas de la década respondieron más a los imperativos temáticos del campo del poder político que a los propios.

Entre las ochenta y un producciones que registra el ICAIC en el hacer fílmico de esta década, dos ficciones abordan el tema migratorio. Se trata de *Un día de noviembre*, realizado por Humberto Solás en 1973 y de *Los sobrevivientes*, de 1978. Al igual que *Memorias del subdesarrollo*, *Los sobrevivientes* es de la autoría de Tomás Gutiérrez Alea, cineasta que para entonces ya gozaba de gran reconocimiento a nivel nacional e internacional por su obra. Se trata de su octavo largometraje y narra la historia de una familia acomodada que también –ante la posibilidad de emigrar a Estados Unidos, como Sergio- decide quedarse a esperar que la “fiebre de la revolución” pase para volver a su acomodada vida burguesa. Es así que se encierran en su mansión creyendo en lo efímero del nuevo sistema instaurado. De esta manera la historia transcurre dentro de un mismo espacio, totalmente cerrado y aislado de la vida que acontece fuera de la casa, creándose un aislamiento entre la familia y la sociedad, en medio de conflictos que se crean en la situación de incertidumbre y convivencia extrema. Una vez más, el tópico de la migración aparece subrepticamente para plantear el rompimiento tajante que impuso el sistema con aquellos que discrepaban (Díaz, 2001:39). El adentro/afuera, las decisiones tajantes, el aislamiento dentro de una sociedad convulsa que cambia y deja fuera a los que no se atienen a ella, es tema de este filme que se vale de la ironía y el sarcasmo como recursos expresivos en un guiño crítico.

Un día de noviembre -que forma parte también del *corpus* analizado más adelante- es una de las pocas producciones de la época que inscribe su diégesis narrativa dentro de la

década que la ilumina, pues como se mencionó anteriormente la *doxa* propuesta en el congreso de Educación y Cultura cedió paso a un movimiento de retorno a lo vivido, a la memoria y a las culturas populares que dio muy poca cabida a la problematización de la contemporaneidad. La película cuenta la historia de Esteban, un joven militante que repentinamente padece de una enfermedad mortal que le impide integrarse a la zafra azucarera y a las labores sociales que exige el desarrollo del país, quedando excluido de la fuerza de trabajo útil y sintiéndose inútil a la revolución. Esteban tiene un hermano -Carlos- que desea emigrar con su pareja hacia los Estados Unidos. Se presenta así un conflicto entre ideales y aspiraciones entre hermanos que los enfrenta de forma irreconciliable, manifestando las rupturas familiares provocadas en gran medida por la intromisión de los ordenamientos del espacio público en el espacio íntimo del hogar. Carlos deviene en un antihéroe que desea salir de su país, pero Esteban no termina de enfrentarlo pues es un héroe debilitado por la enfermedad, lo cual imprime al filme una visión pesimista y desalentadora que –al decir de su propio director- encarna el espíritu que se vivía entonces tras las restricciones impuestas a la producción artística y cultural.

Con estas premisas, no resulta casual que *Un día de noviembre* fuese exhibida en las pantallas nacionales en 1978, después de cinco años de su realización. Se puede decir que gracias a la distensión que tuvo lugar hacia finales de la década en el ámbito cultural y también en el tema de las relaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos, este filme fue sacado de los cajones de la censura y finalmente proyectado. Y es que, con la creación del Ministerio de Cultura en 1976 y la asunción de su directiva por parte de intelectuales directamente relacionados con el campo del arte, nuevamente el campo comenzó a ganar cierta autonomía. También la reestructuración del comité directivo del ICAIC y la paulatina

disolución del ambiente crítico en el que se había filmado la película posibilitaron que finalmente esta fuese exhibida en el circuito nacional.

Como parte del proceso de institucionalización del socialismo cubano, también en 1976 se produjeron modificaciones en la política migratoria existente, que si bien no significaron un gran viraje en el estatus jurídico de los emigrantes sí modificaron sus relaciones con la nación de origen al permitirles retornar. La nueva Ley de Inmigración se ratificó en lo anteriormente estipulado, por lo que los emigrados que habían abandonado la isla durante la década anterior siguieron quedando fuera de los límites del Estado nacional al mantenerse vigente la cláusula que les privaba de la ciudadanía. La misma se justificaba decretando que el incumplimiento por parte del ciudadano con los plazos temporales concedidos por el gobierno para su retorno al país (once meses) y el hecho de instalarse por un tiempo mayor al estipulado en territorio extranjero, denegaba instantáneamente al mismo de los deberes y derechos para con el Estado. Con vistas a ello, la reforma hace hincapié en la regulación de las entradas y salidas del territorio nacional en los plazos marcados, tanto para nacionales como para extranjeros.

Ante la revocación de la normativa de la ley de 1961, que instituía la salida definitiva sin derecho a retorno, se favoreció la entrada de la comunidad cubana que había emigrado una década antes. A los cubanos residentes en el exterior se les posibilitó el retorno temporal y condicionado, lo cual suscitó el encuentro de muchas familias con sus emigrados. También a nivel institucional se entabló el diálogo entre las autoridades cubanas y la comunidad radicada en la Florida, que inició con la “Conferencia con la emigración”, a finales de 1978. Representantes de ambas orillas señalaron allí la necesidad de crear otras estrategias para la salida de los cientos de miles de nacionales que seguían deseando partir

hacia nuevas tierras y para el retorno de los emigrados, acordando nuevas modalidades de emigración por reunificación familiar y la salida paulatina de los presos políticos, que provocó otro de los grandes éxodos migratorios posrevolucionarios conocido como El Mariel (Brismat, 2011: 158).

En este clima de distensiones se generaron nuevos acercamientos al tema migratorio desde el séptimo arte, que sumaba para entonces una nueva generación de realizadores con inquietudes sociales y estéticas. Estos cineastas dinamizaron el campo cinematográfico y propiciaron nuevas miradas hacia el tópico en cuestión. Dentro del género de no ficción, uno de los artistas de la nueva generación que se incorporó al campo de cine -Jesús Díaz- dirigió en 1978 el medimetraje documental *55 hermanos*. Este documental aborda las experiencias de jóvenes cubanos desarraigados de la isla durante su niñez y que integrados al proyecto denominado Brigada Antonio Maceo¹⁵, establecieron contacto con el gobierno cubano para viajar a la isla en un intento por restablecer la conexión con sus orígenes. Este hecho constituyó uno de los primeros pasos hacia la desarticulación de los antagonismos con la comunidad cubana emigrada y marcó la pauta para el restablecimiento paulatino de las relaciones de los cubanos residentes en el exterior con su tierra natal.

A partir de la obra de este realizador se patenta una sutil ampliación discursiva que tamiza la división tajante del "adentro/afuera", a través del desarrollo de perspectivas más apegadas a las experiencias del sujeto migrante en los filmes que realizó en los años '80.

¹⁵La Brigada Antonio Maceo fue uno de los primeros proyectos generados entre la comunidad cubana emigrada más joven, que fueron llevado con sus padres al exilio, y la revolución cubana. A petición de muchos de estos jóvenes de regresar para reencontrarse con su pasado, fueron invitados por el gobierno de Cuba a visitar el país. A partir de entonces comenzó a establecerse un contacto entre los emigrantes más jóvenes y su territorio de origen que contribuyó a romper como la imagen política monolítica de la comunidad emigrada de Cuba a inicios del triunfo revolucionario.

3.4- Pin pon fuera... y la vuelta de la diáspora. La década de 1981 a 1990.

La década de 1980 inició con varias revueltas políticas en torno a la embajada de Perú en Cuba, donde muchos ciudadanos que no coincidían con el sistema y aún deseaban experimentar el *American Way of Life*, se acogieron al asilo político con la perspectiva de emigrar. Entonces, el gobierno abrió el puerto del municipio costero El Mariel y permitió que llegaran a él todas aquellas embarcaciones -procedentes en su gran mayoría de Miami- que desearan transportar a sus familiares y conocidos al sur de la Florida. Entre el 15 de abril y el 31 de octubre de 1980 emigraron por esta vía 125 000 personas con destino a estados Unidos (Aja, 2001: 58). A dichos emigrantes -considerados en su mayoría como “presos políticos, o presos de conciencia”- se les sentenció públicamente con el despectivo apodo de “gusanos” en concentraciones y marchas multitudinarias de gran parte de la población integrada a las organizaciones de masa, quienes tenían como slogan “Pin pon fuera, abajo la gusanera”.

En el ámbito económico, con el apoyo del CAME sobrevino una bonanza económica que se vio reflejada en la mejora de servicios y el aumento del bienestar material, sentando las bases para del despliegue de un periodo que sirvió de respiro a las tensiones vividas hasta entonces (Arbolea, 2007:231-232). Este avance fue provocado fundamentalmente, no por el desarrollo interno de la economía nacional sino porque la URSS y otros países del este europeo cubrieron hasta el 85% del comercio cubano (Ibíd.).

En el campo de la cultura también se produjo cierta flexibilización en las relaciones entre la vanguardia artística y política, propiciado por las nuevas instancias directivas del ICAIC y del Ministerio de Cultura, institución que posibilitó en alguna medida que los artistas tuviesen mayor autonomía. Fue un momento en el que el campo intelectual y artístico recuperó cierta libertad creativa, propiciado por esa emergencia de nuevas generaciones de creadores que se comenzaron a insertar en las distintas plazas del campo cultural. Protagonizado por jóvenes nacidos y formados dentro de la Cuba socialista, el movimiento intelectual surgido en dicha época se posicionó críticamente ante la estética dominante (forzada hacia el realismo socialista) y encaminó sus inquietudes audiovisuales hacia una crítica social que -a través del género del humor- enrumbó su producción hacia el cuestionamiento de temas nacionales contemporáneos. El universo popular protagonizó una producción fílmica que tendió a la representación de las prácticas cotidianas y a su satirización mediante la comedia de absurdos y la parodia (Díaz y del Río, 2010: 59-70). En cuanto al tema de la migración, éste siguió siendo escasamente tratado (dos ficciones de ciento veinticuatro filmes abordan el tema durante esta década), sin embargo la importancia que alcanza el tópico dentro de la historia narrativa de ambas películas le otorgaron nuevas perspectivas.

Polvo rojo, realizada en 1981 por Jesús Díaz, presenta el tema de la emigración desde una mirada novedosa respecto a las plasmadas hasta el momento en la gran pantalla. La película indaga en las consecuencias del éxodo de ingenieros y de mano de obra calificada en el desarrollo industrial del país a inicios de la revolución. Una vez más, la diégesis narrativa se inscribe en los inicios del nuevo sistema sociopolítico instaurado en 1959, cuando los rebeldes y soldados recién llegados de la Sierra Maestras asumen el

control de una fábrica de níquel ubicada en un pueblo al oriente de la isla. Dicha fábrica, perteneciente a un empresario norteamericano, y en la que trabajan la mayoría de los hombres del pueblo es desmantelada ante la inminente expropiación por parte del Estado. De esta forma se presenta al conflicto de los obreros y de uno de los principales personajes, que es el ingeniero de la fábrica, quienes deben decidir si irse a trabajar a Estado Unidos o quedarse en su tierra en detrimento del desarrollo profesional y un mejor estilo de vida.

A través de esta temática, se vislumbra otra de las líneas de reflexión que distinguirán en lo adelante el tratamiento del fenómeno migratorio dentro del texto fílmico: la intrusión de lo público en lo privado a través de la disrupción de ordenamientos de tipo políticos e ideológicos al interior de la familia cubana hasta lograr su separación. Es el caso del personaje de Néstor -representante del empresario norteamericano en la isla- y su familia. Néstor está casado con Fabiana, ex pareja y madre de dos niños de un sargento del ejército rebelde, quien impide que se lleve a sus hijos del país. Néstor apuesta por la emigración arrastrando con él a Fabiana, quien a pesar de no compartir ese deseo con su actual esposo, no tiene poder de decisión y deja con su ex marido a sus pequeños hijos bajo la creencia de que sólo será por lo pocos meses que durará el sistema. Como trasfondo, se plantea la problemática de género en el personaje de Fabiana, quien se ve obligada a partir sin sus hijos porque su marido así lo determina. La desgarradora despedida de esta madre, junto al mar, en una embarcación rústica y sin más pertenencias que una maleta cierra esta película en la que sus personajes protagónicos parten con la idea de la inmediatez del retorno al lugar de origen. Retorno que nunca fue concebido por la narrativa legitimada, que estableció intrínsecamente en sus leyes y posturas ante el tema de la salida definitiva y sin vuelta atrás de todos los que decidían emigrar.

Cuatro años más tarde el mismo director realizó *Lejanía* (1985), filme que dio visibilidad al proceso de inmigración de retorno temporal que se hacía cada vez más habitual dentro de la comunidad cubana emigrada. Es a partir de este filme que el fenómeno de la migración comenzó a cobrar una paulatina visibilidad en el discurso cinematográfico como tópico central y desde perspectivas heterogéneas, adquiriendo una presencia sin igual durante los dos siguientes decenios. Dicha película (que es otra de las que se retoma en el análisis formal) enfoca el tópico desde la perspectiva de la significación personal de la experiencia migratoria en el sujeto que la soporta, de modo que plantea una reflexión sobre la condición descentrada del emigrante tanto en la sociedad receptora como en la de origen.

La relativa autonomía presente en el campo de la cultura y de las políticas migratorias durante esta década, surgieron como iniciativa del propio Estado de hacer una revisión histórica del proceso revolucionario y de llamar la atención sobre ciertos problemas burocráticos y estructurales que fue conocido como el proceso de “rectificación de errores y tendencias negativas”. Con el cometido de hacer de examinar el proceso revolucionario y de recomponer el campo burocrático, el cual (como resultado de la institucionalización del socialismo) había degenerado el funcionamiento interno de gran parte del metacampo. Sin embargo, esta etapa se vio interrumpida por la caída del muro de Berlín en 1989 y el desmoronamiento del llamado “socialismo real” dando paso a otra de las etapas de gran crisis económica y social en la “perla del Caribe”.

3.5 - Un periodo especial. De 1990 a la actualidad

La implosión del socialismo europeo dio al traste con el proceso de rectificación de errores y con el proceso socioeconómico cubano, afectando a todas las esferas contenidas en el metacampo y en la vida cotidiana de la población. Es así que la década de los '90 se inauguró con la mayor de las crisis socioeconómicas en la isla, denominada eufemísticamente como “periodo especial”.

Una de las mayores implicaciones de esta crisis fue el aumento de las salidas no legales, que según las investigaciones de Aja Díaz, involucró a 82 500 personas entre los años 1985 y 1994, cuando se producen el éxodo masivo de balseros en embarcaciones improvisadas. En el verano de ese año el gobierno cubano abrió las fronteras marítimas, provocando la emigración de más de 37 000 cubanos hacia Miami. A raíz de dichos sucesos, se firmaron entre Cuba y Estados Unidos nuevos acuerdos migratorios que se enfocaron hacia la puesta en marcha de una serie de medidas encaminadas a intentar reducir las salidas ilegales por vía marítima desde la isla hacia aquel país. A pesar de que favorecieron el flujo migratorio legal no pudieron erradicar totalmente el problema de las salidas no legales (Aja, 2002:12).

La búsqueda de alternativas para atenuar la profunda precarización y el debilitamiento del Estado tutelar y centralizado, coadyuvaron a la disminución del autoritarismo totalizante dentro de los distintos ámbitos de la esfera social. En este sentido, presentan su relevancia las modificaciones realizadas en 1992 a la Constitución de la República, las cuales se encauzaron hacia la búsqueda de alternativas para superar la crisis y salvaguardar el sistema sociopolítico reinante. Es así que se permitió la apertura de empresas particulares de pequeña escala, la entrada al país de sociedades y de inversión extranjeras, la legalización del dólar y otras medidas que cambiaron el panorama social

cubano y el poder simbólico del Estado como órgano central regidor de la sociedad cubana en todos sus niveles.

En el campo del arte emergieron espacios culturales alternativos de producción, exhibición y reflexión que no estaban necesariamente institucionalizados y propiciaron una mayor libertad a la creación estética. El cine recuperó algo de su autonomía al tiempo que el ICAIC dejó de ser la única institución productora, aunque ha seguido conservando el monopolio de la distribución y exhibición de filmes en las pantallas cubanas. Para los jóvenes pretendientes que habían permanecido en la periferia del campo surgieron nuevas posibilidades de insertarse y acceder a posiciones más favorecidas en él, gracias a la participación en proyectos independientes que ganaron reconocimiento en festivales y concursos a nivel internacional. Ello propició que a pesar de la crisis la producción fílmica -en la década de 1990 apenas se realizaron sesenta y cuatro películas (64), de las cuales seis (6) recurren al tópico migratorio- se diversificara y asumiera la representación del tema migratorio como nunca antes.

Uno de los filmes que abre esta década -*Mujer transparente*- muestra algunas de las iniciativas que posibilitaron nuevas maneras de insertarse en el medio audiovisual y formas de realización que modificaron la dinámica del campo cinematográfico. Co-dirigida por Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez en el año 1990, creadores con experiencia en el trabajo documental, en la obra confluyen cinco historias sobre cinco mujeres. En la última de ellas, se propone una visión sensible de la migración a través de la mirada de Laura, una señora que se cuestiona el hecho de emigrar cuando una amiga residente en la comunidad exterior le revela que la irá a visitar.

A estas nuevas prácticas contribuyó enormemente la disponibilidad de nuevas tecnologías, más flexibles y asequibles que el soporte magnético en 35 milímetros, lo cual viabilizó la ejecución de proyectos en video que no se vieron constreñidos necesariamente al apoyo de instituciones estatales. También contribuyó a esta autonomía y diversificación la formación brindada por la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), que para entonces ya graduaba a sus primeras 3 generaciones.

Entre las alternativas institucionales y no institucionales, destacaron las alianzas con casas productoras foráneas y el auge de las coproducciones. Varios jóvenes realizadores aprovecharon estas alternativas para entrar al juego fungiendo como nuevos pretendientes, con el propósito de alcanzar el objeto de disputa: producir, ser exhibidos en las pantallas nacionales e internacionales, y apoderarse en del capital económico y cultural que circula a través de esas coproducciones para realizar proyectos fuera de la institución. Con la aceptación de algunas de esas obras en otros circuitos comerciales, festivales internacionales de cine y convocatorias de premios, el campo ganó en autonomía. Los emergentes realizadores de audiovisuales que comenzaron a hacer un cine independiente respecto al ICAIC, generaron una multiplicidad de discursos alrededor del tema de la migración y la diáspora que se ha mantenido como una de las constantes del cine cubano en el nuevo milenio.

Entre las diversas perspectivas se presenta por vez primera la migración como solución ante la censura solapada de la libre sexualidad y de la expresión creadora. Es el caso de *Fresa y chocolate* (1993) –la última película de Tomás G. Alea- en la que el personaje principal es Diego, un artista homosexual que es descalificado por su identidad y por su obra visual, cargada de una simbología contestataria que enfrenta signos religiosos

con otros de clara procedencia marxista. El filme destaca problemáticas nunca antes explotadas, como la homosexualidad y la supresión de las libertades estéticas individuales que tan frecuentes resultaron en algunas circunstancias históricas, como a inicios de la década de 1970.

La migración como conflicto inter-generacional al interior de la familia cubana es otro de los enfoques en los que se formula el tema. Ya anunciada en *Lejanía*, esta es una de las presentaciones que aparecen también en *Reina y Rey* (1992), donde se retoma el tema para pensar la separación familiar en las difíciles circunstancias de la tercera edad. En esta película, Julio García Espinosa concibe el regreso como compromiso de los parientes con Reina –la anciana que eligió quedarse sola a viajar con sus seres más cercanos- para cuidar de su vejez, otorgándole una visión humanista a esos emigrados que en algún momento fueron vistos como enemigos del sistema.

Otra es la mirada a la migración como aspiración y sueño de la juventud. En películas como *Madagascar* (1995), de Fernando Pérez, aparece la visión de la joven que anhela escapar de una Habana –descolorida y lúgubre- a otro lugar desconocido mientras el muro del malecón y “la maldita circunstancia del agua por todas partes” le impiden alcanzar su sueño. En esta misma línea, ese año Enrique Álvarez realizó *La ola* (1995). Este es uno de los cineastas (perteneciente a las primeras generaciones egresadas de la EICTV) que ha trabajado en varios de sus filmes –*Miradas* (2001) y *Marina* (2011)- el tema de la migración imprimiéndole nuevas aristas. En ellas destaca un repaso más intimista hacia el proceso migratorio al representar la problemática de la inmigración interna dentro del propio territorio cubano, como historias paralelas a la emigración. Al decir del propio director, *La ola* “es la que más profundiza en eso (la migración), porque es como el gran

tema existencial de los personajes. No olvides que el rodaje es en el '95, después que había pasado lo de los balseros y son una pareja que está deambulando por la ciudad... De alguna manera ella se está despidiendo, porque al final se va... y él se queda, es como la separación de la pareja porque cada uno coge su camino” (Álvarez, entrevista, 2013).

En estas palabras de (Kiki) Álvarez se resume la postura de la generación de cineastas que destacó en los '90 hacia el tema y que se mantiene vigente en buena parte de las películas de los años 2000. Muchos de los filmes de esta etapa coinciden en el tratamiento de tópicos desde una visión que apela más a los sentidos que a la razón y potencia los conflictos que padecen los emigrados, más que buscar en los motivos y causas de su la emigración.

Entre el 2000 y 2010 se concentra la mayor producción de la historia del cine cubano, con 138 filmes, de los cuales diecisiete (17) abordan el tema de interés. En su conjunto, desarrollan más las perspectivas abiertas en la década anterior y se construyen otras miradas novedosas. El retorno transitorio de una población diaspórica a través de la búsqueda de sus raíces se pone de manifiesto en *Miel para Oshún* (2001), de Humberto Solás. En esta obra hay una intención de reconciliación de parte de los emigrados con su memoria y sus raíces a través de su inmersión en las complejidades y prácticas culturales de la Cuba contemporánea. La metáfora del agua y de la insularidad es una de las constantes de este filme, recurriendo para ello a localización de las tramas fílmicas en pueblos pesqueros.

Las trayectorias de la migración interna -que aparece en *La ola* (1995)- son narradas en el filme *Viva Cuba* (2005), de Juan Carlos Cremata, En él se relata la historia de dos niños que, ante los conflictos entre sus familiares, dados por los mismos

posicionamientos políticos, escapan de sus casas para recorrer toda la isla de Cuba. La trama transcurre así en una especie de *road movie* que se soluciona, ante la paradigmática costa del oriente cubano que funge como una de las fronteras geográficas y simbólicas del territorio. El filme culmina con la reconciliación de las familias enemistadas por sus creencias políticas, cierre que da al traste con la obediencia por parte de la institución familiar a las arbitrariedades del Estado en su interés por mantener sus formas de exclusión. Es así que la película reflexiona sobre la necesidad de superar esa “violencia invisible” a la que hace referencia Bourdieu (1993: s/p) y que históricamente ha sembrado el metacampo estatal en el dominio de lo íntimo.

En *Nada* (2001), Cremata apela al tema de la migración mediante la historia de una chica (Carla Pérez) que es inscrita por su padres en la lotería del visado americano para que se una con ellos en Miami. El tópico de la migración como aliciente a la escasez se manifiesta mediante una puesta en escena que resalta las precariedades y limitaciones de la vida cotidiana desde el sarcasmo y la ironía, así como con la presencia de personajes grotescos que actúan y visten de forma tal que remiten a la idea de que la diégesis está inscrita dentro de una gran prisión rodeada por agua. Carla lucha desde su puesto en una oficina de correo postal contra la burocracia y el autoritarismo que le imponen sus jefes, que se anuncia como metáfora del macro clima en que se desenvuelve su vida. Pero a pesar de ello se opone a la idea de emigrar pues de alguna manera siente que su lugar es aquel y alterando las cartas que recibe intenta cambiar el mundo que habita. En función de realzar los contrastes, el filme recurre al blanco y negro para contar la historia y ocasionalmente da color a ciertos objetos (como un pez), que hacen alusiones a la libertad por la que lucha Carla sin tener que dejar ese contexto y que introducen una fresca estética que da escape

a la rutinización de sus personajes. A través de la experimentación con las imágenes, la exageración de las personificaciones y la actitud irreverente pero nacionalista de Carla, *Nada* intenta retratar desde la comedia el clima de la sociedad cubana en el nuevo siglo. Para ello se sitúa en el sentir de las más jóvenes generaciones respecto a su insatisfacción con el régimen político y económico que vive el país, lo que conduce a la problemática de la emigración como posibilidad de escape e introduce la alternativa de la lucha desde adentro, mediante el rompimiento con las estructuras de poder a través de prácticas cotidianas pero muy simbólicas.

Esta idea de la emigración como escape a las situaciones de encierro que viven las más jóvenes generaciones de cubanos y como recurso para hacer frente a la precarización económica, es uno de los argumentos más frecuentados en el cine de los 2000. Para ello se recurre con mucha frecuencia -sea o no el tema principal del filme- a la representación de las salidas no legales que protagonizaron los llamados balseros durante la crisis de agosto de 1994, como una de las tres mayores migraciones en la historia de la isla. Aunque hay que reconocer que la mirada hacia el tema de los balseros y de las salidas ilegales se ha trabajado fundamentalmente en coproducciones dirigidas por extranjeros, como es el caso del documental *Balseros* (2002) de Carles Bosch, y *Habana Blues* (2005) de Benito Zambrano, ambos cineastas españoles.

Una de las novedades en estas representaciones es la creación de universos diegéticos que trascienden las fronteras territoriales en un intento de propiciar la mirada del migrante hacia la isla, es decir desde otras latitudes geográficas hacia el interior del Estado-nación. Es el caso de *Personal Belonging* (2006), de Alejandro Brugués, y de *Larga distancia* (2010), de Estaban Insausti. En ellas se aborda el conflicto de la diáspora inserta

en otros espacios, tema que toca de cerca un tipo de migración que se inscribe más dentro de los flujos globales que experimentan las más recientes generaciones de cubanos y donde el retorno temporal (real e imaginado) es una constante. El acercamiento al tema se produce desde una visión que subraya la tragedia implícita en la división familiar y en las brechas - afectivas e identitarias- impuestas por la distancia, pero complejizando los estados anímicos al concentrarse en el universo de lo privado y sentimental. La pérdida de los lazos con los allegados, la frustrante soledad y la inadaptación a otros entornos culturales, son matices que caracterizan a los personajes de estos filmes. En ellos las razones para irse o quedarse no están expuestas desde un enfoque que busca juzgar y señalar faltas (como sucede en buena parte del resto de los filmes mencionados), sino que el tópico migratorio deviene un motivo para posicionar al sujeto diaspórico en el centro de una reflexión sobre las crisis de las identidades contemporáneas a nivel global. A través del preciosismo formal y el simbolismo, estas películas cierran la primera década del milenio con nuevos replanteamientos del tema en cuestión para expresarse en torno a problemáticas de interés y urgencia a nivel nacional y global.

En este breve recorrido -centrado en el tema migratorio desde la perspectiva del discurso oficial y desde la representación cinematográfica- se puede apreciar una transformación en torno al mismo, tanto en la construcción discursiva de la oficialidad como en su puesta en la gran pantalla. La distensión de las políticas migratorias del país, así como las iniciativas de encuentro que se han establecido entre instituciones ubicadas en ambas orillas del estrecho de la Florida, son algunos de los elementos que han inducido a una progresiva flexibilización del imaginario colectivo en torno al tema en cuestión. En la filmografía repasada se visibiliza una extensión de la comunidad imaginada que incluye a

la congregación de cubanos que residen en el exterior de la isla. Entre las estrategias narrativas y visuales que se presentan en los filmes de los años ´80 en adelante, se manifiesta una separación del discurso político que da cabida a otros relatos y miradas en torno al fenómeno, que ha atenuado los límites del adentro/afuera. Películas como *Lejanía* (1985), *Reina y Rey* (1992), *Miel para Oshún* (2002), *Personal belongings* (2006), *Larga distancia* (2010), ensanchan los marcos de la nación al incluir al migrante y a la comunidad diaspórica dentro de los conflictos de la actual sociedad cubana. Son relatos que expresan su intención por reflexionar acerca de la identidad nacional y manifiestan una conciencia histórico-crítica acerca del tópico de la migración como correlato principal de dicha definición identitaria. Para ello trazan ciertas estrategias narrativas y estéticas, que son expuestas en el apartado siguiente, a través del análisis de cinco de los filmes mencionados en este recorrido por la filmografía cubana.

3.6 - Cinco filmes al descubierto

Visibilizar los recursos simbólicos mediante los que se cristaliza el relato cinematográfico de la migración cubana implica rebasar la mirada panorámica esbozada anteriormente para adentrarse en las operaciones de construcción y de significación del hecho fílmico. Es así que emprendo a continuación el análisis formal de cinco textos fílmicos que abordan el tópico migratorio dentro del horizonte cinematográfico anteriormente trazado, pues -como expone el profesor Santos Zunzunegui- “sólo atendiendo a los textos, explorando sus articulaciones finas, es posible describir las estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador. Sólo [...] organizando una aproximación coherente

al trabajo de la significación, tal y como es puesto en funcionamiento por cada film particular, se hace posible estudiar tanto las homogeneidades como las escisiones, las unanimidades como las disidencias que recorren las obras creativas” (1994: 25).

Para llevar a cabo este análisis me he apoyado en el *découpage* (Anexo 1), instrumento de observación que me permitió acceder al nivel denotativo de los textos en cuestión e identificar los elementos constitutivos de su construcción icónica. El modelo ocupado (diseñado a partir de varias tipologías) resulta una herramienta de gran utilidad para identificar las secuencias de inicio y final, así como otros bloques de significación que abordan el tema en cuestión y aportan sentidos a tomar en cuenta para su representación. Además me ha facilitado organizar y describir, tanto los elementos relativos a su información general (ficha técnica y artística) como los que están directamente relacionados con los recursos convocados en los distintos niveles de la representación fílmica. A partir de los bloques de significación que integran estos niveles y deconstruidos en el *découpage*, me aboco al análisis estructural de los textos fílmicos.

Entre la multiplicidad de códigos que se articulan en la conjunción de signos (icónicos, simbólicos e indiciales) que componen el lenguaje fílmico, el análisis presentado hace énfasis en los siguientes: la distinción del género cinematográfico; las ideas sugeridas mediante la organización de las escenas y secuencias en el trabajo del montaje; la caracterización del personaje principal y de los que encarnan al sujeto migrante; el punto de vista que asume la cámara en relación con el personaje y el espectador implícito; las estrategias de verosimilitud utilizadas por los realizadores; y por último, las tramas y tropos sobre los que se erige la representación de la migración.

A ello sumo algunos datos y críticas generales realizadas sobre los mismos, así como comentarios realizados en entrevistas a sus realizadores encontrados en las publicaciones periódicas. No obstante a que dichos comentarios exceden los límites del análisis estructural del filme los incorporo aquí pues permiten entender la utilización de algunos recursos por parte del autor y complementar la lectura del espectador.

3.6.1 - *Memorias del subdesarrollo*, 1968.

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) es considerado por críticos y encuestas internacionales como uno de los directores más sobresalientes de la cinematografía cubana y de la historia del cine iberoamericano. Gran parte de este mérito se debe a su obra *Memorias del subdesarrollo* (1968).

Basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes -escritor exiliado pocos años después del golpe revolucionario- *Memorias...* narra las experiencias vividas en la Cuba de inicios de la revolución por Sergio, un hombre de clase alta que ante la decisión de su familia de emigrar a Miami decide quedarse en La Habana “para ver qué pasa”, pero que en todo momento mantiene una actitud distanciada e indiferente ante la convulsa sociedad que definió al régimen cubano en sus primeros tres años.

Desde el punto de vista de su género, se puede clasificar a la novela y al filme dentro del drama. En la traducción intersemiótica (Zavala, 2009:47-54) de la novela literaria al cine, se acude a la fusión de imágenes de archivo con las imágenes de la ficción como estrategia intertextual que propicia también la aparición de características propias del género histórico. Sin embargo, la película no puede ser clasificada dentro del cine clásico

pues se trata de un texto con una estructura narrativa poco evidente, rica en rupturas temporales -tanto *flashback* (saltos retrospectivos) como *flash forward* (saltos prospectivos)- que crean una anacronía en el orden de los hechos presentados en el relato. Además, presenta un final abierto que neutraliza la resolución narrativa y produce una ruptura con la transparencia ideológica que caracteriza al cine clásico. Por otro lado, su puesta en escena se caracteriza por una discontinuidad entre sonido e imagen que por momentos disloca el punto de vista de la cámara y del narrador en *off*, potenciando la ambigüedad entre los distintos niveles de representación. Ello contribuye a que, más que proveer respuestas a los conflictos presentados por el personaje se propicie la polifonía de lecturas.

Estos recursos expresivos se ponen de manifiesto en el análisis de las secuencias seleccionadas y en todo el filme. Pero antes de centrarme en dichas secuencias, vale la pena hacer referencias a un comentario del propio director que aporta indicios en torno a la acogida del filme dentro del contexto cubano en que fue exhibido por primera vez y que evidencia lo novedoso de su lenguaje dentro de un público más acostumbrado a la narrativa del cine hollywoodense. En este sentido, resulta sugerente que en las listas de popularidad que reflejan el gusto del público nacional de entonces no aparece el filme. Ante este hecho Alea (Titón) reconoció que:

El objetivo mismo del filme es cuestionar la supervivencia de valores propios de la ideología burguesa que sufre el personaje. El espectador debe ir tomando conciencia de su propia situación, de la inconsecuencia que significaba haberse identificado en algún momento con Sergio. Por eso, cuando termina de ver la película, no sale satisfecho. No ha descargado sus pasiones, sino todo lo contrario:

se ha cargado de inquietudes que deben desembocar en una acción sobre sí mismo primero y consecuentemente sobre la realidad que habita (Gutiérrez Alea citado por Díaz y del Río, 2010:276).

Como en casi las cinco películas analizadas en este apartado, la secuencia de créditos adquiere una gran importancia en *Memorias* pues a través en ella se condensa el mensaje global del filme y se privilegia la perspectiva del personaje protagónico en torno a su caracterización del subdesarrollo económico y cultural como uno de los mayores problemas estructurales del socialismo cubano. Desde dicha secuencia se produce un impacto en el espectador debido a la violencia sonora y rítmica de imágenes que documentan un baile en el salón de La Tropical, uno de los sitios habaneros más reconocidos por los conciertos de música popularailable y por la asistencia de un sector de la población que se ha correspondido históricamente con las clases más bajas de la población cubana y que está caracterizada fundamentalmente por su ascendencia africana.

Cual espectador involucrado en la actividad, la cámara va recorriendo a través de amplísimos primeros planos los cuerpos y rostros fragmentados de cientos de bailarores que se contorsionan al ritmo de los tambores de Pello el Afrokán¹⁶. A medida que aumenta la cadencia musical, la cámara -situada en el punto de vista subjetivo de un participante más- va avanzando entre el público conmocionado por la vertiginosa sonoridad. La música alcanza entonces un clímax que culmina con un disparo y gritos aislados; alguien entre el público ha sido ejecutado. Sin embargo la cámara se queda allí contemplando, con la misma indiferencia de los bailarores, el resto de los cuerpos que sigue bailando ante una

¹⁶ Músico cubano, creador de El Mozambique, ritmo musical surgido en la década de 1960 a partir de la incorporación de elementos de la rumba y la conga, para los que insertó los tambores *iyésá* tradicionalmente utilizados en los bailes rituales de las prácticas religiosas de ascendencia africana.

música que se frenetiza progresivamente. En un plano a contraluz se alzan brazos con vasos de bebida entre las manos, se enfocan cabellos despeinados que surcan el espacio hasta que la cámara se detiene delante de una mujer afrodescendiente que la confronta con la mirada.

Esta primera secuencia del filme -que transcurre en una sola escena- es construida como un *flashback* de una de las secuencias finales, donde se descubre en que el punto de vista de la cámara coincide con la de Sergio, quien se encuentra en dicho baile. Nos damos cuenta así de que la película inicia *in media res*, es decir, en la mitad de la historia pues en ella se condensa una de las tesis fundamentales del filme. Esta secuencia funciona como una metáfora del subdesarrollo, condición que más adelante Sergio define por su “incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse”. El protagonista asocia el subdesarrollo directamente como un estado propio de esta cubanidad, cuando alega que “hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura”. Se produce así una analogía entre prácticas culturales propias de las clases populares y el subdesarrollo como condición intrínseca a estas clases y a la sociedad en que se insertan.

Pero además, esta pareciera ser la respuesta de lo que ocurre en la segunda secuencia, la cual se inicia a través de un sugerente corte que activa en el espectador todo un sistema de oposiciones. La misma aborda (de forma explícita) el tópico del exilio y la representa desde la perspectiva de la emigración hacia Estados Unidos de aquellos primeros ciudadanos en abandonar el país tras el triunfo revolucionario. Dicha secuencia, que consta de cuatro escenas, inicia con la presentación del personaje protagónico despidiendo a su

familia en el aeropuerto José Martí y culmina en el espacio íntimo de su casa, cuando se queda solo.

En una abarrotada sala del aeropuerto se alternan planos generales de Sergio con fragmentos documentales que registran el suceso histórico y muestran a los emigrantes que vivieron en carne propia aquellas circunstancias. Tanto el sonido como la imagen mantienen cierta coherencia con la secuencia anterior. Esto se logra a través del protagonismo del sonido ambiente dentro de la banda sonora, que contribuye a la creación de una atmósfera confusa y estridente en la que se confunden las voces y sollozos de los que parten y de los que quedan. Por su parte, la cámara en mano hace tomas de los cuerpos y rostros de las personas que se despiden a través de primeros y medios planos, colocando de nueva cuenta al espectador en medio de la consternación de las familias que se separan, haciéndole testigo de los sentimientos y palabras que se pierden en la atmósfera. Detiene su lente enfocando el llanto reprimido de algunas mujeres, los rostros perplejos de varias familias y la mirada desconcertada de los niños.

Tras un gráfico que aparece sobre la imagen y que hace referencia al contexto histórico real (“La Habana, 1961, numerosas personas abandonaron el país”) se presenta a Sergio, el protagonista del filme. La cámara, distante, lo muestra de forma fragmentada mientras se despide de sus padres. Luego se acerca a su esposa, quien apenas lo mira y se da la vuelta alejándose. Sergio mira desde la terraza a su familia encaminándose hacia el avión mientras sus pensamientos afloran a través de su voz en *off*, recurso sonoro que se utiliza a lo largo de todo el filme para exponer el punto de vista del protagonista. A manera de continuidad con los pensamientos e intenciones de Sergio, revelados en lo adelante mediante esa voz en *off*, se inicia la siguiente escena, en la que Sergio sigue meditando

sobre la partida de su familia de camino a su casa en un transporte público. A su paso se suceden grandes pancartas con la imagen de Fidel Castro y otros líderes de la política cubana, así como carteles que hacen referencia al ataque de Playa Girón en 1961. Estas señalizaciones inscritas en el espacio diegético -junto con la inserción en la última secuencia del filme de fragmentos del discurso de Fidel Castro sobre la Crisis de los Misiles- son utilizadas por el realizador como huellas que delimitan histórica y emocionalmente el contexto en el que se desarrolla la historia.

Sergio llega a su casa, un espacio amplio y suntuoso que luce cuadros de arte universal y objetos de lujo. La cámara en mano recorre despacio cada uno de sus rincones haciendo un inventario detallado de los gustos del personaje y evidenciado las comodidades de la clase a la que pertenece. Su silbido da muestras del placer y la libertad que experimenta al quedarse solo en su hogar. Aquí la cámara coincide con el punto de vista del personaje en una toma subjetiva que incorpora la visión del espectador implícito en la del propio protagonista. Así recorreremos el espacio contemplando los adornos de cristal, las copas usadas sobre la mesa y nos dirigimos a la habitación desordenada por las prisas del viaje. En ella se ve a Sergio en una toma frontal que lo desnuda en su intimidad, dejando ver su pasión por las mujeres y su pospuesta vocación de escritor para ese momento de aislamiento tan anhelado. La secuencia culmina cuando Sergio se sienta en su máquina de escribir y deseando dar un inicio a la novela que de su vida teclea “todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron”. Sin embargo, luego de este instante ya no aparecerá más en su labor escritura y todas sus reflexiones se engendrarán en sus continuas caminatas por la ciudad.

A partir de ésta, devienen una serie de secuencias (semi)documentales que registran las calles de La Habana con el movimiento continuo de sus ciudadanos y el diálogo interno de Sergio, que se regodea en la crítica hacia todo lo que contempla. Mediante una superposición entre lo que registra la cámara y la subjetiva del personaje, el espectador implícito se ve implicado en una contradicción entre lo que muestra la cámara y los juicios de valor que el protagonista ejercita a lo largo de la historia y se escuchan en *off*. Si a través de la documentación histórica se evidencia y valida la experiencia colectiva vivida por gran parte de la sociedad cubana entre los años 1960 y 1963, por otro lado también se expone la visión individual del protagonista, que confronta constantemente a la realidad documentada en su monólogo.

Como lo declara el propio escritor de la novela, Sergio es “una suerte de extranjero en la Revolución” (Desnoes, 2003:128). En ningún momento hace algo por involucrarse a la vorágine del espacio social, que para él resulta enmarcado en “una ciudad de cartón”. No hace más que caminar por las calles de la ciudad observándolo todo con una mirada clasista hacia sus compatriotas y que resulta arrogante por sus gestos, pero sobre todo, por los pensamientos que revela su voz interior. Pero a su vez, al estar el punto de vista de la cámara situado en la perspectiva de esta especie de antihéroe que se mantiene al margen de la historia, el espectador implícito se ve impelido a mirar la realidad representada a través de los ojos de Sergio, lo cual resulta en uno de los recursos metafóricos principales de la obra para generar la multiplicidad de reflexiones y lecturas que propone.

No es hasta la secuencia final donde Sergio enfrenta su crisis existencial, que se cataliza con la inminencia del ataque nuclear anunciado por Kennedy ante la colaboración armamentista entre Unión Soviética y Cuba. Inicia con un plano cerrado del rostro de

Sergio tirado en la cama entre sábanas oscuras, tomado en ángulos contra-picados, lo que crea una atmósfera tensa y angustiante. La misma se alterna, mediante un montaje paralelo, con un *travelling* en el que la cámara se mueve sobre un auto que recorre el malecón habanero mostrando la presencia de militares, misiles y armas de fuego que se interponen entre la tierra y el mar. A ellas se superponen tomas y vistas en planta superior de la ciudad, que se va acercando pero no distingue detalles a pesar de la apertura de la lente. Todos estos planos se intensifican con el corte y la presencia de una banda sonora trasmite el discurso histórico en el que Kennedy anunció la invasión a Cuba. Sobre imágenes atroces de la guerra aparece traducido el discurso, las mismas se alternan con documentos de archivo que muestran la actividad de jóvenes milicianos preparándose para el enfrentamiento y la capital habanera en aquellos momentos de tensión en que la guerra fría estuvo a punto de convertirse en una lucha con implicaciones para el resto del mundo.

En la voz de Sergio se expresa su derrota ante un sistema al que no logró insertarse, ante una situación de miedo y frustración personal. Frases como “ya nada tiene sentido” derivan en la visión de la isla como “una trampa, somos muy pequeños, demasiado pobres. Es una dignidad muy cara”. Estas reflexiones son sucedidas por la imagen televisiva de Fidel Castro respondiendo a la misiva de Kennedy en nombre de todos los cubanos:

“nosotros rechazamos cualquier intento de fiscalización... a nuestro país no lo inspecciona nadie ¿Nos amenazan con ser nosotros blanco de ataques nucleares? No nos asustan. Tenemos que saber vivir en la época que nos ha tocado vivir y con la dignidad que debemos saber vivir. Todos (...) somos uno en esta hora de peligro y de todos será la misma suerte...”

Sergio finalmente se refugia de toda la euforia que se experimenta en el espacio exterior. A través de su encierro en casa se establece una relación entre el adentro/afuera como frontera física y simbólica que contrapone la euforia de lucha que se experimenta en el espacio público con su histeria personal. Recorre el espacio interior con angustia durante las horas del conflicto. Una panorámica de la ciudad durante el amanecer al pie de la bahía va acercándose a los tejados de los edificios para detallar a muchos uniformados instalando las armas. Por la avenida que bordea el mar, siguen circulando los camiones con los misiles a cuestas. Con estas imágenes históricas termina el filme, pero se atisba que para el personaje apenas comienza su guerra interior.

Memorias del subdesarrollo erige un discurso crítico mediante el contraste de la subjetividad de este personaje con las memorias documentadas del pueblo en la vorágine de defensa y construcción de la nueva sociedad. Se sugiere así un correlato de la nación que al ser mirado por un personaje ambiguo y no identificado con el pueblo sino con la burguesía pre-revolucionaria, deja entrever una serie de contradicciones que trastoca la visión oficial del Estado-nación en torno a la igualdad social y de clases, a la integración plena de todo el pueblo al combate revolucionario y la eliminación del pensamiento capitalista. Esto se reafirma con la colocación del punto de vista de la cámara en Sergio, que más que descalificar su perspectiva la entrelaza con las imágenes documentales en un concierto de significados encontrados que confrontan al personaje con el documento histórico. Mediante el juego de sentidos que se produce entre la imagen y el sonido; la localización del punto de vista ideológico en este antihéroe burgués; la subversión narrativa que se produce en las anacronías del montaje, y el uso continuo de metáforas de repetición; se

crean una multiplicidad de interpretaciones y críticas que trascienden a la visión homogénea y poco matizada que se propone en el relato legitimado.

Todo esto se logra mediante la verosimilitud de una imagen en blanco y negro -de grano grueso- que apenas diferencia entre la no ficción y la ficción para producir una fusión de distintas aproximaciones a la realidad. Las imágenes documentales y ficcionales coexisten mediante el un montaje fílmico que apela a la constante la ruptura del flujo narrativo para evocar una multiplicidad de sentidos y lecturas. Más que propiciar la sincronía entre sonido e imagen, el montaje juega con el contraste de la información visual y sonora que el espectador recibe. Es así que se produce una confrontación entre la memoria individual de este personaje anodino y la memoria colectiva del pueblo cubano que se recoge en un repertorio documental de fotografías, notas de prensa, noticiarios y archivos que amplía los marcos de referencia y de comprensión del relato fílmico.

Por su parte, la representación de la emigración cubana forma parte de un correlato atravesado por la condición de subdesarrollo intrínseca a la isla y la problemática de identitaria. Si bien dentro del discurso oficial, el emigrante funciona como ese “otro” de la identidad cultural y nacional; a través de la mirada de Sergio se activan otras asociaciones que evocan la presencia dentro del filme de un “otro” no en los que emigran sino en los que encarnan la colectividad popular. Ello resulta significativo desde la primera secuencia, donde se representan unas “memorias del subdesarrollo” a través de las imágenes en subjetiva de las prácticas populares en el salón de baile de La Tropical, protagonizadas por una colectividad que se iguala en su adscripción étnica de ascendencia africana. La música frenética y los movimientos de sus cuerpos, así como la naturalización de una muerte dentro de la experiencia, aluden a un ritual que carnavaliza la cultura y la supone como

propia de la mentalidad subdesarrollada. A ello se contraponen esa segunda secuencia que es donde se muestra a los emigrantes -blancos, vestidos de traje, cristianos y occidentales en sus ademanes- con el que se identifica Sergio culturalmente.

3.6.2- *Un día de noviembre, 1972*

Un día de noviembre, filme realizado por Humberto Solás en 1972 y exhibido en el circuito nacional en 1978, es una muestra de las contradicciones que tuvieron lugar en la década de los setentas respecto a la creación estética y que desembocaron en la censura de una parte importante de la producción artística de la época. El filme, lejos de acotar su argumento y diégesis en el pasado histórico (como lo estipulaba la *doxa* dominante) se inscribe en “un tiempo sutil y hasta anodino” (Solás en García, 2008: s/p) para el socialismo cubano. La perspectiva pesimista y lacerante mediante la que el filme expone las contradicciones socio-políticas, económicas y morales del socialismo cubano en plenos años setentas, no congeniaba con la visión positiva que pretendía el discurso oficial de entonces. Como su director señala:

Yo quise en aquel momento, hacer la crónica de la clase media urbana comprometida con la Revolución, a finales de la década del 60 e inicios del 70, o sea, antes y después de la Zafra de los Diez Millones y el Congreso de Cultura. Si el filme estuvo censurado por varios años es lógico de comprender: era el momento de la racionalización, por motivos “morales” e “ideológicos”, en el campo artístico, y anunciaba la implantación del modelo del “realismo socialista” por todas partes y

hasta en el ICAIC, a pesar de una reticencia casi generalizada (Solás citado por Díaz y del Río, 2010: 290 con entrecomillados del autor).

Enmarcado en el género dramático, el filme presenta una estructura narrativa circular que tiene como fin hacer alusión a esa actitud mohína del filme y a la escasa progresión que logra el personaje dentro del estado de reflexión y confusión en que lo ha dejado la noticia de su repentina enfermedad. Pero si bien este tipo de relato circular es típico de la épica clásica y está presente en todas las culturas, en el filme éste es subvertido por una narración fracturada y por la utilización de un montaje intelectual que lo inclina hacia el cine moderno. Narrativamente, *Un día de noviembre* rompe con la progresión lógica del relato para mediante una edición que tiene sus referencias más directas en la estética de la Nueva Ola francesa y que a través del *jump cut* estructura su propia lógica causal a partir del tema musical homónimo, del compositor Leo Brower. Más que una historia en la que se pueden identificar nítidamente puntos de giro y acciones que mueven a los personajes producto de sus conflictos, esta historia transita entre las divagaciones del personaje –marcadas por el tema musical- como escape a su enfermedad y la visita que hace a sus amigos de la juventud en una revisión de su pasado. Es así que se narra el cambio interno que sufre la vida de Esteban -un militante de la juventud y auto declarado revolucionario- ante la noticia de su perentoria enfermedad, y todas las reflexiones que le suscita en medio de un contexto que reclama la participación de todos en el trabajo socialmente útil.

Desde la secuencia de créditos es enunciada a Esteban (personaje protagónico) y al espectador implícito de padecimiento de una enfermedad extraña e incurable, ambos

reciben juntos la noticia. La enfermedad representa para Esteban la imposibilidad de cumplir con las exigencias de un contexto que demanda posponer su delicada salud, las relaciones familiares y los sueños personales a la ejecución de acciones en beneficio del Estado socialista, como la participación en la zafra azucarera. En esta lógica, el carácter terminal y la singularidad de este padecimiento repentino en Esteban, funciona como una metonimia de los síntomas que estaba padeciendo a nivel general el entorno sociopolítico y cultural de aquellos momentos. En este sentido Solás expresa: “acudo al referente de la enfermedad como un elemento alegórico para provocar en el personaje y los que los rodean determinadas reflexiones sobre el valor del recorrido, de la existencia, de la gestión social de cada uno de ellos” (Ibíd.).

En la película, el tema migratorio aparece como conflicto secundario, encarnado en la figura de su hermano, quien en conjunto con su esposa está realizando los trámites para su salida definitiva del país. Estos potenciales emigrantes aparecen como personajes antagónicos a Esteban, al sublimar su bienestar individual por encima de las exhortaciones al desarrollo socio-económico del Estado cubano. En la tercera secuencia del filme se anuncia la antagónica relación de Esteban con su hermano Carlos, cuando la madre le anuncia que su hermano necesita de su ayuda para iniciar la gestión de los documentos y formalizar el proceso migratorio.

En la segunda escena de esta secuencia se presenta a Carlos y su esposa Berta, quienes están arreglando un viejo auto que se ha quedado detenido en una avenida. Mientras revisan el motor tratando de encontrar una solución al desperfecto del automóvil, sostienen un diálogo en el que se muestran los intereses del personaje femenino por emigrar y su postura crítica ante el sistema. Al presentárseles en un plano general, el punto de vista

de la cámara hacia estos personajes se torna distanciado respecto al que enfoca a Esteban, quien casi siempre aparece en grandes primeros planos que hacen hincapié en su profunda mirada. Esto provoca en el espectador implícito la identificación con Esteban y un desapego con los personajes emigrantes.

Este punto de vista es reforzado mediante la banda sonora. Resulta interesante el papel que juega el sonido y la música incorporada en esta escena, que le imprime un carácter que provoca emociones un tanto desequilibradas. Por un lado, el diálogo entre los personajes se produce entre gritos, ya que él está empujando el coche y ella tratando de encenderlo, en una situación de desesperación. Por el otro lado, a diferencia de la pausada y melancólica melodía que prepondera en el resto de la película, en esta escena la música - basada en el ritmo altisonante y espontáneo del *latin jazz*- ayuda a reforzar la idea de e inestabilidad emocional en la que se encuentran sumidos ambos personajes. Ella habla rápido y en tono exigente a Carlos, requiriéndole que revise el auto, mientras él le pide que se calme. Mientras Carlos se afana en la revisión del motor ella comenta:

Berta – ¿Te dije que a Juanita le llegó la salida?

Carlos - ¿Qué Juanita?

Berta - (...) la cuñada de Alicia. Dice que Alicia está esperando la salida hace cuatro años y nada... Está viva de milagro...

De esta manera entablan un diálogo donde prevalece el tema de la salida definitiva del país, de los largos tiempos de espera de los potenciales migrantes para “que les llegue la salida”, así como del engorroso proceso que deben atravesar las personas para emigrar, sin tener garantías nunca del tiempo y aceptación del permiso. Ella cuenta de las noticias que se

saben de los parientes y amigos que están radicados en Miami, donde hace una alusión al tema de la alimentación y el libre consumo para pasar a la crítica de la escasez de alimentos que impera en Cuba.

En la tercera escena de esta secuencia, la pareja se encuentra cenando en casa de Esteban y de la madre, quienes se han reunido a celebrar el cumpleaños de ésta última. En la cena se nota la tensión entre los personajes, hasta que Berta decide romper el hielo con un tema que termina provocando el enfrentamiento de los hermanos.

Berta- ... el trabajo que pasamos para conseguir estos plátanos... Y la suerte es que yo tengo una amiga ... que hace dos años está esperando la salida, la pobre y ella... entonces ella tiene una finquita en Calabazar y ayer mismo me dejó los plátanos en casa...

Madre – No debiste haberte preocupado tanto, yo lo que sí les agradezco que hayan venido, lo demás no... Yo me arreglo bien con lo que dan... A las 6 de la tarde yo todos los días paso por la bodega, compro pan, hago mis budines y quedan bastante bien...

Berta – Bueno Josefina, pero para hacer lo que se dice un buen budín... Mira, mima hacía unos budines que le echaba frutas, leche, mantequilla...

Carlos – Chica tú no puedes parar de hablar de comida, y más ahora que estamos almorzando.

Berta – Pero si eso es lo que habla todo el mundo, es el tema del día... A ver Josefina, dígalo usted misma...

Madre – Sí, es verdad. Es que la gente no tiene otro tema de conversación... Yo trato de pensar en otra cosa y la verdad es que me va mejor...

Esteban – Temas más importantes... Bueno, me van a perdonar

Josefina- Pero hijo cómo te vas a ir así, siéntate... Todavía no has tomado café

Berta – Alabao Esteban, parece mentira que le hagas ese desaire a tu mamá en su cumpleaños...

Esteban – Mira Berta, tú sabes bien que ése no es el problema... me parece que es mejor no seguir, ¿tú no crees? (Esteban le habla parado, en una perspectiva dominante)

Se suscita una discusión por el tema de la conversación donde tanto Berta como Esteban lo recriminan. Carlos termina llorando, diciendo que lo dejen solo...

Carlos (sentado y llorando) - ¡Coño, déjenme tranquilo, no se metan más en mi vida! Bastante jodida la tengo ya... Yo no nací pa`esto, no estoy dispuesto a sacrificarme. Yo quiero vivir mi vida como a mí me dé la gana, sin que me estén diciendo haz esto, haz lo otro... sin que me estén vigilando ¡Déjenme ya...!

Mientras Carlos expresa su estado de inconformidad y desesperación, Esteban lo observa de pie dando un punto de vista dominante que se expresa mediante un plano en picado de la cámara, que en este momento se identifica con él. Vemos así cómo la representación que se hace del potencial emigrante es la de un hombre débil, que se lamenta ante la adversidad de las circunstancias que vive y por la que no está dispuesto a sacrificarse, lo cual deja ver el lado frágil de la figura en contraste con Esteban, que lo observa desde una vista superior.

Uno de los temas recurrentes en este diálogo es el de la precariedad económica que vivía el país en aquellos tiempos y que se ejemplifica a través del tema de la alimentación. Esto evidencia una postura ante la migración por parte de los personajes que no solamente es de carácter político e ideológico, sino que incluye fundamentalmente el tema de la precarización económica en el que permanece la sociedad aún con su sistema socialista.

Al igual que en *Memorias del subdesarrollo* (1968), este filme es realizado en blanco y negro, con una fotografía de grano abierto que propicia el contrato de verosimilitud del espectador con la ficción. También en él se recurre a la utilización de materiales de archivo para evocar el pasado de Esteban y su participación en las luchas estudiantiles contra el régimen de Batista. Es así que a través de imágenes que documentan los enfrentamientos entre la sociedad civil y la guardia militar del anterior régimen capitalista se dan pistas del posicionamiento revolucionario del protagonista. Pero a pesar de ello, la languidez de su carácter y la latencia de una enfermedad que lo limitan a la incorporación de las actividades productivas no permiten al espectador visualizarlo como un héroe sino como un agente pasivo y nostálgico que todo lo que hace es caminar por la ciudad y visitar a sus antiguos amigos para consolar su pena. Por otro lado, sus personajes antagónicos –los potenciales emigrantes- también son representados bajo esta perspectiva de incapacidad para hacer frente a las acuciantes circunstancias del entorno social y personal. En ellos no se evidencia la existencia de un motivo netamente político para emigrar, sino más bien una alternativa a la precarización de sus necesidades más básicas; elementos que dentro del relato oficial son confundidos con una postura política.

Un elemento novedoso dentro del filme y que se presenta como correlato oficial es la apertura de una línea de reflexión que distinguirán en lo adelante el tratamiento del fenómeno migratorio dentro del texto fílmico: la intrusión de lo público en lo privado a través de la irrupción de ordenamientos de tipo político e ideológico al interior de la familia. En este sentido, Esteban se enfrenta al hermano y le niega su aprobación cuando argumenta “no puedo estarle resolviendo problemas a gente que sale del país, aunque sea mi hermano”. Se ve aquí cómo la actitud revolucionaria fomentada por el Estado-nación

debía trascender, incluso, los lazos parentales y el espacio íntimo para imponer su lógica de funcionamiento como elemento de primer orden. Podemos vislumbrar entonces por qué en un medio tan crispado como el de inicios de los años ´70, esta cinta desentonó y fue pospuesta hasta finales de dicha década.

Al ser protagonizada por un revolucionario inactivo que no deja de reprocharse el sentido que ha tenido su vida, que se refugia en los momentos evocativos de una música melancólica, y que además tiene un hermano que lo que más desea es irse del país; se presenta una perspectiva distanciada que deja entrever ciertas zonas sombrías de la realidad cubana de esta época, cuando las prerrogativas del Estado demandaban el consenso público y veía en cualquier tipo de crítica una transgresión a sus principios.

3.6.3- *Lejanía*, 1985

Jesús Díaz, escritor y director de *Lejanía*, se inscribe dentro de una nueva generación de directores que en los años ´80 produjo cambios visibles en la producción cinematográfica cubana. El interés de esta generación de cineastas se centró en la realización de un cine que rescatase al público masivo y que propiciara el encuentro del espectador cubano con su cinematografía a través de la representación de su propia cotidianidad. En este sentido, es una película inscrita también dentro del género dramático, sin embargo ya no está realizada en blanco y negro como las anteriores, ni respalda su diégesis dentro de un contexto social tan explícito. Es decir, que si bien son tramas e historias que no pueden ser desvinculadas del contexto en que se produce, tienen una vocación por recrear relatos más universales y

menos apegados a los referentes ideológicos que había caracterizado al cine cubano hasta entonces.

Siguiendo esta lógica, muchos de los filmes de la época –tal como *Lejanía*– presentan una estructura narrativa que responde a los imperativos del cine clásico. Es así que es una historia que sigue una narración de tipo secuencial donde se establece una consonancia entre la imagen y el sonido, así como un empleo inteligible de los recursos fílmicos utilizados. El punto de vista en esta película se sitúa en el origen de las situaciones y emplazamientos de la cámara, que se ponen en función de facilitar al espectador implícito la lectura y comprensión –en tanto observador– de la historia que se presenta.

Según un artículo de la década, este filme acumuló aproximadamente medio millón de espectadores durante el primer mes de exhibición en las salas nacionales, convirtiéndose en uno de los más taquilleros del cine cubano. Contrasta con este hecho “el silencio con que la cinta ha sido saludada hasta hoy por la crítica cinematográfica” (Marqués, 1985 en Del Río, 2010: 330), lo que instantáneamente nos remite a sus contrastes con *Memorias del subdesarrollo*, en la que ocurre todo lo contrario pues, apenas conquistó público nacional en su época y es una de las cintas más citadas por la crítica cinematográfica, nacional e internacional.

Con *Lejanía*, por primera vez, el fenómeno migratorio es representado como argumento central del relato y desde una óptica totalmente inédita: la de la diáspora. La trama se centra en el regreso de los que alguna vez partieron y en el encuentro de los imaginarios de ambas orillas. Se propicia el enfoque, no de la emigración sino de la (in)migración y de sus múltiples procesos de tránsito entre el lugar de origen y el de

residencia exterior. En este sentido, sus referentes más directos se encuentran en el documental *55 hermanos*, realizado por el mismo director en el año 1978.

Lejanía relata el regreso de Susana (quien vino en Miami) a su antigua casa en La Habana. Su propósito principal es encontrarse con su hijo Reynaldo y convencerlo de que emigre con ella a Estados Unidos. Esta mujer, proveniente de la alta clase de la burguesía pre-revolucionaria y que había dejado el país 10 años atrás representa a esa población diaspórica que a partir de la década de los ochentas comenzó a emprender su regreso con el deseo de recuperar parte de su pasado y estrechar los lazos con la nación. Su hijo, que se encontraba en el tránsito de la adolescencia a la juventud durante el momento de salida de sus padres, se vio imposibilitado de hacerlo debido a la legislación cubana del servicio obligatorio para todos los jóvenes. Es así que Rey se vio desamparado por el resto de su familia, que se fue del país dejándolo solo. Al decir del propio Jesús Díaz:

La película aborda la relación madre-hijo en una situación límite. Hemos sido testigos, durante el proceso revolucionario, de un hecho insólito: muchas madres abandonaron a sus hijos varones cuando estos arribaron a la edad militar y que, por obvias razones de autodefensa, no se les permitía salir del país (Díaz y del Río 2010:328).

Desde estos comentarios del cineasta se comienza a entrever una mirada hacia el tema migratorio que ahonda en uno de los tantos traumas que causó en sus víctimas y que es totalmente desapercibido en el discurso oficial.

En la primera secuencia del filme se presenta el personaje de Reynaldo y el de su pareja Aleida mientras hacen una fiesta en la antigua casa de Susana y en la que se quedó el

hijo solo tras la partida de los suyos. En el momento en que baila entre sus amigos, recibe la llamada con la noticia de que su madre llega al día siguiente. Entre perplejo y emocionado, Rey se lo cuenta a Aleida, quien desde este momento acepta con cierto recelo la idea de conocer a Susana y de convivir con ella durante la semana que estará de visita en su tierra natal.

En la segunda secuencia, llega Susana a la casa acompañada por su sobrina Ana, prima y compañera de juegos de Rey durante la infancia. Desde el primer encuentro entre madre e hijo el espectador experimenta el distanciamiento de la relación pues si bien ambos desean verse y compartir, los años de separación han creado un abismo entre ellos. Él la trata de usted, lo que a ella le sobrecoge, mientras que a ella le resulta “cómico” el estar de nuevo en su antiguo hogar y no sabe expresar cómo se siente el retorno a una vida que ya no le pertenece, “pero está mi hijo” que es el motivo principal por el que ha regresado.

Es así que el conflicto principal de la película reside en la incomunicación, en los vacíos existenciales entre la vida de Susana y Rey, así como en las profundas heridas provocadas por la imprevisible ruptura familiar. La recurrencia al pasado y la indagación en la memoria compartida por madre e hijo se vuelve el elemento que los une y otorga cierto sentido a su reencuentro. Es así que la madre pretende recuperar su espacio –de hacerlo suyo- a través de los objetos que dejó. Inquieta a su hijo por la vajilla de porcelana, los cuadros con las fotos familiares y los muebles; mientras él trata de explicarle que hubo de venderlos todos para sobrevivir a su tristeza y a su adicción a la bebida como resultado del trauma experimentado por el abandono. Todo esto es presentado en el interior de la casa que los acoge, un espacio que da señas de haber sido hogar con muebles y lámparas

suntuosas de los que no quedan más que las marcas y los recuerdos de Susana. Ante este panorama, Susana escudriñando su antiguo inmueble le dice a su hijo:

Susana - Faltan tantas cosas, el juego de living de Luis XV, la lámpara de pie, la foto de tu abuelo, la foto de mi boda... ¿Qué se han hecho Rey?

Rey – Las vendí

Susana- Pero Rey, esas cosas nos costaron años...

Rey – 16 tenía yo cuando ustedes se fueron.

Susana- Olvídate de las cosas, ahí había recuerdos pero.. los recuerdos se quedan en uno ¿y las cosas? Te traje otras. Te voy a llenar de cosas...

Rey - Mamá, a mí no me hace falta nada...

Susana - Rey, tú no perdonas ¿verdad?

Rey - ¿Le hago más café?

Susana - No

Rey- ¿Qué quiere?

Susana - Quiero recordar...

A pesar del deseo de ambos de reencontrarse y disfrutar de ese momento juntos el recogimiento y la confrontación se imponen pues cada uno de los personajes comparte criterios y valores distintos respecto a la separación y a todo el tiempo transcurrido desde entonces. Los valores y opiniones que no comparten los personajes crean en todo momento una atmósfera de tensión, en la que cada uno desea hacer sentir bien al otro, más no sabe qué decir o hacer para ello. Mientras Susana pregunta a su hijo por lo que hay y no hay en el refrigerador o por los productos que escasean en el país y lo que hace para vivir, Rey alega a su bienestar a pesar de las situaciones del contexto y reniega de todo cuanto quiere ofrecerle su madre, haciendo evidente que lo material no puede ocupar el desamparo

emocional que sufrió. Ella quiere saberlo todo acerca de él porque siente que ésa es la posibilidad de volverlo a recuperar. Pero en este afán no puede dejar de imponer su sistema de valores, que al antagonizar con el de su hijo ahonda más en el abismo existente entre ellos. De manera sutil ella indaga en la vida íntima de su hijo. Es así que le inquiera su decisión de casarse con una madre soltera (Aleida) hasta el hecho de que “tiene pinta, sí, que es medio mulatica” y en su familia nunca hubo una. Todo lo que en vez de acercarlos, sigue acrecentando la distancia entre ellos.

Los recursos audiovisuales están puestos en función de contar la historia a través de los diálogos. Es así que en función del guión se despliega un montaje de tipo cronológico y una fotografía que privilegia los planos medios cuando Susana escudriña su antiguo hogar, y los primeros planos cuando intenta establecer comunicación con Rey. Uno de los recursos que adquiere preponderancia entre los elementos audiovisuales es el del sonido, que mediante la banda musical privilegia el género del bolero con temas en torno al pasado, los recuerdos, el volver, etc. Los boleros agudizan dentro del filme esa atmósfera de un tiempo perdido, del desencuentro y la añoranza por lo que pudo haber sido. También enfatiza los momentos de tensión dramática y marca las pautas entre unas secuencias y otras.

Una de las secuencias más intensas del filme es la quinta, donde Rey y su prima Ana –quien está acompañando a Susana en su viaje y radica en New York- tienen la oportunidad de conversar sobre sus vidas y de escapar a su lugar favorito en la niñez: la azotea del edificio. Con la ciudad de La Habana a sus pies, Ana le expone a su primo toda la crisis de identidad que ha atravesado al ser separada de su tierra, y hace reflexionar al espectador sobre el tema de la migración desde una perspectiva totalmente distinta. La de Ana no fue una migración deseada sino forzada, ya que al ser menor de edad no tuvo la

oportunidad de elegirla. Es así que se ofrece una visión distinta a la impuesta por el discurso oficial en torno a la migración de principios de la revolución como una decisión política y consciente. Como Ana, muchos niños y adolescentes cubanos no decidieron su partida sino que acataron la voluntad de sus padres de dejar el país sin pensar en las consecuencias del desarraigo para sus menores.

Ana se cuestiona su condición de sujeto migrante, e incluso de cubana, al no sentirse parte de ningún territorio. Para ello evoca un poema de la escritora Lourdes Casal, quien vivió en la realidad lo que se representa en el personaje de Ana al ser apartada de Cuba durante su niñez. El mismo deviene una obra paradigmática de la literatura diaspórica cubana en la diáspora al desvelar el sentir de esta comunidad:

*Por eso siempre permaneceré al margen,
una extraña entre las piedras,
aún bajo el sol amable de este día de verano,
como ya para siempre permaneceré extranjera,
aún cuando regrese a la ciudad de mi infancia,
cargando esta marginalidad inmune a todos los retornos,
demasiado habanera para ser newyorkina,
demasiado newyorkina para ser,
-aún volver a ser-cualquier otra cosa.*

En este fragmento del poema titulado *Para Ana Veldorf* se expresa el sentir de toda una generación que emigró de Cuba a temprana edad y que experimenta la condición de no

pertenencia que le ha dejado una decisión no tomada por ellos. En esa misma secuencia ocurren otras escenas donde Susana y Aleida conversan, y ésta última la enfrenta contándole los pormenores del sufrimiento que ha causado a Rey al espetarle: “usted tenía que haberse quedado con su hijo si pensaba que esto era el infierno, con más razón aún si pensaba que esto era el infierno (...) Lo que usted hizo no lo entiende nadie señora”.

En la secuencia final, Rey decide dejar a su madre para irse de voluntario a Moa a colaborar con la empresa niquelífera. Es así que el filme presenta un cierre drástico y abrumador que deja inconclusa la historia de Susana en su regreso a La Habana. La partida de Reynaldo se presenta como una escapatoria a la incómoda relación con su madre, así como a la petición de ella de que emigre a Estados Unidos con la promesa de una vida mejor (Díaz, 2001:43). También es una renuncia a los regalos que le ha traído su madre, pero sobre todo, es el remedio que encuentra a ese momento que no sabe cómo enfrentar. Esto lo expresa en uno de los últimos diálogos que establece con la madre cuando ella le pregunta: “por qué tú me haces esto” y en el que responde: “no le hago nada mamá, ya todo estaba hecho hace mucho tiempo... Es muy extraño saber cuándo es la última vez que uno va a ver a una persona”.

Termina así este filme que aborda el tema de la migración de los primeros años de la revolución a través del regreso de esa comunidad, haciendo énfasis en las distancias emocionales y éticas que se establecieron en la familia cubana. Pero más importante aún es que se aborda el exilio de una generación joven que vive la migración como un trauma y que sufre los mismos juicios de valor de la comunidad política emigrada aún sin ser conscientes de ello.

3.6.4- *Madagascar*, 1994

Madagascar fue realizada por Fernando Pérez en pleno “periodo especial”, convirtiéndose en otro de los cineastas que con más intensidad ha abordado algunas problemáticas de la realidad cubana. Perteneciente a una generación más joven que la de Titón o Solás y contemporánea a la de Jesús Díaz, éste director le imprime otra visión al tema de la migración en esta cinta. Al respecto el autor plantea: “la satisfacción más grande que poseo con *Madagascar* es sentir que ahí está el sentimiento de un momento de la historia de mi país, de mi generación y de la generación que nos continúa” (Pérez en Díaz y del Río, 2010: 443).

Si bien la migración no es el argumento central del filme, sí hay una constante reflexión de la problemática desde una perspectiva inédita hasta el momento dentro de las obras que lo abordan. La película no se concentra en la emigración entendida como el acto físico de partir del territorio nacional, sino que más bien lo representa a partir de la creación de un lugar desconocido e imaginario que se condensa en el título del filme.

Madagascar es un drama que se expresa a través de una puesta en escena caracterizada por colores grises dando una textura agónica a la imagen, a los espacios que recrea y a toda la atmósfera del filme. Si bien es una película que podría resultar convencional en cuanto a la estructura narrativa clásica que presenta, por otro lado tiene un visualidad que apela a recursos del expresionismo en sus juegos de luces y sombras, así como en las angulaciones que utiliza constantemente para acentuar las distorsiones interiores que viven sus personajes y la sensación de ahogamiento que experimenta dentro de los espacio que habitan.

Laura y su hija (Laurita) se encuentran en un círculo viciado por la repetición rutinaria de cada día, por las múltiples mudanzas en las que transitan de un lugar a otro sin lograr llegar nunca al sitio ideal. Desde la primera secuencia, estos elementos se ponen de manifiesto en los planos fragmentados que toman a una masa anodina de que pedalea en cámara lenta, en cuyos rostros se distingue la fatiga y la desazón. Estas imágenes - caracterizadas por fríos tonos azulados- aparecen acompañadas de un sonido que imita las respiraciones entrecortadas y sofocantes de la multitud. Mientras la cámara permanece inmóvil, se divisan las siluetas deformadas de los ciclistas a los lejos y a medida que se van acercando al objetivo se percibe en sus rostros una abrumadora agonía para posteriormente salir del cuadro. De esta forma el punto de vista que adopta la cámara permite una transición desde una postura distante con los personajes hacia la identificación con ellos para volver a quedar en la distancia a medida que salen de los marcos de la imagen.

Con estos planos medios y generales de los ciclistas en cámara lenta se alternan las de la segunda escena, en las que también predominan tonos oscuros que al ser presentados en grandes primeros planos refuerza la idea de incertidumbre y abstracción de la escena anterior. A través de dichos primeros planos, poco a poco, se distinguen fragmentos de un cuerpo y un rostro, que es examinado por un médico. Por la presencia de la voz en *off*, el espectador reconoce que se trata de una mujer, la que posteriormente es presentada como Laura, una de las dos protagonistas del filme. Como proveniente de su interior, la voz en *off* da cuenta de su enfermedad, que más que un padecimiento físico es producida por el agotamiento emocional que provoca el soñar con la “realidad exacta de todos los días”. Esto lo expresa en frases como “lo que algunos viven durante 12 horas yo lo vivo durante 24. Quisiera soñar con algo distinto, pero no, siempre es lo mismo”. Con

Laura y su voz en *off* se introduce al espectador implícito en los vericuetos de una ciudad gris, empobrecida y sucia por la que transita el personaje para finalmente llegar a su casa. En el recorrido aparecen constantemente autos y ferrocarriles, elementos alegóricos al viaje que están presentes durante toda la trama.

En la siguiente escena de esta secuencia se presenta a Laurita, su hija. Laurita es una adolescente que está en la búsqueda de su propia identidad y que ha decidido dejar la escuela. Esto se lo dice a su madre mientras abre las ventanas de su cuarto y observa el paso de un tren en la distancia. En la escena final de esta secuencia, aparece Laurita sobre un camión de mudanzas trasladándose por la ciudad junto a su madre y a su abuela. El traslado continuo de la familia a distintos espacios habitacionales es otra de las constantes del filme y otro de los recursos estéticos-narrativos que se ponen en juego para aludir al viaje como búsqueda continua de cada uno de los personajes del filme. Ya instalados en el nuevo espacio -no menos oscuro y laberíntico que el anterior- Laurita sigue ensimismada en sus pensamientos.

Laura - ¿Y tú no piensas desempacar tus cosas? Te vas a convertir en una gitana

Laurita – Me voy de viaje. Me voy de viaje para Madagascar

Laura - ¿Para dónde?

Laurita – Para Madagascar

Laura – ¡¿Pero qué locura es esa Laurita, tú sabes la estupidez que tú estás diciendo?!

Laurita –No es una estupidez, es lo que no conozco...

Como se evidencia en este diálogo entre madre e hija, a través del viaje imaginario la experiencia migratoria adquiere una dimensión de tipo existencial. Este viaje, que se materializa a través de las constantes mudanzas de la familia al interior de la propia ciudad, es una búsqueda de conocimiento interior y a la vez de la utopía.

Otro síntoma de la migración como correlativo al viaje de la vida y a los estados del ser es presentado a lo largo del filme con los múltiples cambios de credos que Laurita experimenta a lo largo de su viaje. De rockera pasa a ser católica y del catolicismo salta a la búsqueda espiritual a través de la poesía y del arte. Transita así por distintas creencias y prácticas para dar sentido a lo simbólico que se le atribuye al acto de migrar en tanto búsqueda de la verdad y como alegoría de su tránsito por cada etapa de su vida.

Como bien argumenta el crítico García Borrero, en este filme los sueños y las fantasías adquieren “protagonismo dramático al integrarse al discurso a manera de refugio emocional que estimula la liberación de los personajes” (Díaz y del Río, 2010:358). Esta idea no sólo es reforzada a través de la puesta en escena, donde predominan los tonos desgastados, o mediante la utilización de efectos en las imágenes como los difuminados y los planos desenfocados, sino a través de la composición de imágenes de alto vuelo estético que rayan en lo onírico. Es el caso de las escenas que se intercalan en los momentos dramáticos del filme mediante el montaje rítmico y conceptual. En dichas escenas aparecen docenas de personas en las azoteas de la envejecida ciudad con los brazos extendidos en una postura de petición al universo y murmurando la palabra Madagascar. A medida que transcurre el filme se repite la imagen, que va incorporando progresivamente otros cuerpos a esta especie de unánime invocación a lo ignoto.

Madagascar significa lo otro, el sosiego para todas las angustias a la crisis que permanece latente durante todo el filme a través de la conjunción de los colores de la imagen y su fragmentación, la predominancia de los planos en picado y contra-picados, las ruinosas vistas del espacio urbano así como las repeticiones de las mismas acciones a lo largo del filme. Dichas acciones redundan en el cambio de casas, en la repetición de los mismos diálogos en la oficina de Laura, el paso constante de trenes, autos y bicicletas; además el tránsito diario de Laurita por las mismas calles. Es así que la migración en Madagascar no es solamente una movilidad espacial regida por determinadas circunstancias históricas –como en las películas analizadas anteriormente- sino que también se trata de un recorrido vital que es provocado por la búsqueda espiritual de los personajes y de las confrontaciones que envuelven la totalidad de sus vidas.

La secuencia final de *Madagascar* repite los mismos diálogos del inicio de la película, sólo que esta vez lo experimentado anteriormente por Laura es vivido por Laurita, y viceversa. Si bien es Laura la que en un inicio sueña con la realidad de todos los días, mientras su hija deja de ir a la escuela para tomarse un descanso e irse a su viaje mental; en la última secuencia del filme se invierten los estados de los personajes. Es así que el último diálogo del filme coincide con la imagen fragmentada de Laura en la revisión médica y su voz en *off* diciendo “todo ha vuelto a la normalidad doctor, cada cosa en su lugar, pero yo estoy desafinada. Soy yo ese violín que se ha vuelto desobediente”. A estas palabras le sigue la escena final del filme, donde madre e hija conversan:

Laurita – Ayer hice la prueba de matemáticas, saqué cien...

Laura – Mañana no voy a trabajar, me voy a tomar un descanso

Laurita – Sabes mami, cuando duermo sueño. Pero sueño con la realidad exacta de todos los días...

Laura - ¿Ya preparaste todas tus cosas?

Laurita - ¿Para qué?

Laura – Nos vamos de viaje, para Madagascar.

Dicha conversación transcurre mientras madre e hija caminan hacia el interior del túnel de la bahía de La Habana, en la que junto a ellas marchan otras muchas personas que se van perdiendo en la oscuridad.

Aquí, al igual que en *Un día de noviembre*, se presenta una estructura narrativa circular que se cierra sobre sí misma como poética de la reiteración. Pero si bien en la estructura narrativa clásica hay una evolución lógica de las acciones, en esta trama dicha evolución se da a través de las constantes repeticiones de las acciones, lo que da pautas a interpretar que los personajes –más que una evolución- viven en estado de estancamiento que no permite la realización de sus búsquedas espirituales.

La voz en *off* de Laura, que por momentos recuerda a la de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, no plantea ideas en torno a la realidad que habita. En este sentido, Fernando Pérez alude al contexto cubano a través del sufrimiento interior de los personajes y a través de esa atmósfera aplastante en la cual los inserta. No se alude en ningún momento a la realidad que le da vida a este drama sino que lo pone de manifiesto a través de la agonía contenida de sus personajes, de la estética y del ritmo abrumador del filme. En este sentido, al decir del crítico García Borrero, *Madagascar* “deviene un inventario de esos detalles que escapan al ojo del historiador o periodista al uso, de allí que los conflictos se desarrollen en un escenario, más que social o político, emocional” (Ibíd.).

El filme deja al espectador con una sensación de frustración y de profundo dolor al no presentar solución a los conflictos de Laura y Laurita. Ello se comprende definitivamente cuando casi al final del filme Laura, frente al malecón habanero y mirando hacia la inmensidad del mar confiesa: “Ahora resulta que hay cosas que no sé si soñé o si viví realmente. A veces tengo que registrarme los bolsillos para buscar algún detalle. Una prueba. Algo que me indique si esto o aquello pasó o no. Ya no sé nada. Perdí la brújula, la vela, los remos, y no aparece tierra a la vista”.

3.6.5.- *Video de familia*, 2001

Video de familia se ubica, dentro de la cinematografía de la primera década del siglo XXI cubano, como una obra que aúna en sí las características de un cine que ya no responde precisamente al ICAIC como la institución que ha regido al cine cubano por más de seis décadas. Es de esas obras que a partir de los años noventa comenzaron a proliferar bajo la iniciativa del llamado cine independiente y que en Cuba hace referencia específicamente a que es realizada fuera de los marcos de la institución oficial del legendario Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica. Se trata de un cortometraje dirigido por Humberto Padrón, cineasta de las más recientes generaciones de creadores y fue realizado como parte de su trabajo de graduación de la Licenciatura en Cine y TV en el Instituto Superior de Arte (ISA).

Al igual que *Lejanía* (1985) y *Madagascar* (1994), este filme se inscribe dentro del género dramático y presenta una estructura narrativa enmarcada dentro de los cánones clásicos. Lo que transforma la estética de este filme y lo hace sumamente atractivo no es

precisamente su estructura sino el soporte en que está realizado y la empatía que crea con el espectador a través de los problemas que señala y la manera en que lo hace. Como bien lo refiere su nombre, esta historia está filmada bajo los supuestos de una película casera, mostrando la textura de un material de aficionados. Esto, que responde a las condiciones de realización del cine independiente, se convierte en una estrategia de verosimilitud que genera una familiarización con el espectador implícito al punto de convertirlo en un material relativamente manipulador por la capacidad que tiene de generar emociones encontradas y que llevan de la risa al llanto constantemente.

Conjugando las necesidades de expresión con la utilización de un medio de grabación aficionado, Padrón introduce el tema de la emigración -dentro de la diégesis dramática- a partir del propósito mismo para el que se está grabando el video-carta: para establecer comunicación entre Raulito, emigrante radicado en Miami, y su familia que vive en Cuba. Tomando como pretexto la conexión de la familia con este emigrado se plantea una historia donde se refleja un cambio de perspectiva de la generación más joven hacia esta problemática y que señala Mario Naito al reflexionar sobre cómo la película “asiste a este debate desde un emplazamiento peculiar: ofrecer la perspectiva de una generación cuya sensibilidad y valores propenden antes a incluir que a excluir, y en cuya configuración intelectual el diálogo, el debate, el ejercicio racional resultan preferibles a la imposición o a la sentencia...” (Ibíd.: 345).

Raulito es el hijo de una típica familia compuesta por personajes con características propias del estereotipo del cubano de principios del Siglo XXI. El padre (Cristóbal) incorpora la figura del militante comunista íntegro y atenido por su adscripción ideológica, de carácter fuerte e intransigente, que trabaja como custodio en una oficina y viste uniforme

militar. La madre (Isabel) personifica a la mujer comprensiva y calmada, mientras que su madre es la abuelita sincera, que de tanto vivir ha perdido la moralina prudencia de la mayoría de los adultos. Ambas son amas de casa. Por último, están los hermanos, Rebeca y el Gordi; ella es estudiante universitaria, mientras que el muchacho no siguió los estudios y vive de los empleos informales que puede resolver, como el reciclaje de encendedores. Todos estos elementos se ofrecen al espectador implícito a través del constante diálogo que entabla dicha familia frente a la cámara de video que graba la cinta que llegará a manos de Raulito y que es manejada por un amigo de éste. Al ser un video que está grabado en una sola locación –al interior del hogar de dicha familia- el guión narrativo adquiere una gran importancia en la revelación de cada uno de los personajes, que son descubiertos al espectador a través de sus comentarios desde la primera secuencia y ejemplifican la postura de cada uno de ellos al hablarle al emigrante. Es así que en los mensajes sus integrantes expresan sus personalidades, como vemos en algunos fragmentos del video:

Isabel (madre) – Hace 4 años que te fuiste y no ha pasado un solo día en que no pensemos en ti, en cómo te va en tu nueva vida (...) Aquí nosotros nos preocupamos mucho por ti, porque sabemos que allá tú no tienes a nadie...

Cristóbal (padre) – Bueno, pero él lo sabía cuando se fue, que iba a estar solo... Porque el capitalismo es así, nadie ayuda a nadie...

Abuela – Ven para fin de año a ver si traes un turroncito de allá antes de que estire la pata...

Gordi (hermano) – Mi hermano disculpa el atraso, es que estaba en un negocio ahí (...) Si tú ves la clase de jeva que yo tengo ahora...

Rebeca (hermana) – Raulito tiene derecho a hacer con su vida lo que le dé la gana y nadie se tiene que meter en eso...

Utilizando el recurso del metacine, es decir del cine dentro del cine, los personajes hablan constantemente frente a una cámara en mano inquieta y temblorosa que se mueve bruscamente de un lugar a otro para tratar de captar las voces de los distintos personajes, que hablan espontáneamente. Sin embargo, a pesar de la inestabilidad de la imagen, el receptor se familiariza inmediatamente con la cinta ya que se trata de un vídeo realizado al interior de una familia, donde la intimidad y la espontaneidad de la grabación refuerza la verosimilitud del material y crea una mayor identificación entre el espectador y la película.

En este filme la secuencia de créditos adquiere cierta relevancia al ser la que presenta a los personajes involucrados en el filme. Esto lo logra a través de la inserción de fotografías de archivo que hacen un recorrido cronológico por distintos momentos de la vida de esta familia y que muestra el crecimiento de los niños, entre los que se encuentra Raulito, el emigrado que ya no está entre la familia. A través de algunos comentarios realizados furtivamente por los hermanos, se da a conocer que Raulito emigró de forma no legal a los Estados Unidos cuatro años antes. De esta forma se alude a ese flujo migratorio que por vías alternativas a las legalmente reconocidas se ha mantenido constante a través de todas las décadas estudiadas y que estalló definitivamente a partir de la década de 1990. A las fotografías que registran la vida familiar de los personajes del filme le acompañan el tema musical *Foto de familia* (1995) del cantautor Carlos Varela, que es precisamente una crónica de los “que ya no están” y que representa el sentir de esa época en que se incrementaron las salidas de país desmembrando de alguna forma a casi la totalidad de las familias cubanas. Aparte de este momento inicial y de la secuencia de créditos finales, la banda de sonido se concentra en el resto de la trama en el constante diálogo de los personajes.

En la segunda secuencia sucede algo que trastoca el afable ambiente en el que desarrolla la grabación y que se torna en el primer punto de giro dramático de la historia. A petición de Raulito, su hermana revela ante toda la familia y la propia cámara, la adscripción homosexual del emigrado. Al incrédulo desconcierto de todos sobreviene entonces la perplejidad de la madre y de la abuela, así como la cólera del padre, lo que provoca que salga iracundo de la habitación dando por concluida la grabación del video y la secuencia que marca el punto de giro dentro de la trama.

Se da paso entonces a otras secuencias que dan continuidad a la progresión dramática a través de un recorrido por el interior del hogar, donde el resto de la familia va enseñándole al ausente los cambios que ha habido en la casa después de su partida, como un televisor a color nuevo, o la nevera plena de carne y alimentos. También se muestran los objetos que siempre han estado, como los cuadros de Fidel Castro, del Che y hasta un busto de Lenin en miniatura. También se perciben en el librero las obras completas de José Martí y otros libros que aluden a la adscripción ideológica del padre como cabeza de familia. En este recorrido, tanto la madre como la abuelita y el hermano le hablan de forma crítica a Raulito por su preferencia sexual, pero a pesar de no estar de acuerdo con ello se manifiestan en un tono reconciliador y de respeto. El único que sigue mostrándose renuente a la aceptación de la inclinación sexual de su hijo emigrado es Cristóbal, quien adopta una postura intolerante al negarle rotundamente la entrada a esa casa que invalida la posibilidad del retorno temporal del emigrante.

Ante esta actitud el hermano se enfrenta al padre que está sentado leyendo un periódico y en un plano en contrapicado que valida la postura del hermano ante el espectador le dice: “tú sabes lo que a ti te jode de mi hermano, no es que sea maricón, es

que se haya ido (...) Tú no ves que todavía estás dolido con él porque se fue, porque nunca te imaginaste que alguno de nosotros fuera a coger un lancha para irse...”. El padre indignado se para e inicia una fuerte discusión quedando entre ambos, en la que el padre le reprocha que hubiese preferido que el que se hubiese ido fuese él “porque los tipos como tú en este país no tienen cabida (...) porque tú en tu vida no has sido más que un vago, que un lumpen, un antisocial y no has hecho nada ni por este país, ni por esta familia, ni por ti mismo”.

Mediante estos diálogos se refuerzan los conflictos latentes en el imaginario colectivo ante la problemática de la emigración, que para las generaciones más longevas sigue anclada en la idea de traición al país; y por otro lado considera a los que no han estudiado y contribuido a él, como parte también de la escoria. Estas ideas son reforzadas con la presencia de una gran fotografía del joven Fidel Castro sobre la pared que sirve de fondo al primer plano en el que se enfrentan los dos hombres, y que sugiere la remanencia de los posicionamientos ideológicos en torno a la concepción de la emigración y del “hombre nuevo” dentro de la sociedad socialista más allá de las aperturas y cambios suscitados a su interior. En la siguiente escena de esta secuencia el padre le habla a su hijo ausente y se sincera frente a la cámara ratificando la idea de una doble condición de otredad en su hijo al decirle “traicionaste mi confianza (...) tú siempre me hiciste creer a mí que tu vida la ibas a echar aquí, que ibas a echar pa'lante a este país fuera lo que fuera y yo vivía muy orgulloso de eso... Y de buenas a primeras, ¡te fuiste... y de contra, maricón! ¡Eres un mierda coño!”, termina diciendo el padre entre lágrimas.

Otro elemento que sale a relucir en los diálogos es la importancia de la comunidad cubana en el exterior en la sobrevivencia diaria del pueblo cubano. Al ser una importante

fuelle de ingresos económico, se aboga por el reconocimiento del emigrado y de las remesas que mantienen a la familia cubana actual -y al Estado- a cambio de ningún derecho como ciudadano. Esto se expresa en el filme cuando Gordi le reprocha al padre “de dónde tú te crees que sale la leche y los huevos que te comes ¡Tú sabes por qué nosotros nos hemos desarrollado en estos últimos años, como dices tú, porque ese maricón que no dejas entrar a la casa se ha ocupado de nosotros (...) y fue el único en esta casa que se sacrificó al montarse en una lancha e irse para sacar a esta familia de la miseria, coño!”.

El padre, desconcertado por la opinión de su hijo le responde con un golpe, es entonces cuando interviene la madre mediante un emotivo diálogo donde enfatiza la unión de la familia más allá de cualquier imperativo político. Luego de presenciar el enfrentamiento familiar, en la última secuencia del filme la familia celebra el venidero cumpleaños del hijo ausente con un pastel y un brindis, al cual se une el padre alegando frente a la cámara que “tu madre tiene razón y cuando vengas vamos a hablar”. Para el brindis, Ernestico –el que está filmando el vídeo- le entrega la cámara a la hermana para hablarle a Raulito, presentando su imagen ante el espectador y sugiriendo a través de sus gestos y sus comentarios, que es su pareja sentimental. Si bien en todo el filme no se da a conocer a este personaje que permanece totalmente fuera de cuadro -sólo se advierte su presencia a través de su voz en *off* que interviene en contadas ocasiones- en la secuencia final también se posiciona frente a cámara para asumir el rol del Raulito. En relación a ello, podemos interpretar que el punto de vista de la cámara sustituye la imagen del ausente y encarna el rol del personaje al que va dirigido el video-carta; una presencia fantasmática que coloca al espectador implícito en el lugar del emigrante mismo.

En la secuencia de créditos finales se da continuidad a la de créditos iniciales, en la que con el mismo sustrato sonoro de *Foto de familia* se muestran fotografías recientes (a color) de la familia donde vemos nuevamente reunida y conocemos a Raulito. Dichas fotografías completan entonces la historia mediante el regreso del emigrante a casa y verificamos su compromiso con Ernestico –el que graba el vídeo- al verlos juntos en las nuevas fotografías.

Más allá de las innovaciones del soporte en que está grabado *Video de familia* lo que hace significativo a este filme dentro de los muchos que en la última década de cine cubano abordan la temática, es la universalidad de las reflexiones que plantea. Detrás de la representación de la emigración como tema principal de la obra se hace un llamado a la tolerancia y al reconocimiento del otro, independientemente de su adscripción sexual y de donde se encuentre. Es el caso de Raulito, quien presenta una doble otredad: la de ser emigrante y homosexual. El tema de la homosexualidad, uno de los grandes ausentes de la pantalla cubana con excepción de *Fresa y Chocolate*, realizada en 1993 por Gutiérrez Alea, es insertado en la trama del filme a manera de guiño hacia la emigración como escape a un sistema profundamente patriarcal del que el personaje huye con el fin de poder ejercer libremente su identidad y desarrollar su vida en sintonía con sus preferencias personales.

IV. Miradas cruzadas: una interpretación del Estado-nación desde el tópico cinematográfico de la migración.

La interpretación, como última fase del marco metodológico propuesto por John B. Thompson (2002) advierte sobre la importancia de tomar en cuenta las condiciones hermenéuticas de la investigación histórica y de la cultura como tal. Dichas condiciones aluden al hecho de que la cultura es en sí misma un proceso de (re)escritura y de significación que se produce a partir de interpretaciones previas, siendo el pasado no sólo la base sobre la que se asimila el presente sino también una parte constitutiva de su construcción simbólica (Thompson, 2002:XXXV). A partir del análisis histórico social y del examen de la estructura interna de las formas simbólicas, la interpretación implica también un proceso de re-interpretación que busca proyectar nuevos sentidos acerca de lo ya interpretado y que difiere (aunque no necesariamente) de lo que se da por sentado. Esas diferencias -afirma Gilberto Giménez- se pueden apreciar únicamente en el contraste con los resultados de la interpretación de la *doxa* examinada en las fases preliminares de la hermenéutica profunda (2005:146).

El análisis histórico y cultural deviene así en una continua práctica interpretativa, cuya misión principal es según -George Gadamer- “traducir la autointerpretación espontánea de una cultura en el lenguaje de la heterointerpretación” (Ibíd.:140). Y es que, si bien la interpretación se erige sobre la base del análisis histórico y discursivo, ésta no puede pretenderse más que como una interpretación creativa que enriquece y abre otras vías de reflexión sin llegar a agotarse. Apenas puede formular otros probables significados, plausibles de discusión y de nuevos cuestionamientos. En esta línea de ideas vale ratificar

que los resultados aquí expuestos no son concluyentes, ni aspiran a los criterios de “cientificidad” que tradicionalmente han anhelado las ciencias sociales, sólo pretenden sumar otra mirada (con lo que de subjetivo y sesgado tiene) a esa comunidad imaginada llamada Cuba desde las luces que el artefacto cinematógrafo ha arrojado sobre su problemática migratoria.

4.1 El Estado-nación como producción discursiva, ¿heterogénea?

Según el paradigma hermenéutico, el lenguaje filtra todos los aspectos de la realidad social, la cual existen en la medida en que es construida simbólicamente. Sobre esta base es que Benedict Anderson articula el sentido de la nación como “comunidad imaginada” (1993). Al producir sus propios significados, la nación deviene en un sistema de representaciones que se va construyendo a través de sus artefactos culturales y de las narrativas que éstos producen en su conjunto. Así mismo las tramas de significados que producen están estrechamente relacionadas con la tecnología y los signos mediante los que dichos artefactos nombran; pero también, con quién lo hace. Es por ello que Anderson advierte que por el mismo carácter representado de la nación (es decir porque está atravesada por la ideología), ésta no debe ser pensada en términos de verdad o falsedad, sino por el estilo con el que se imagina (1993:24). De esto se sigue que la nación no sólo es una entidad política (efectivizada en el Estado) sino que también es un relato, una trama que -en palabras de Homi Bhabha- “emerge como una forma de narrativa, estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, sustentos y estratagemas figurativas” (2000: 213).

Como he mencionado en el capítulo II, la historia ubica el nacimiento de la nación cubana durante el proceso de colonización español, a manos de una élite intelectual criolla con anhelos independentistas. Pero hay que tomar en cuenta que si bien este afán por fijar espacial y temporalmente el nacionalismo ha respondido a los rigores académicos de los historiadores y científicos sociales, “las naciones -en palabras de Bhabha- así como las narrativas, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y sólo realizan sus horizontes de manera total en la imaginación” (2000:211) ¿O acaso, las llamadas culturas “prehispánicas” no albergaban un sentido de identidad y cohesión que las unifica como comunidades imaginadas a través de sus representaciones pictóricas, escultóricas, etc.? ¿No están sus memorias inscritas como capítulo imprescindible en la historia contemporánea de las naciones del continente americano? El historiador Ramiro Guerra ofrece respuesta a estas preguntas cuando asevera que “Cuba existió como nación desde que el nativo, en mayoría abrumadora sobre el español peninsular, parceló el territorio de la isla, lo poseyó como dueño y lo labró y cultivó, teniendo, colectivamente, vida económica propia y distinta de la de España” (1970: 88). También Eric Hobsbawm lo hace cuando reflexiona sobre la existencia del protonacionalismo como proceso de participación “popular” en el que los iletrados también dan sentido a lo nacional a través de la conformación de comunidades en el sentido existencial y no por la legitimidad de la lengua en la que se expresan (1991:57-66). Para el caso de Cuba, estos “precedentes” son de vital importancia, sobre todo por la herencia que los aborígenes han dejado en el lenguaje oficial de la nación, que si bien fue impuesto por el colono español, está impregnado por una serie de topónimos que identifican localidades y provincias, incluyendo el nombre mismo del país. Pero también se recurre a imágenes de este momento para certificar valores que ensalzan la identidad

nacional, como es el ejemplo de la figura del indio Hatuey.

Estas ideas vislumbran el carácter contradictorio y ambivalente de esa forma discursiva que es la nación y que Bhabha adjudica a “una creciente conciencia de que, a pesar de la certeza con la que los historiadores escriben sobre los *orígenes* de la nación como un signo de la *modernidad* de la sociedad, la temporalidad cultural de la nación inscribe una realidad social mucho más transitoria” (Ibíd.:211-12). Estas contradicciones latentes en las bases conceptuales de la nación ofrecen pistas para adentrarse en su estudio a partir de sus deslizamientos expresivos y considerar -siguiendo al autor- “qué efectos tiene esto sobre narrativas y discursos que significan un sentido sobre la nacionalidad” (Ibíd.:213). Es decir, examinar las estrategias textuales que la instituyen.

Entre las estrategias utilizadas en la construcción de la nación cubana se encuentra la recurrencia al mito fundacional (donde se ubica la anécdota de Hatuey) que intenta situar el origen de la nación en un tiempo remoto y que sienta las bases, junto con otros pasajes, al carácter denodado de lo cubano. Muy relacionado con ella está “la invención de la tradición” y que se resume en el “conjunto de prácticas [...] de naturaleza ritual o simbólica que busca inculcar ciertos valores y normas de comportamiento mediante la repetición que automáticamente implica continuidad con un pasado histórico apropiado” (Hobsbawm y Ranger 2002: 6). El énfasis en la continuidad -que unen las proezas de Hatuey, de Antonio Maceo, José Martí, José Antonio Echeverría y Fidel Castro- en un mismo hilo histórico es otra de las estratagemas narrativas que dan cohesión a la nación cubana, e incluso le imprimen una idea de perpetuidad a pesar de su carácter contingente y transitorio. Estas maniobras discursivas proyectan una serie de nociones básicas y esenciales de la cubanidad que se muestran como inamovibles en el tiempo, dando cuerpo a una identidad primordial

que se sitúa ambigüamente entre el pasado y el futuro. Esta cualidad se funde con otro procedimiento retórico que es la de conectar la identidad nacional con la idea de pueblo primordial, pero como bien señala Gellner, no es éste el que generalmente ejerce el poder (2001:86). En nombre de pueblo cubano se han omitido las heterogeneidades propias de la diferencia que se halla en las bases de su formación “para hacer congruentes la cultura y la estructura política” (ibíd.:53). Con base en este tipo de estrategias la identidad nacional se ha consolidado como narrativa teleológica que da sustento y provee un “techo político” (Ibíd.) a la comunidad imaginada. Es así que el Estado deviene como agente de cohesión que media entre la voluntad política y la cultura para la definición de lo nacional (Ibíd.: 79).

En este orden de ideas es que Judith Butler afirma que Estado y nación son “dimensiones constitutivas del poder que se sustentan mutuamente” (Butler y Chakravorti, 2009: 90). La referencia a la cultura cubana y a su histórica tradición de lucha son factores que han dado legitimidad al Estado cubano revolucionario como estructura política, que a su vez se ha sustentado en aquellas para crear un metacampo homogéneo en el cual las prácticas del pueblo y todos los sentidos subjetivos asociadas a ellas, acreditaron la identificación del pueblo con las instituciones estatales. En este sentido la nación cubana no solo funge como instancia de construcción identitaria y de identificación de una colectividad por lo que de valores y tradiciones tienen en común, sino que también cumple una función política que legitima el orden político estatal (Ibíd.: 95).

Una de las primeras definiciones del Estado -elaborada por Max Weber- lo establece como agente que posee el monopolio legítimo de la fuerza dentro de la sociedad. Bajo este concepto se han desarrollado una serie de consideraciones que comprenden el rol del Estado en el cuerpo de la nación desde una postura que lo ata más a sus fines que a sus

medios. Y si bien es permisible, enfocarlo solamente desde esta posición no resulta del todo satisfactorio para explorar el terreno de sus representaciones y hurgar en los intersticios donde las redes de significantes posibilitan las transformaciones dialécticas del Estado-nación como formación discursiva.

En este punto es donde la sociología de la cultura desarrollada por Pierre Bourdieu ofrece un marco teórico idóneo para abordar el Estado como un metacampo en su inmensa complejidad. Si bien el autor no deja de aludir a éste como poder unitario que extiende su monopolio sobre el poder de la fuerza física, también lo comprende como principio de unificación teórica (Paris, 2012:16) que instituye la lengua, los esquemas mentales y corporales, así como los sistemas de clasificación y de representación que dan cuerpo a la nación. Es al interior de este metacampo donde se va gestando el proceso histórico de ordenación de reglas que rigen cada una de las esferas (artística, política, educativa, burocrática, científica, económica, etc.) que lo conforman, y se van re-produciendo las formas de acción y de pensamiento social entre los agentes, es decir, sus *habitus*. Integrado por las prácticas objetivas y subjetivas de los agentes movilizan en el intercambio con su entorno social (según su posición dentro de él, el capital y los intereses específicos que detentan), el *habitus* deviene así como el sustrato de las representaciones sociales.

Tanto la perspectiva teórica de Bourdieu, como la que plantea Stuart Hall para pensar sobre el tema de la ideología, conciben el Estado como una formación compleja y contradictoria que contempla diferentes modalidades de acción (Hall, 2010:195) y no únicamente las que se ejercen desde una clase dominante. Bajo esta visión, la comprensión del espacio social cubano y sus múltiples relatos conquista nuevos sentidos.

Los eventos de Cuba en 1959, no necesariamente fueron producto del pueblo cubano unido bajo los mismos intereses. Evidentemente no lo fue, y esto lo demuestra el mismo hecho de que ha habido tanta emigración desde entonces. La coalición de trabajadores, campesinos, intelectuales y de gran parte de la sociedad civil -quienes constituyeron la base social de la Revolución Cubana- ocurrió como consecuencia de una coyuntura histórica muy particular. En ella confluyeron corrientes disímiles, intereses de clases distintos y objetivos políticos heterogéneos que se fusionaron coherentemente bajo un sentimiento compartido de nacionalismo. Se produjo una articulación entre fuerzas económicas y sociales que impulsaron la revolución bajo una orientación ideológica que se definió posteriormente a partir de factores externos como la amenaza de Estados Unidos hacia Cuba, el apoyo brindado por los países del campo socialista, además de factores internos que previeron la igualdad de derechos para todos y que se materializaron bajo la declaración socialista de la revolución. Como explica Hall que sucedió en la revolución soviética de 1917, “las condiciones dispersas de prácticas de diferentes grupos sociales fueron efectivamente reunidas, de manera que se volvieron una clase *en sí misma* capaz de intervenir como fuerza histórica, una clase *para sí misma*, capaz de establecer nuevos proyectos colectivos” (Ibíd.).

Esta sedición política fue -en términos de Bourdieu- el resultado de la transformación de las relaciones de poder constitutivas del espacio de las posiciones políticas, que se volvió posible por el encuentro de la intención subversiva de una fracción de los intelectuales que presidieron el movimiento rebelde con las expectativas de una fracción del pueblo. En esta dinámica se le dio reconocimiento a los nuevos líderes políticos que se (auto)colocaron en las instancias del poder, siendo el carisma de éstos una fuente

importante de legitimidad del orden instaurado. La utilización del poder carismático, el constituirse como una transformación enfocada a las “masas populares” y la inmediata implementación de políticas sociales en favor de éstas, fueron algunos de los factores que propiciaron un consenso generalizado de esa clase dirigente y dieron lugar la hegemonía del poder. Esta hegemonía -desde la concepción de Gramsci- ha producido una dominación consensuada sostenida en gran parte por la capacidad de convicción de su discurso y su habilidad para estructurar la construcción ideológica de la sociedad en torno de un sistema cultural (Noguera, 2011: s/p). Así Gramsci reflexiona sobre la hegemonía como una producción cultural, lo cual afirma la importancia del poder simbólico en la construcción de la realidad social a través de la vinculación entre los diversos sistemas de representación del Estado y la ideología.

Las representaciones generadas por el campo del poder político -mediadas por el interés específico de perpetuar sus formas de dominación- se han generado sobre un andamiaje simbólico que ha tenido “como elementos centrales la identificación del orden estatal socialista con la patria y la nación, la necesidad de unidad (unanimidad) frente a la situación de guerra, amenaza o agresión en la que se encuentra el país, y la convicción de que el socialismo es la única opción beneficiosa para el pueblo cubano” (Bobes, 2007:114). Las mismas se han construido a través de prácticas y artefactos en las que sobresale la escrita por la oficialidad en tanto acción sistemática de regulación de normas (leyes, reformas, normas de comportamiento, vocabularios) que funcionan como instrumentos de conocimiento y también de dominación. Ello se logra mediante una imposición que “actúa como una violencia suave, invisible, ignorada como tal, elegida tanto como sufrida, la de la confianza, el compromiso, la fidelidad personal, la hospitalidad, el don, la deuda, el

reconocimiento, la piedad” (Paris, 2012:13-14) que es lo que Bourdieu denomina como violencia simbólica. Bajo esta lupa el Estado adquiere una complejidad que revela que su propósito no es solamente el de racionalizar y ejercer la dominación consciente y planificada de un grupo de poder sobre otros; sino que también hay involucrado un proceso histórico de ordenación de reglas y normatividades (desde el uso de la lengua y las gramáticas, la configuración de los mapas, censos, registros civiles, etc.) que dan forma a las subjetividades para organizar y también controlar la vida de los individuos. Si bien el autor no deja de aludir a éste como poder unitario que extiende su monopolio sobre el poder de la fuerza física, también lo comprende como principio de unificación teórica que funciona como un “banco de capital simbólico que garantiza todos los actos de autoridad” (Ibíd.:16-17).

Los conceptos y lenguajes del pensamiento práctico que estabilizan una forma particular de poder y de dominación -desde la perspectiva de Stuart Hall- están conectados con la ideología (2010:134). Así, la ideología está estrechamente vinculada a la noción de representación -que para el autor es concebida como “los marcos mentales –los lenguajes, los conceptos, las categorías, la imaginaria del pensamiento y los sistemas de representación- que las diferentes clases y grupos sociales utilizan para entender, definir, resolver y hacer entendible la manera en que funciona la sociedad” (Ibíd.). Pero también la ideología -en tanto sistemas de representación- se relaciona con los procesos mediante los que surgen “nuevas formas de consciencia y nuevas concepciones del mundo, que mueven a las masas del pueblo a la acción histórica contra el sistema imperante” (Ibíd.:134-135). Retomando la idea de Volóshinov sobre el carácter “multiacentual” del mismo, el teórico jamaiquino recupera lo ideológico como un “campo de acentos cruzados” donde el signo se

vuelve “la arena de la lucha de clases” (Ibíd.: 148).

Como indica Hall, los sistemas de representación no son sólo productos de una clase dominante y a través de ellos se pueden producir formas simbólicas que producen sentidos disruptivos respecto a los relatos del poder hegemónico. Entonces, como apunta Gutiérrez “es necesario admitir que se puede, en ciertos límites, transformar el mundo transformando su representación” (Ibíd.). Este argumento es recuperado para demostrar la hipótesis que articula la investigación. Creo que las condiciones particulares del campo cinematográfico en cuestión, en los que intervienen factores extra-cinematográficos como otros inherentes a su construcción simbólica, han contribuido a la transformación de los discursos oficiales en torno a la migración y con ello, ha transformado de alguna forma el imaginario del Estado-nación postrevolucionario cubano. El cine cubano ha fungido como uno de los disímiles espacios de disputa por la significación que ha propiciado –entre otras formas simbólicas- la ampliación del imaginario de la nación y la inclusión de su comunidad exterior como elemento clave en ese proceso de reelaboración de la identidad nacional. A través de la representación de historias, personajes y conflictos que permiten asir los elementos humanos y afectivos que se involucran en dicha problemática, se ponen en escena una serie de tramas y perspectivas que han contribuido a la asimilación de la migración no solo desde los férreos valores inculcados por la narrativa oficial sino que también se han erigido otros que apelan a la identificación de esa comunidad con la cubanidad, su amor por la isla, la nostalgia por su tierra y la crisis identitaria que provoca el estar lejos del territorio originario. Y a pesar de insertarse en un sistema político que ha monopolizado en gran medida sus sistemas de representaciones, esto es posible a la autonomía (siempre relativa) del campo artístico y a las propias dinámicas que se producen en su interior.

4.2- Autonomía vs. Heteronomía

Los factores que han posibilitado la impronta de la filmografía en la configuración de la mitología nacional y en la apertura de sus márgenes para integrar a la comunidad emigrada están relacionados -entre otros factores- con la autonomía relativa que le ha distinguido. A pesar de la racionalización del poder simbólico que ha sufrido a causa del monopolio del Estado como metacampo, el campo cinematográfico se ha integrado al campo del poder político a través de su efectividad para imaginar la nación.

Haciendo uso de su competencia tecnológica para re-producir la realidad, el cine cubano ha devenido en una efectiva e inmediata forma de conocimiento de su entorno. Si bien éste se ha interesado casi siempre por la reflexión en torno a la sociedad que lo genera, sus imágenes no han estado sujetas (únicamente) a las prerrogativas que han dictado las representaciones oficiales y en lugar de mostrar ese presente perpetuo que demanda la visión homogeneizante de lo nacional ha hecho de lo ausente (la problematización de las otredades y de lo que no se dice) un terreno fértil para la re-significación de la comunidad imaginada. Sin dudas esto está relacionado con las características constitutivas del artefacto fílmico en general, que compete a la capacidad técnica del aparato para simular la veracidad de lo que registra, a su impronta estética y a la fruición que ejerce sobre el espectador (Casetti, 1991:103). Pero también está ligado a las condiciones inherentes al propio campo cinematográfico cubano.

Como se planteó en el apartado sobre la génesis del campo cinematográfico cubano, éste surgió en gran medida debido a la preocupación de las instancias estatales e intelectuales de potenciar el arte cinematográfico como “arma de la revolución”, como bien

aparece en la *doxa* que le da fundamento a su principal institución: la Ley 169 de creación del ICAIC. Si bien en un principio el cine emergió como un aparato del Estado (en términos de Althusser), y de alguna forma nunca ha dejado de serlo, el espíritu creador y experimental que caracterizó a los agentes que lo integraron en sus inicios creó una serie de condiciones que encaminaron a la producción cinematográfica por caminos más audaces y autónomos.

En sintonía con los mismos fundamentos de la *doxa* cinematográfica crearon las bases teórico-artísticas de un cine político (Zimmer, 1987) que se basó en la ruptura del paradigma canónico de Hollywood; lo que si bien ha favorecido el desarrollo de una filmografía (mayoritaria) que ha legitimado los intereses del poder político, también ha fomentado la exploración de problemáticas omitidas o denostadas por el relato oficial del Estado nacional, como es el caso de la migración.

La discordancia de este nuevo cine con la institucionalidad cinematográfica forjada por la industria de Hollywood se centró en la problematización de su forma de producción como también de sus categorías artísticas. En esta lógica la producción cubana rechazó el sistema industrializado de los filmes rodados en estudios a favor del uso de escenarios reales e invalidó el *star-system* al tomar al pueblo como actor de su propia odisea y dar voz a protagonistas poco conocidos. También subvirtió las reglas de los géneros consagrados por Hollywood y su apego a la adaptación de obras de la literatura clásica para propiciar la reflexión sobre los conflictos de la sociedad a través relatos más coherentes con la vida cotidiana de los sectores populares. Hizo de la precariedad de recursos técnicos y económicos una estética que trasciende el concepto de lo bello comprendido en la fórmula del *Way of Life* norteamericano y sus personajes idealizados. De igual forma propició una

transformación en el papel del cineasta, al redimensionarlo como comunicador social además de artista, y del espectador, al convertirlo en un sujeto activo dentro de la historia. (Velleggia, 2012:111-135). Todas estas rupturas, que más adelante retomo, potenciaron en los cineastas un *habitus* de creación basado en la experimentación con las formas artísticas, en la búsqueda de nuevas maneras de hacer cine y en la crítica social, contribuyendo a la generación del capital específico del campo.

Si bien dentro de la industria cinematográfica a nivel global, coexisten distintos tipos de capitales y por lo general predomina el económico y el simbólico, para el caso del campo cinematográfico cubano el capital económico no resultó tan importante como el cultural, además del simbólico. De ello ha resultado un capital específico orientado hacia el fomento de la relación sujeto-historia como nudo argumental de las obras y la lucha por las re-significación de la realidad social a través de las mismas. A través de la explotación de los recursos tecnológicos y estéticos que ofrece el cine, los creadores se afanaron en una representación de su entorno histórico que traspasaron los filtros homogeneizantes y diferenciadores del discurso oficial para reelaborar de una manera creativa, integradora y crítica los hechos sociales del momento.

La concepción del medio como una nueva forma de conocimiento y la centralidad que concedieron la relación sujeto-historia como nudo argumental de sus filmes, muchos de los realizadores asumieron los roles de antropólogos, sociólogos e investigadores de su presente históricos. En esta dislocación respecto a su propio campo, algunos realizadores no pudieron evitar iluminar aquellas zonas oscuras de la sociedad cubana, donde se sitúa el fenómeno de la migración y su preterid identidad. El tratamiento de la migración en muchas de las películas estudiadas muestra cómo, a pesar del dogmatismo que le

caracteriza en el discurso oficial y legislativo, bajo la nueva concepción de la práctica cinematográfica se le imprime una mirada que complejiza el tema al presentarlo desde miradas más integradoras y reflexivas.

Aunque como se argumentó también en aquel capítulo, la autonomía del campo fluctuó en dependencia de los conflictos políticos y económicos exteriores al campo; como lo demuestra el expuesto caso *P.M* (1961), la censura por ocho años de *Un día de noviembre* (1972) o que *Video de familia* (2001) no haya sido exhibido hasta el momento en el circuito comercial instituido. Pero a pesar de que el campo cinematográfico de la isla no ha estado nunca libre de esas determinaciones históricas y políticas, ha sido capaz de insertarse en el campo del poder mediante su capacidad para reelaborar el imaginario existente en torno a problemáticas sociopolíticas e influir así en la transformación del capital simbólico custodiado por el metacampo.

4.2.1- *Habitus* y agencia en un caso particular de lo posible.

Uno de los rasgos que más han propiciado la relativa autonomía del campo es la legitimidad de su capital específico, así como el propio *habitus* de sus agentes. El capital específico del campo del cine cubano, se basa en el desarrollo de la capacidad creativa, el dominio técnico y la reflexión en torno al contexto social circundante mediante la realización de un cine que –influenciado por el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa y el llamado nuevo cine latinoamericano- acreditó desde sus inicios una postura política comprometida con la historia y con la “descolonización de la mirada” (Colombres, 2012). Es así que el *habitus* de los cineastas se fundó en un espíritu reflexivo hacia la realidad

sociopolítica imperante y también en una voluntad de (auto)cuestionamiento en el orden filosófico e ideológico en general.

Como se hizo referencia anteriormente, en el *habitus* se condensan las prácticas y creencias de todos los agentes del campo, constituyendo las aspiraciones y deseos de éstos que se dan en los procesos de valoración y percepción de cada uno de los integrantes del campo. En este sentido, se puede insinuar que el deseo por polemizar críticamente la sociedad y sus distintas problemáticas, parte de una tradición crítica fundada en la intelectualidad cubana desde finales del siglo XIX, donde dramaturgos, escritores e intelectuales en general adquirieron el gusto y la necesidad de posicionarse crítica y reflexivamente ante las circunstancias históricas. También se advierte cómo dentro de la nación y de la intelectualidad que la ha erigido, a lo largo del tiempo se ha fomentado un sistema de valores basado en la cultura política y crítica, que cultivó un espíritu militante de confrontación y de denuncia hacia todo lo corregible.

Pero además de esto, la posición de cada uno de los cineastas cubanos dentro del campo y la validación de sus trayectorias por parte de los agentes del campo del poder político, también ha condicionado la manera en que algunos de los directores han abordado el tema y la posibilidad de hacerlo con más o menos autonomía. Vale la pena evaluar estos elementos a partir de un agente del campo para observar el funcionamiento de estos factores y comprender también, cómo y por qué —en este caso— se dieron las condiciones para que se construyeran y exhibieran productos simbólicos que no necesariamente respondieron a los intereses del campo político, sino a los del ingenio creador y a su visión personal. Es el caso de Tomás Gutiérrez Alea (Titón).

Este cineasta es el director más reconocido del cine cubano, de formación abogado,

como la mayoría de profesionales que se colocaron en el gobierno al poder en el naciente socialismo, de cual era amigo y colaborador cercano. La posición dominante de Titón - ganada por el reconocimiento de su figura por parte del poder político (recordemos que fue uno de los fundadores del ICAIC que provenía del movimiento revolucionario), así como su conocimiento profesional del cine (debido a su formación cinematográfica en Italia) brindó la posibilidad a dicho director de abordar el tema migratorio en las específicas circunstancias históricas en que se encontraba el país entonces, cuando comenzaba a hacerse cada vez más heterónimo el campo cultural. Además, y no menos importante, es su capacidad para construir significados a partir de las posibilidades estéticas del medio, lo cual realiza de forma ejemplarizante a partir de la utilización de recursos simbólicos. Por ejemplo, no es casual de que su personaje protagónico sea un antihéroe integrante de la burguesía pre-revolucionaria que haya elegido quedarse en la isla pero se mantenga apático al proceso histórico que vive. Como lo es tampoco que el punto de vista de la cámara logre la simpatía del espectador con este personaje, a partir de su refinada cultura y estilo de vida, pero sobre todo por su omnisciente voz en *off*. Mediante el uso de estrategias intertextuales –entre las que sobresale la metaficción historiográfica- en sus filmes se acentúa la pérdida de las fronteras entre lo real y lo ficcional, a la vez que se logra la verosimilitud del relato. El juego mediante la experimentación con el montaje dialéctico y conceptual producen construcciones simbólicas pletóricas de guiños históricos, pero también mordaces y satíricos de la realidad que presenta.

En este sentido salta a la vista su dominio del capital específico del campo artístico y de su competencia dentro del mismo -que según Bourdieu- se mide por el dominio del conjunto de instrumentos de apropiación de la obra de arte disponibles en un momento

dado; es decir, los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital (1984:69). Mediante su dominio y competencia, Gutiérrez Alea propone lecturas polisémicas y contrastadas al tema migratorio y al propio escenario nacional en el que se inserta *Memorias del subdesarrollo* y buena parte de sus películas. Es el caso de *La muerte de un burócrata* (1966) o *Los sobrevivientes* (1978), en el cual también aborda el tópico de la migración desde la perspectiva de la familia burguesa que se encierra en su hogar para “escapar del comunismo”, aferrándose a un *insilio* (Díaz, 2001:38) del que salen perturbados y devorándose entre ellos.

Dentro de las consideraciones que aduce Bourdieu en torno a las dinámicas internas del campo artístico, está la tradición de la que deviene el mismo y las nuevas prácticas que en él se constituyen. En este sentido es importante destacar la influencia que ejerció Titón con su filmografía en la consolidación de una tradición crítica y reflexiva en el abordaje del tema, pero también experimental y perspicaz. Al ser *Memorias...* la primera película que lo abordó, le imprimió una especie de sensibilidad a la representación de la temática migratoria que de alguna forma sirvió de paradigma para la cinematografía posterior. En este sentido, también abrió un camino hacia la conformación de ese *habitus* reflexivo e interesado en la conciencia histórica que marcó a las generaciones posteriores.

4.2.2 - La cuestión generacional

Uno de los elementos que ha propiciado la multiplicidad de representaciones y miradas hacia la migración es la cuestión generacional. El nacimiento de la primera generación de cineastas –dentro del contexto revolucionario– coincidió con la de la propia institución

cinematográfica (ICAIC) y su explícito compromiso hacia la representación de todo el proceso revolucionario. Todo ello se gestó con el trasfondo de los movimientos estudiantiles a nivel global, así como por las luchas por la reivindicación de los derechos femeninos y de las minorías étnicas que se generaron en la década de 1960. También los ecos que llegaban de América Latina revelaban un movimiento audiovisual de vanguardia que hacía frente a los gobiernos dictatoriales y proclamaba las bases del cine poscolonial. Dichas condiciones coadyuvaron a la formación de una generación de realizadores comprometidos con su realidad social y la búsqueda de un lenguaje propio que le permitiera articular apropiadamente las particulares experiencias que se generaban en su entorno. Ello condicionó también la representación del tópico migratorio. Tanto en *Memorias del subdesarrollo* (1968), como en *Un día de noviembre* (1972), son obras ancladas a los momentos épicos de entonces y en la que se exaltaba el papel del individuo dentro de la colectividad social. Ambas son historias donde los personajes viven más dentro de los espacios públicos que privados y donde sus conflictos están intrínsecamente relacionados con las circunstancias sociales y políticas del momento.

Por otro lado, las generaciones de cineastas que se fueron insertando posteriormente al campo cinematográfico y que se visibiliza en las décadas de los '80 y '90, se acercan a la realidad y las problemáticas sociales –como la de la migración– de una forma más intimista y desapegada. Es el caso de películas como *Lejanía* (1985) y *Madagascar* (1994), que se caracterizan por la introspección de los personajes en sus propios conflictos, que rondan en torno al fenómeno de la migración desde la reflexión interna. No recurren tanto a la visión del fenómeno como problemática que se pretende social o colectiva sino que parte desde el punto de vista de los propios caracteres de los protagonistas y de las crisis interpersonales

que sufren. Y aunque éstos siguen estando motivados por circunstancias que finalmente se producen dentro del entorno social en el que se produce la propia ficción, no hay referencias directas al relato histórico.

En relación a estas diferencias entre las distintas formas de abordar el tema migratorio e inscribirlo en determinado contexto, Enrique Álvarez, uno de los cineastas de esa generación de creadores que emergió entre mediados de 1980 e inicios de la última década del siglo XX (y que también aborda el tema de la migración en más de uno de sus largometrajes, mencionados en el panorama general) reflexiona sobre cómo “Se empezó a hacer un cine que intentaba sustraer un poco esa imposición de la política sobre la vida de la gente (...). Nosotros intentamos separarnos de eso y nuestros personajes eran como más abstractos, vivían como en un país paralelo... no? Y eso es lo que yo sigo siempre en mi cine, siempre mis personajes están viviendo como en cine paralelo... y esos tintes ideológicos de la revolución cubana como que están suspendidos en mis películas (Entrevista realizada para la investigación, 2013).

Son cineastas fundamentalmente formados en la EICTV y en la facultad de medios audiovisuales del ISA, que se inscriben dentro de la institución rectora (ICAIC), pero que no sólo trabajan con ella sino que se insertan también dentro de las dinámicas del cine independiente. Es así que coquetean con los agentes ortodoxos del campo cinematográfico, del que ellos son sólo pretendientes. Pero esto les posibilita trabajar dentro de dinámicas menos estructuradas y con iniciativas más innovadoras.

Por último, se presenta una gran oleada de realizadores jóvenes, la cual tiene cada vez menos roces con el ICAIC y que está inserta casi totalmente dentro de la producción independiente. Estos cineastas trabajan con otras tecnologías y las involucran dentro de la

propia estética y trama de sus filmes, como es el caso de *Vídeo de familia* (2001). Como se expuso en el análisis formal, esta película –como una gran parte de las realizadas en los últimos años de la década de los noventa y en el primer decenio del nuevo siglo- recurre a producciones de bajo costos y en formatos caseros que brindan nuevas posibilidades de crear para los más jóvenes realizadores. Pero no es solo una cuestión de soportes y costos, sino que en ellas se fusionan las necesidades con las propuestas para dar surgimiento a nuevas estrategias estéticas y narrativas. Dichas estrategias ya no se plantean como tendencias a seguir, como sucedía con las generaciones anteriores que están marcadas por estéticas más o menos coherentes, sino que en la generación más joven, como ha dicho Fernando Pérez, la nueva mirada, es lo importante, aun cuando otros valores no estén todavía resueltos.

Las diferencias generacionales se presentan las estrategias y recursos audiovisuales que los distintos cineastas utilizan en sus filmes para representar el tópico de la migración cubana. Es justamente en las estrategias narrativas, formales y en la construcción simbólica en torno al tópico de la migración en donde se evidencia la capacidad de agencia de los cineastas cubanos y sobre todo, del capital simbólico que persiguen: el debate crítico con su tiempo a través de la representación problematizadora de fenómenos sociales. Mediante el uso reflexivo de los mecanismos técnicos y expresivos propios del dispositivo cinematográfico -como el punto de vista de la cámara y el diseño de la imagen, el montaje, la puesta en escena, el sonido y las narraciones a las que apelan- los realizadores convocan a la reflexión en torno a esta delicada problemática y construyen sus propios sistemas de representaciones. Por otro lado, es en este terreno del lenguaje donde también, afirma Bourdieu, “se entremezclan y a veces entran en contradicción *la necesidad intrínseca de la*

obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” [Bourdieu, 1984/2006:18].

4.3 - Recursos simbólicos

Más allá de las brechas generacionales, en los filmes abordados en esta investigación se manifiesta una inquietud por parte de sus realizadores por incorporar dentro del género de la ficción la revisión historiográfica en torno al Estado-nación. Tanto en las películas del panorama general como en las del corpus seleccionado para el análisis formal, emerge un patrón en el que se produce una “paradójica combinación de autoconciencia narrativa y reflexión historiográfica” (Navarro, 2006:12) que da como resultado la construcción de “textos intensamente auto reflexivos que exponen abiertamente su condición de artefactos [trans]lingüísticos, mientras que simultáneamente aluden a una realidad histórica específica y reflexionan sobre su posible narrativización” (Ibíd.). Dichas características son planteadas por Linda Hutcheon -en el campo de la literatura- bajo la denominación de *Historiographic metafiction* (bíd.:1).

A través del panorama por el cine cubano –desde la perspectiva de la migración- se identifican en casi todas las películas analizadas una imbricación entre la ficción y el relato histórico que se logra por medio de distintas estrategias intertextuales. Tanto en *Memorias del subdesarrollo* (1968), como en *Un día de noviembre* (1972), la historia de la nación se manifiesta dentro de la ficción. La incorporación de fragmentos documentales en distintos soportes como la televisión, la fotografía y la prensa; la constante inserción de fragmentos de películas documentales dentro de la historia de Sergio; la similitud en la composición y

visualidad de la imagen diegética con el documento histórico a través de la utilización del blanco y negro; así como el montaje paralelo entre ambas “realidades” (la de la ficción y la histórica) son algunas de las estrategias estéticas que propician esa reflexión histórica desde la subjetividad de los protagonistas de ambos filmes. La referencia intertextual en estas películas se encuentra en un alto grado de intensidad, asumiendo por momentos - principalmente en *Memorias del subdesarrollo*- el carácter de parodia al tomar distancia crítica de los textos a los que apela. El montaje conceptual es otro de los recursos que propicia esa polisemia de lecturas y sentidos que se desprende de las obras. Ello está en sintonía con la utilización del *jump cut* creado dentro de la experimentación de la *nueva ola francesa*. El montaje en dichas obras provoca una intransitividad narrativa que posibilita lecturas confrontadas dentro de las propias obras.

Por otro lado, en las películas más recientes -como *Lejanía* (1985), *Madagascar* (1994) y *Vídeo de familia* (2001)- se observa un mayor trabajo en la propia narración argumental de las historias. La reflexión en torno a los acontecimientos migratorios cubanos se produce desde el conflicto interno de los personajes, más que en el diálogo con el contexto en el que habitan. En ellas no se advierten esa profusión de estrategias poéticas tan experimentales como las de los dos filmes anteriores, sino que recurren al tema mediante fórmulas más apegadas al cine clásico en cuanto a la estructura narrativa y el uso del montaje. Lo que más destaca en *Madagascar*, por ejemplo, es el tratamiento sumamente pictórico de la imagen fílmica. Mientras que en *Vídeo de familia* lo novedoso radica en el juego con la cámara casera, como estrategia meta-cinemática.

Otra de las dimensiones fílmicas más elaboradas por los directores en las películas tratadas es el recurso sonoro. En todas las películas la banda musical cumple no sólo una

función de ambientación de la trama, sino que interviene en la propia diégesis dramática, como es el caso de *Lejanía*, donde los personajes escuchan y tararean boleros que crean las atmósferas dramáticas de las escenas y además, propician la percepción de otros niveles de lectura en el espectador implícito. Todos estos recursos expresivos e intertextuales coadyuvan a la verosimilitud por parte del espectador implícito. Como se dijo anteriormente la verosimilitud es aquello que permite la credibilidad de la obra por parte del espectador, donde es de gran importancia la congruencia del universo diegético creado por el autor; para lo cual recurre a estas estrategias audiovisuales expuestas así como a la densidad tropológica que le es tan característica al soporte audiovisual.

Pero también, dichos recursos son los que movilizan al espectador implícito a la toma de partido dentro de la historia. La decodificación de las intertextualidades, de signos y guiños obliga al espectador a tomar partido en la interpretación del texto fílmico, convirtiéndolo en un sujeto activo. A ello se agrega el juego establecido con el punto de vista de la cámara, que instan al espectador a asumir posicionamientos ideológicos que problematizan lo preestablecido, condicionando su horizonte de experiencias y saberes.

4.3.1- Tropos

Las metáforas visibles en los cinco relatos fílmicos deconstruidos constituyen un marco ideológico donde se evalúan e interpretan acontecimientos relacionados con la realidad del país, los imaginarios de la nación y las identidades. Entre los múltiples recursos tropológicos que emergen en los cinco largometrajes y en el resto de las 31 películas identificadas en el estudio que representan el tema migratorio, hay dos que resultan casi

omnipresentes. Ambos están relacionados con la dimensión geográfica de la nación: se trata de la ciudad costera como sinécdoque de la insularidad y del malecón habanero como metonimia de la frontera.

Los espacios públicos, fundamentalmente del entorno urbano, resultan ser un personaje más dentro de las historias contadas. Entre ellos destacan las locaciones que descubren a la ciudad costera y al pueblo pesquero, donde el mar figura como una constante del paisaje. En los repasos que el protagonista de *Memorias...* hace a la ciudad a través de su telescopio; en los recuerdos que evoca Esteban en *Un día de noviembre*; en la escapada a la azotea de Ana y Rey en la escenas más memorables de *Lejanía*; en las continuas mudanzas de Laura y su hija en su búsqueda existencial de *Madagascar* e incluso en las referencias verbales de *Video de familia*. En todas ellas la ciudad contenida y limitada por el mar es una constante.

Pero no es cualquier zona la que se representa, sino que en casi todas resulta ser el espacio del malecón habanero el que funge como común denominador. El malecón es esa avenida que bordea a una parte del litoral capitalino y en el imaginario colectivo se piensa como la zona fronteriza que da inicio y fin a la isla. Es la frontera más inmediata. Más allá está el mar, lo que separa a los cubanos que permanecen en la isla de todo lo demás y que ineludiblemente potencia el sentido del Estado-nación como espacio territorial finito y delimitado. El malecón habanero se utiliza como metáfora de la frontera cubana, además de fungir como espacio cargado de connotaciones muy arraigadas en el ser isleño. Una frontera aislada, con una circulación casi nula si se la compara con la de México-Estados Unidos, por ejemplo.

En esta lógica, el mar se presenta como un impedimento a la innata movilidad que

caracteriza al ser humano y constriñe al territorio a la paradójica condición de insularidad que se manifiesta en todos los aspectos de la cubanidad. Es paradójica en tanto la sensación de abertura y aislamiento que se funden en la existencia de la isla, donde se vuelve inevitable el enraizamiento en lo propio –lo autóctono- al tiempo que es intrínseca la necesidad de intercambio, de conocimiento de lo foráneo. Respecto a este tópico han hecho referencia muchos escritores. Virgilio Piñera es uno de los que mejor lo sintetiza en la primera estrofa de *La isla en peso* (1943) cuando contrapone la imagen paradisíaca y bucólica de la isla a “la maldita circunstancia del agua por todas partes”.

En *Miradas* (1985) y en *Madagascar* (1994) se presenta el malecón como una muralla que impide el intercambio con el otro. Quizás por eso el sentimiento de insularidad sea consustancial de la identidad cultural de lo cubano. En *Madagascar* el malecón y las vistas al mar son una constante metáfora del sentimiento de frustración que domina a Laura y a Laurita, así como a todos los personajes que claman por “Madagascar” desde sus tejados, en actitud de rezo. Precisamente frente al mar, Laura expresa su sufrimiento y con el mar de fondo Ana recita aquellas estrofas de Lurdes del Casal. A ello se agrega, casi como un par inseparable, la constante presencia del pueblo o la ciudad localizada a la orilla mar, y que no necesariamente se limitan a la ciudad capital, sino que también acuden a localidades rurales (Gibara, Baracoa) como símbolos de la isla.

4.4 - El Estado-nación a la luz del cine: convergencias y disidencias

Como sostiene Benedict Anderson (1993), para la imaginación de la nación es imprescindible el vínculo con las disímiles estrategias textuales existentes, mediante las

cuales se hace visible esta entidad abstracta. Dentro de los disímiles soportes y medios en los que se da cuerpo a la nación, el cine ha posibilitado –históricamente y de forma ejemplar- la puesta en escena de la nación. Sobre esta idea reflexiona el estudioso Jean-Michel Frodon al afirmar que “a cada tipo de comunidad le corresponde un tipo de leyenda y un tipo de narrador, a la nación capitalista moderna ningún tipo de leyenda le ha correspondido mejor que la leyenda filmada, ningún narrador ha sido mejor adaptado que el cine (1998:12). Y si se observa que para Cuba el cine también ha constituido un espacio de representación por excelencia, se podría afirmar que a la nación socialista moderna también corresponde la leyenda filmada. La estrecha relación entre cine y nación es favorecida –según el mismo autor- por la coherencia de ambos conceptos en tanto ambos son portadores de una imagen, de una forma, de una determinada representación, así como de una dramaturgia. Es así que el cine se presenta como espacio privilegiado de proyección de lo nacional que adquiere sentido a través de los filmes, que sin proponérselo, brindan pautas para reflexionar en torno al contexto representado. Ambos se muestran como espacios tanto simbólicos como políticos, que emergen de los entramados de relaciones humanas y luchas de poder que lidian constantemente por imponerse.

En tanto dispositivo institucional de enunciación y difusión, el cine cubano tiene un vínculo profundo con el Estado-nación. Es un hecho que la cinematografía cubana estudiada ha contribuido considerablemente a la construcción del Estado-nación mediante los múltiples recursos narrativos y estéticos que ha puesto en circulación. En este sentido, no se puede considerar al cine como una creación independiente del Estado-nación, sino como un medio de representación que en el contexto particular de este estudio se ha catapultado como uno de los principales soportes de enunciación e imaginación de la

cubanidad. Sin embargo, esto tampoco debe inducir a pensar que el cine sea una coda de los procesos socio-políticos y culturales, ni que sea un espejo de los relatos oficiales, sino que más bien un producto simbólico que ha contribuido a la heterogeneidad de dichos relatos mediante un constante ejercicio de creación y de reflexión, que en algunas ocasiones los respalda pero en otras los subvierte.

4.4.1- Convergencias: flexibilidad migratoria y producción cinematográfica

En el panorama histórico que entrelaza la evolución del fenómeno migratorio cubano con la producción cinematográfica, emergen varios puntos de encuentro. En los filmes analizados se observa una paulatina y consciente integración de la problemática migratoria en sus narrativas, en sintonía con la flexibilización de las políticas migratorias en el transcurso de las décadas estudiadas. Sin embargo, no es una muestra representativa dentro de toda la filmografía cubana, como lo muestran algunos datos sobre el conjunto de filmes. Se trata de una muestra significativa que representa una sucesión histórica del contexto cubano y que permite reflexiones diversas sobre la problemática de la migración.

Del total de películas realizadas y/o registradas en los archivos del ICAIC se identificaron un total de 488 películas. De ellas, el total de los filmes nacionales y/o coproducidos que aborda el tópico de la migración es de 31 obras. En este sentido se encontró que en la década de los sesentas, uno de los 86 filmes realizados abordan el tema en un largometraje de ficción; mientras que en los setentas de un total de 81 producciones cinematográficas, se identificaron tres obras que abordan el tema, dos de ellos largometrajes de ficción y un largometraje documental. La bonanza que caracterizó al

período comprendido entre 1981 y hasta fines de la década elevó la producción de películas a un total de 119, entre los cuales se encuentran tres largometrajes de ficción y un documental independiente. Entre los años 1991 y 2000 sobrevino la crisis provocada por el derrumbe del campo socialista, afectando todos los renglones de producción nacional influyendo el cine, que dio a luz un total de 64 filmes, siendo la década con menor cantidad de obras producidas. Sin embargo, fue la década que en relación a su producción total produjo la mayor cantidad de películas que abordan el tema de la migración -con un total de seis filmes- tanto como tema central o como argumento secundario. Por último, la década recientemente concluida ostenta la mayor producción filmes de toda la historia con 138 películas y en sintonía con ello, 17 películas recurren al tema migratorio. En total, de los aproximadamente 488 filmes que se compendiaron, son 31 los identificados que se produjeron en el país¹⁷. De ello da cuenta la siguiente gráfica presentada en el Anexo 2. En ella se observa el crecimiento de las películas que abordan la representación de la migración cubana con el decurso de las décadas contempladas en la investigación. Ello se corresponde con la evolución de las políticas migratorias y la paulatina flexibilización de las concepciones oficiales del Estado en torno al fenómeno de la migración cubana, analizados en el referido panorama. Sin embargo, no muestra que el tema tenga una representatividad dentro de la producción filmográfica. Como se advierte anteriormente, las películas que abordan el tópico migratorio sólo representan el seis por ciento del total de filmes producidos en las décadas estudiadas. De ello se deduce que aún queda mucho por elaborar en torno al tópico migratorio, y que si bien ha sido tratado, el volumen de obras

¹⁷ Las cifras presentadas parten de la base de datos y archivos del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), donde se incluyen algunas las películas producidas fuera de esta institución pero con su reconocimiento.

que lo ha hecho es bastante escaso si se lo compara con toda la filmografía (co)nacional de las últimas cinco décadas.

Por otro lado, de los 31 filmes que abordan el tópico de la migración, la mayoría de ellas son coproducciones del ICAIC con otras casas productoras internacionales así como las productoras independientes nacionales, que comenzaron a florecer a inicios de la década de 1990. Además se encontraron ocho películas internacionales que abordan el tema como argumento central, siendo en su mayoría estadounidenses y españolas. Sin embargo esta investigación no se centró en el análisis de los mismos, dejando el tema abierto para futuros estudios.

4.4.2- Convergencias: homogeneidad étnico-racial

Otra de las confluencias encontradas se relaciona con la representación cinematográfica de la nación como una comunidad homogénea en cuanto a la diversidad étnica y racial. La pretendida homogeneidad de la nación fundada -en las narraciones de la oligarquía criolla letrada- con base de la exclusión de las minorías étnicas (indios, afro-descendientes y mulatos) es un rasgo que se repite en los filmes estudiados. A pesar de que el discurso de la cubanidad iniciado desde el periodo colonial y retomado por el socialismo actual ha tratado el problema de la inclusión étnica y de la problemática racial¹⁸, llama la atención que sigue prevaleciendo una tendencia hacia la “blanquitud” en la representación de dicha cubanidad. Al decir de Bobes (2007:77) esto se debe a que la perspectiva que ha predominado frente al

¹⁸ En la actualidad el concepto de raza ha sido extensamente criticado y se ha emplazado por el de etnia. Sin embargo, aquí es utilizado por la importancia de tiene dentro de la tradición académica cubana, donde el tema ha sido formulado y ampliamente estudiado en términos de raza.

tema ha sido el de la “integración y asimilación”, lo cual más que ofrecer una solución al tema lo ha disuelto.

Si bien resulta contradictorio que prevalezca esta visión tan parcializada acerca del tema racial, aun cuando el nuevo Estado preconizara la inclusión y equidad dentro de sus logros sociales, más paradójico resulta que el cine de continuidad a este mito arbitrario. Resulta sintomático que en los filmes abordados sólo aparecen actores y personajes de rasgos occidentalizados, cuando un importante segmento de la población cubana es mestizo. Ello denota que, a pesar de que históricamente la nación se ha narrado desde una perspectiva que pretende incluir a todos, en la realidad empírica esta tensión sigue sin ser resuelta.

En el caso particular de las cinco películas analizadas, la presencia de personajes afrodescendientes se visibiliza escasamente en tres de ellas y en todas se hace desde una perspectiva que evidencia la mentalidad discriminadora que prevalece en el imaginario cubano. La secuencia de créditos de *Memorias del subdesarrollo* (1968), que funciona a nivel de metáfora del mensaje principal del filme, que es la caracterización del subdesarrollo, presenta a una multitud de personajes –mayoritariamente afrocubanos– en una fiesta popular en la que ni aún el asesinato de un hombre, detiene el desafuero con el que baila la multitud. En otra secuencia intermedia, que representa una reunión donde los intelectuales debaten sobre la cultura cubana, todos los presentes son hombres blancos, excepto el que atiende y sirve al público.

En *Lejanía* (1985) el tema racial es sutilmente señalado cuando Susana habla con su hijo Rey sobre la relación de éste con su pareja (Aleida) y ella señala que en su familia nunca hubo nadie así “con pinta”, haciendo alusión a sus rasgos mestizos. Un caso

semejante se presenta en *Vídeo de familia* (2001), cuando Rebeca le enseña a escondidas y en voz muy baja una foto de su novio afrodescendiente a su hermano Raulito, diciendo que nadie en la familia sabe de su relación con él y haciendo ademanes de que es por su color de piel. Aparte de esta similitud entre el relato cinematográfico y el hegemónico -y en continuidad con el tema de los personajes- aparece otra de las convergencias, relacionada con el diseño y la caracterización de los protagonistas.

4.4.3 Convergencias: protagonistas y (anti)héroes

Entre los patrones identificados en los filmes que representan la problemática migratoria, también se encuentran los roles jugados por los protagonistas y los personajes que encarnan la figura del migrante. Cabe señalar aquí que se parte de una distinción entre la figura del héroe y la del protagonista, entendiendo ésta última como una categoría funcional que hace referencia a la importancia que juega dentro de la historia; mientras que la del héroe hace referencia a la actitud moral del personaje, determinado por juicios de valor (Field, 1994: 37).

Ya se había dicho que no siempre el tema migratorio aparece como argumento central del hecho fílmico, como es el caso de *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Un día de noviembre* (1972). En este sentido, no siempre son los emigrantes -reales o potenciales- los que encarnan el papel protagónico, sino que aparecen mayormente en tramas que apoyan la historia principal. En las películas siguientes los personajes migrantes se integran totalmente a la trama primordial, como es el caso de *Madagascar* (1994) y de *Vídeo de familia* (2001), a pesar de que en éste último su protagonismo tiene lugar a través del

propio recurso meta-cinemático.

No obstante, resulta común que casi todos los personajes –sean los migrantes o no- de estas historias devienen en posturas y acciones que se asocian a las del antihéroe. Sergio, protagonista de *Memorias...* es un intelectual diletante que no se integra al proceso de transición al socialismo sino que sólo juzga lo que pasa en su entorno desde una postura distanciada. Pero además, es él quien juzga a los emigrantes -sus propios familiares y amigos- como burgueses ambiguos.

Por otro lado Esteban, (personaje principal de *Un día de noviembre*) quien sí encarna el papel de joven comprometido con el proceso revolucionario, se ve de manos atadas al presentársele una enfermedad que puede ser mortal y que lo lleva a cuestionarse su rol dentro de la sociedad. En su personaje florecen los valores promovidos por el Estado nacional, como son la colectividad frente al individualismo (propio del personaje del hermano), el trabajo frente a la vagancia, el sacrificio por la revolución antes que la atención a los intereses personales. Sin embargo al estar enfermo su papel de héroe se transforma a lo que parece más en antihéroe al final del filme. Esteban resulta así un héroe quebrado por las circunstancias de salud, que funciona como metáfora de los padecimientos de la sociedad. Por su parte los potenciales emigrantes del filme -su hermano y su cuñada- suponen una postura intermedia entre la del antihéroe y el villano, ya que al presentarse como antagónicos a Esteban sirven en cierta medida para esclarecer su firme posicionamiento ideológico socialista y oponerlo a la de “los que se quieren ir”. Ellos encarnan los valores arquetípicos del contrarrevolucionario, como son la apatía, la intolerancia y el egoísmo.

En *Madagascar* (1994) sus protagonistas, Laura y Laurita, devienen en anti-heroínas

por la actitud de escape que asumen frente al entorno que les rodea, pero sobre todo, porque sus motivaciones están teñidas por el sufrimiento y por la necesidad de un cambio radical en sus vidas. No es que sean moralmente juzgables sus conductas, sino que viven en su propia piel los problemas que aquejan su mundo de una forma lacerante y polémicamente honesta. Dichas actitudes son reforzadas por una narrativa circular que nos les permite lograr los cambios que desean.

En *Lejanía* (1985) sucede algo semejante. Si bien el protagonista es el que más rasgos de heroicidad presenta, éstos se van desvaneciendo ante el espectador implícito al descubrir –mediante los diálogos de su pareja– que es un hombre que como consecuencia de haber sido abandonado por sus padres comenzó a beber, robó y adquirió actitudes indignas de un héroe. Por su parte, Susana encarna a una emigrante que abandonó a su hijo. Junto con Ana, representan la figura del que regresa a la isla pero que no se encuentran en el retorno, sino que se enfrentan con la incomunicación y el extrañamiento ante sus orígenes.

Por último, en *Vídeo de familia* (2001) el espectador topa con un protagonista ausente, al que su familia habla constantemente mediante la cámara, pero que únicamente se ve en la secuencia de créditos finales a través de archivos fotográficos que narran un tiempo futuro en que regresa. No obstante, en este filme es donde la figura del migrante se acerca más a la del héroe, pues a pesar de ser al ausente, de haberse “ido” de forma no legal en una lancha y de ser homosexual, es el sustento económico de la familia, quien al final lo comprende y acepta. A pesar de ello, su decisión de emigrar choca con los valores de la sociedad, que se representan en la figura patriarcal y en este sentido, resulta siendo un antihéroe.

Pero a pesar de que en casi todos estos filmes los personajes no son ejemplos a seguir,

sí responden a cuestiones que se desprenden de la propia naturaleza humana, mediante principios que tienen un fundamento personal e íntimo. Por tal razón se sienten tan cercanos y reales ante el espectador implícito, incluso más que otros héroes de cualidades quiméricas.

4.4.4 - Disidencias: estratificación de clases

Detengámonos ahora en las representaciones y narraciones de lo nacional que guarden cierta (in)consistencia con el relato oficial. A partir de las reflexiones anteriores y en la búsqueda del aporte del cine a la (re)construcción de otros relatos en torno al Estado-nación, es preciso indagar si las representaciones y narraciones de lo nacional que aparecen en dicho corpus pueden ser reveladoras, sea por lo que no dicen o por aquello que dicen de manera disipada.

Una de las más visibles representaciones que muestran este conjunto de filmes es la persistencia de clases sociales y de las diferencias según origen en un Estado nacional que vindica en su discurso la existencia de una sola clase: la del pueblo trabajador. En varios de los conflictos presentados en las películas abordadas, el tema migratorio surge de problemáticas intrínsecas a la cuestión de clases, como es el caso de *Memorias del subdesarrollo* (1968), cuya diégesis transcurre en los años de transición y el protagonista es heredero de la burguesía cubana pre-revolucionaria. En ella resulta creíble esta brecha, pues se inscribe precisamente en el proceso de cambio de la sociedad capitalista a la socialista. Sin embargo, en *Video de familia* (2001) se sigue presentando el dilema clasista en las relaciones interpersonales, que en este caso resulta inherente a la discriminación racial

aludida en la relación de la hermana del emigrado con su pareja de rasgos afro descendientes. En este mismo filme se hace referencia además del aún existente conflicto en torno a la homosexualidad, una de las razones por las que Raulito ha decidido emigrar.

Pero las mayores rupturas que se producen en este corpus es la profundización reflexiva del tema a partir de la confrontación de la idea de que la migración cubana está marcada necesariamente por factores políticos. El análisis del corpus evidencia una heterogeneidad expresiva que no deja lugar a representaciones unitarias o cerradas y que incluso, presenta caminos de solución a futuro, como es la necesidad de integración del emigrado en las disposiciones de la nación, como la recuperación de sus derechos en la vida política y económica del país. Ello se evidencia en las distintas tramas migratorias que se ponen de relieve en las películas estudiadas, tanto las del panorama como las del análisis semiótico.

4.4.5- Disidencias: Tramas migratorias

La trama es la sucesión de hechos narrativos organizada por principios temporales y de causa-efecto. En este sentido, la trama consiste en una sucesión lógica y/o cronológica de unidades narrativas que son específicas de cada película. La identificación de las éstas contribuye a la clarificación del sustrato ideológico del filme, es por ello que resulta de interés para el estudio señalar las tramas que se ponen de manifiesto en el corpus de los cinco filmes analizados en el capítulo anterior.

En los filmes examinados, por lo general se pone de manifiesto más de una trama, presentándose en la mayoría de ellos una de tipo aparente y otra más profunda. En otros se

presentan más de dos tramas. En el análisis fílmico desarrollado en el Capítulo III se identifica que en *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Un día de noviembre* (1972) las tramas relacionadas con el tópico de la migración, no son parte de las tramas profundas sino de las aparentes. Es decir, que por lo general se utiliza el tema para hablar de otros conflictos y problemáticas sociales que competen al contexto socio histórico. En las otras tres películas –*Lejanía* (1985), *Madagascar* (1994) y *Vídeo de familia* (2001)- la migración sí forma parte de la trama profunda y dentro de las aparentes subyacen problemáticas asociadas fundamentalmente con la identidad personal e insular, así como también a las condiciones de precariedad económica y a las restricciones de la política estatal del país. Sin pretender agotar todas las tramas que aparecen en dichos filmes, destacamos algunas de interés para la investigación:

1. La emigración como exilio. Se trata de una visión politizada de la emigración y emergida durante los primeros años de la revolución, cuando una parte de la población cubana recurre a la salida del país en una actitud de detracción y condena hacia los fundamentos socialistas del régimen en poder. Es así que ésta es una migración que se clasifica como exiliada y adquiere en sus inicios el sentido de una salida sin retorno definitivo. Dentro de las películas analizadas, esta trama se presenta en *Memorias del subdesarrollo* (1968). En su trama subyacente (subtrama) se presenta al subdesarrollo y al socialismo. En este sentido *Memorias del subdesarrollo*, supone desde ya una superación de la representación meramente política de la emigración cubana. Al inscribirla como consecución del subdesarrollo, plantea además una reflexión que va

más allá de las fronteras de lo nacional y que se inscribe en el marco trasnacional, donde la emigración es consecuencia de los desequilibrios entre los países del norte y del sur global. La trama del exilio también está presente en *Los sobrevivientes* (1978), *Polvo rojo* (1981), *Fresa y chocolate* (1993) y *Fuera de liga* (2003).

2. La emigración como solución a la precarización económica. Aquí se representa la emigración, no como postura explícitamente politizada, aunque sí con un posicionamiento ideológico que también antagoniza con el sistema revolucionario cubano. El deseo de emigrar es fundamentalmente por causas de tipo económicas, como es la difícil adquisición de los insumos necesarios para el cotidiano vivir. Esto se pone de manifiesto en filmes como *Un día de noviembre* (1972) cuando el personaje que interpreta al potencial emigrante expresa: “no estoy dispuesto a sacrificarme (...) ni a que se metan más en mi vida, no estoy dispuesto a hacer lo que otros digan, yo quiero hacer lo que me dé la gana”. También surge en filmes como *Video de familia* (2001) y aparece como subtrama en manera en *Madagascar* (1994) y en buena parte de las películas de las dos últimas décadas.
3. La migración de retorno. Esta es una de las tramas recurrentes en los años '80 y '90, cuando inicia el retorno temporal de la comunidad emigrada. Ya no es el proceso de emigración lo que se representa explícitamente sino el de inmigración de esa comunidad cubana que abandonó el territorio cubano. La trama de la inmigración es presentada –fundamentalmente– desde el dramatismo emocional de la experiencia del desarraigo inmigratorio y de la crisis de identidad. Como subtrama aparece la incomunicación entre los reencontrados debido a la distancia de las realidades que vive

cada uno y al desvanecimiento de la sociedad familiar junto con las funciones que la misma cumple. La persistencia del recuerdo de un origen y de un pasado común es la única manera de los inmigrantes de sobrevivir a la ausencia de un presente del que parecen excluidos. Es así que las representaciones del sujeto migrante ahondan en los sentimientos de añoranza y nostalgia por el lugar de origen, así como el reencuentro con el “terruño”. Ejemplo de ello es *Lejanía* (1985), *Miel para Oshún* (2001), *Vidas paralelas* (1992).

4. La migración como búsqueda existencial. Esta trama migratoria se caracteriza más por su profunda dimensión simbólica que por las variables políticas, económicas y los cambios sociales de un determinado momento histórico. El tema adquiere un giro simbólico que, lejos de reflejarlo como parte constitutiva de la realidad social, se aborda a través de un alto vuelo metafórico y filosófico que se apega más a la universalidad de esta práctica histórica. Es así que la migración adquiere nuevos sentidos en la filmografía mediante representación poética y existencial del tema, donde el territorio insular resulta una fatalidad geográfica que es necesaria trascender para cumplir el viaje vital. Entre las subtramas recurrentes está la migración interna, el traslado de un barrio a otro, o de una ciudad a otra dentro del propio territorio nacional. Una muestra clara de esta trama es *Madagascar* (1994), *La ola* (1995), *Marina* (2001), *Habana Blues* (2005), *Barrio Cuba*, (2005), *Personal Belongings* (2007), *The illusion* (2008), *Voces de un trayecto* (2009) y *Larga distancia* (2010).
5. La emigración como problemática global. La trama de la migración en este filme se articula dentro de los actuales flujos globales, a través de un tratamiento más naturalizado del tema. También los conflictos de aquellos que alternan su vida entre la

isla y otras fronteras. Como parte de la subtrama, destaca la tolerancia y asimilación de la otredad en distintas dimensiones y se cristaliza en un llamado a la aceptación de estos problemáticas en el interior del núcleo más elemental de la sociedad: la familia. Esto se pone de manifiesto en *Video de familia* (2001), donde se establece cierta analogía entre el emigrante y el homosexual como tipos de alteridades que confluyen, entre otros, dentro de las tendencias contemporáneas más recientes. En dicho filme se ponen en juego, la visibilidad de diversidades sexuales, raciales e identitarias ya no sostenidas por cierto proyecto hegemónico del Estado-nación, sino por preferencias, gustos y estilos de vida. También en *Fresa y chocolate* (1993) el último filme de Titón se pone de manifiesto esta trama, pues su protagonista es un artista homosexual que no encuentra vías de expresión ni a través de su trabajo creador ni a través de sus preferencias sexuales.

Extrapolando estas tramas al corpus de los 31 filmes nacionales recabados en la investigación, encontramos que muchas de ellas se repiten o se presentan en distintos grados en el resto de las películas mencionadas en el panorama cinematográfico del Capítulo II. Con la idea de observar la repetición de dichas tramas en el resto de filmes cubanos, se presenta la gráfica del Anexo 3 en la que se toma la muestra total de los filmes cubanos identificados, incluyendo las cinco del análisis formal. Dicha gráfica arroja como resultado que la trama menos mostrada en la relacionada con la emigración como solución a la precarización económica, tan característica en los flujos migratorios dados en las regiones menos desarrolladas, como es el caso de Cuba. Si bien éste es un tema que está presente en buena parte del cine cubano que aborda este tópico, se presenta más como un

conflicto de la cotidianidad que si bien condiciona la emigración, no es su desencadenante principal. Por otro lado, la que más ha sido abordada es la trama de la migración como búsqueda existencial, la cual involucra una serie de conflictos y problemáticas propias del ser humano y que en los filmes cubanos se evoca a través de la migración tanto al interior como al exterior del territorio insular.

Como demuestra la gráfica, las distintas tramas que emergen en *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Un día de noviembre* (1972), *Lejanía* (1985), *Madagascar* (1994) y *Vídeo de familia* (2001) aparecen en mayor o menor medida en el resto de las películas mencionadas. Sin embargo, esta gráfica no hace más que esbozar la recurrencia de dichas tramas en el resto de los filmes cubano a grandes rasgos, ya que para presentar resultados más precisos habría que deconstruir y analizar todas y cada una de las 31 películas referidas para abarcar las múltiples perspectivas y miradas que ha arrojado la producción fílmica en las últimas cinco décadas de cine cubano, y que desbordan las tramas aquí presentadas.

También se hace imprescindible –para ampliar más el tema- abordar las producciones cinematográficas más recientes sobre el tópico, las cuales muestran algunos otros enfoques y perspectivas migratorias que están en sintonía con los acontecimientos más recientes dentro de la política migratoria cubana. En ellas se reafirma ese sentido de apertura (simbólica) que ha venido caracterizando a la narrativa oficial y civil en estos últimos años, revelando la imposibilidad de pensar la identidad nacional sin tomar en cuenta el fenómeno de la migración y de la comunidad diaspórica cubana. En esa labor de redefinición de la nación –coherente con las transformaciones que se están dando a nivel transnacional en la contemporaneidad- el cine cubano se ha erigido como dispositivo estético e ideológico que ha dado cuenta del conjunto de prácticas económicas, políticas y culturales que han

conformado el imaginario cubano durante los últimos cincuenta y cinco años.

Más no hay que perder de vista que siendo la producción simbólica de la cultural (con sus sistemas de representación, de significación y (re)interpretación) parte de un proceso dinámico e inacabado, las actuales expresiones cinematográficas -así como las generadas como parte de un sistema mayor de producciones significantes- están estimulando nuevas conversiones en el proceso de construcción de la comunidad imaginada. Una nación no puede pensarse entonces en términos de clausura sino como una configuración en constante tránsito que, a la luz de las dinámicas globales, tiende hacia la expansión de sus horizontes y al desvanecimiento de sus fronteras.

CONSIDERACIONES FINALES

El proceso migratorio cubano no es exclusivo del periodo posrevolucionario. Sin embargo, a partir de la independización del territorio de Cuba del régimen capitalista estadounidense, dicho fenómeno alcanzó una magnitud que se ha incrementado gradualmente entre los años 1959 y 2010. En tanto alternativa a la que recurrieron muchos cubanos que no estaban de acuerdo con la transición al socialismo, y siendo Estados Unidos el principal país receptor, la emigración fue suscrita por parte de las autoridades oficiales como un acto político propio de enemigos de la revolución.

Al imaginar la nación como resultado del Estado socialista, la narrativa oficial construyó un sistema discursivo sustentado en la identificación de lo cultural y nacional con lo revolucionario, creando un sistema binario de valores sustentado en el “adentro/afuera” y por tanto, en la exclusión del otro. Potenciado por el poder adquirido por el Estado cubano -poseedor de un metacapital que le ha permitido regular y sancionar los poderes económico, cultural y simbólico- este imaginario ha incidido en los sistemas de representación del espacio social en general y en la producción cinematográfica en particular.

El cine cubano es uno de los dispositivos simbólicos que ha contribuido a la redefinición de los límites de la nación cubana mediante la integración progresiva de la problemática migratoria en su filmografía. No obstante a que el ICAIC ha sido una de las instituciones estatales más establecidas dentro del campo cultural, cuyas *doxas* originarias reafirman el sistema de valores de la oficialidad, sus hechos fílmicos advierten cierta

autonomía relativa en el tratamiento del tópico de la migración. Dicha autonomía ha sido posible por el *habitus* de los cineastas, que basado en una tradición crítica y una marcada cultura política, ha favorecido el fomento del cine como instrumento de reflexión y de (re)construcción histórica. Esto, aunado a la competencia específica de los cineastas -que revela una serie de estrategias narrativas y de recursos metafóricos que han construido polisémicas miradas en torno al tópico migratorio- ha dado como resultado la adquisición de un importante capital simbólico y cultural por parte de este artefacto artístico y comunicativo.

Entre los recursos metafóricos y expresivos utilizados por los cineastas sobresalen múltiples estrategias de intertextualidad, entre la que destaca la metaficción historiográfica, donde se fusiona del cine de ficción y no ficción en una reflexión continua sobre la memoria histórica y el presente de la nación. A nivel de edición se presenta la intransitividad narrativa, combinado con un montaje experimental y conceptual que tiende a borrar los límites entre el universo diegético y extra diegético de las historias, trastocando así la lógica narrativa. Se privilegia el género dramático en estructuras narrativas anticlásicas, las cuales problematizan los conflictos reales que se presentan al interior de la sociedad cubana. En esa lógica, se destacan las puestas en escena que optan por escenarios reales -como lugares emblemáticos de la ciudad capital- para acentuar la verosimilitud de los relatos. A ello se agrega, los puntos de vista de la cámara que propician la participación activa del espectador implícito, que al ser intercalado entre las posturas de los distintos personajes y de los narradores, exigen al mismo asumir posicionamientos ideológicos que contrastan con ideas preconcebidas sobre la migración. A nivel sonoro se apela a la

utilización de recursos como la voz en *off* y la música como elemento emotivo. En este sentido, destacan géneros arraigados en la identidad cultural (como el Mozambique, el bolero, la trova), así como canciones que sirven de apoyo dramático y de identificación del espectador implícito con la obra. Entre las figuras retóricas que aluden a la definición de la nación en tanto territorio, se manifiestan la ciudad costera como sinécdoque de la insularidad y el Malecón capitalino como metonimia de la frontera marítima.

Los resultados obtenidos permiten afirmar y a la vez contrastar la hipótesis, que plantea lo siguiente: en las representaciones de la migración que emergen en las formas simbólicas del campo cinematográfico cubano se desmitifica el Estado-nación en tanto relato homogéneo y unívoco. A través de estrategias simbólicas propias del medio cinematográfico, los filmes en los que se aborda la problemática migratoria, articulan discursos disruptivos respecto a los del relato oficial del Estado-nación y proponen nuevas miradas que permiten elaborar otros sentidos respecto a este tópico, así como visibilizar otros fenómenos sociales históricamente velados. Se afirma en tanto cine cubano ha contribuido a la ampliación de los límites simbólicos del Estado-nación, proponiendo nuevos sentidos en torno al tópico en cuestión. Se contrasta también en tanto ha dado continuidad a otros discursos oficiales, como la homogeneización identitaria y cultural de la población cubana. En esta lógica se comprueba que el Estado-nación es un espacio en el que cohabitan distintos tipos de discursos y poderes, permitiendo una heterogeneidad de relatos en su sistema de representación. Más que presentarse como miradas antagónicas o disidentes, los relatos cinematográficos contribuyen a la extensión de las fronteras simbólicas del Estado nacional mediante la presentación de una multiplicidad de tramas,

conflictos, personajes y experiencias cotidianas que por lo general los relatos históricos no alcanzan a pormenorizar.

Las continuidades que se presentan entre el relato cinematográfico y el oficial, se ponen de manifiesto en la relación entre la flexibilización de las políticas migratorias y el incremento de la representación fílmica de la migración, así como de las perspectivas esgrimidas por los cineastas en torno a dicho tópico. También en la creación de los personajes protagónicos de los filmes analizados, los cuales devienen en antihéroes dentro de la historia contada. Dichos personajes, así como la mayor parte del elenco de los filmes tienen rasgos físicos que apelan hacia la occidentalización de la cubanidad y a la omisión de su diversidad étnica. En este sentido, este estudio plantea otras problemáticas de la sociedad cubana que se han dado por resueltas, pero que muestran signos de tensión aún no solventados.

Entre las rupturas manifiestas entre ambos relatos, se pone de manifiesto ciertas disruptividades entre los fundamentos del Estado socialista sobre la igualdad de clases como uno de sus principales logros alcanzados. En las películas estudiadas se presentan las diferencias de clases que perviven en el socialismo cubano, dado fundamentalmente por la incapacidad del Estado como proveedor y sus fallas en la redistribución equitativa del capital económico y simbólico de la nación.

Además, se presentan una serie de tramas que exceden las recurridas constantemente por la oficialidad cubana para abordar el problema de la migración. Destacan, además de la emigración como exilio; la emigración como solución a la precarización económica; la migración de retorno; la migración como búsqueda existencial y la emigración como problemática global.

Resulta significativo que entre el resto de los 31 filmes que componen el universo del estudio no sea la de la migración como apuesta política o la salida por causas económicas las tramas que sobresalgan, sino que la que se privilegie sea la perspectiva de la migración como búsqueda existencial. Representación ésta que es coherente con una perspectiva de la migración como práctica constitutiva del ser humano, propicio en el contexto insular de la nación cubana como a nivel universal. Todas estas tramas ponen de relieve valores que resaltan el amor y la nostalgia del emigrado por su territorio de origen, la crisis de identidad provocada por las contradicciones de pertenencia así como el deseo de reencontrar su lugar en la sociedad de la que son fruto. Dichos valores difieren de los binarismos construidos históricamente por la oficialidad, que los expone como gusanos, apátridas, anticubanos.

A pesar del histórico antagonismo que ha prevalecido entre la emigración y el Estado socialista, en las décadas de estudio se constata una progresiva presencia de la comunidad radicada en el exterior dentro del imaginario de la nación y la transformación paulatina de los valores con que se les caracterizó durante los primeros años de la revolución se manifiesta en las prácticas culturales en general y en la producción cinematográfica en específico. No obstante a ello, se constata que la presencia del tópico migratorio apenas ocupa el seis por ciento de la filmografía cubana en general.

También en las narrativas de la oficialidad se patenta cierta evolución en las relaciones con la comunidad emigrada. Esto se pone de manifiesto en la flexibilización de las leyes migratorias desde finales 1970, cuando se permite el retorno de los emigrantes y se inicia el diálogo institucional en torno al tema. Sin embargo, a pesar de estos avances en la política migratoria del país, esta sigue excluyendo del Estado a esa comunidad identitaria

y étnicamente cubana que reside más allá de las fronteras de la isla al privarla de su participación como ciudadanía de los derechos políticos. No obstante a ello los relatos cinematográficos vislumbran una inevitable, aunque muy sosegada, integración de dicha comunidad cubana dentro del Estado-nación como alternativa principal de recuperación económica y como proceso ineludible de redefinición de Cuba ante las dinámicas globales de la contemporaneidad.

La presente investigación no se pretende concluyente, sino que se postula como una interpretación más en torno al Estado-nación cubano tema y su migración desde el cine; instrumento que posibilita nuevas perspectivas de estudio en torno a fenómenos sociales, tanto locales como globales. Con el fin de integrar otras dimensiones al estudio realizado, se sugiere abordar la producción internacional realizada en torno al tema migratorio cubano, además de incluir otros soportes y producciones audiovisuales no tomados en cuenta en este estudio. Se insta a dar seguimiento a esta investigación a través del enfoque de la recepción mediante un trabajo etnográfico con los espectadores empíricos, como ruta que puede arrojar más objetividad y nuevas avenidas de reflexión a lo expuesto en este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aja, Antonio, 2001, “La emigración cubana entre dos siglos”, La Habana, *Temas* No. 26, julio-septiembre, pp. 60-70.
- Aja, Antonio, 2002, [biblioteca digital] “*La emigración cubana. Balance en el siglo XX*”, La Habana, Centro de Estudios de Migraciones Internacionales, pp. 1-34, recuperado de: <http://www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cemi/emig.pdf>, consultado el 15 de agosto de 2013.
- Anderson, Benedict, 1983/1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Arboleya, Jesús, 2007, *La revolución de otro mundo*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Arias, Arturo, 2012, “Los estudios culturales latinoamericanos como forma endógena de conocimiento”, Patricia Arroyo, Marta Casaus, Clara Garavelli y María Luisa Ortega edit., *Pensar los estudios culturales desde España. Reflexiones fragmentadas*, Madrid, Verbum, pp. 27-48.
- Barbería, Lorena, 2010, “Cuba, su emigración y las relaciones con Estados Unidos”, La Habana, *Temas*, No. 62-63, abril-septiembre, pp. 103-112.
- Bhabha, Homi, 2000, “Narrando la nación”, Álvaro Fernández Bravo, Álvaro comp., *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Manantial, pp. 211-219.
- Bobes, Velia Cecilia, 2007, *La nación inconclusa. (Re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*, México, FLACSO.
- Bourdieu, Pierre, 1993, [revista electrónica] “Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo burocrático”, Argentina, *Sociedad*, No.8, 2003, s/p, recuperado en: http://www.politica.com.ar/Filosofia_politica/Espiritus_de_Estado_bourdieu.htm (1 of 16), consultado el 20 de febrero de 2014.
- Bourdieu, Pierre, 1997, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, 2000, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Bourdieu, Pierre, 2002, *Lección sobre la lección*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, [versión electrónica de libro] 2002a, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, París, Francia, Montresor, recuperado en http://correo0.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/pierre_-_campo_de_poder_campo_intelectual.pdf, consultado el 23 de febrero de 2014.
- Bourdieu, Pierre [weblog], 2008, “P. Bourdieu, la lógica de los campos”, por Eduardo Aquevedo, *Ciencias Sociales hoy*, s/p, en <http://aquevedo.wordpress.com/la-logica-de-los-campos-por-pierre-bourdieu/>, consultado el 20 de mayo de 2014.
- Brismat, Nivia, 2011, [biblioteca digital] “La política migratoria cubana: génesis, evolución y efectos en el proceso migratorio insular”, *Cuba hoy ¿perspectivas de cambio?*, Beatriz Bernal coord., México, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Autónoma de México, pp. 149-180, recuperado en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=2960>, consultado el 16 de abril de 2014.

- Butler, Judith y Gayatri Chakravorty Spivak, 2009, *Quién le canta al estado-nación. Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio, 1991, *Cómo analizar un film*, España, Paidós.
- Castro, R. Fidel [discurso], 1961, “Palabras a los intelectuales”, Cuba, Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Cultura, s/p.
- Colectivo de autores [CD], 2000, *Atlas Etnográfico de Cuba*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana.
- De Aragón, Uva, 2000, "El rostro oculto de Miami", España, *Encuentro de la Cultura Cubana*, No. 18, p 76-81.
- Del Sarto, Ana, 2003, [revista electrónica] “¿Crítica cultural en América Latina o estudios culturales latinoamericanos?”, Brasil, Rvista Z Cultural, No. 3, Año IV, s/p. Recuperado de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/critica-cultural-en-america-latina-o-estudios-culturales-latinoamericanos-ana-del-sarto/>, el 12 de mayo de 2014.
- Del Valle, Sandra, 2007, “Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta”, La Habana, *Perfiles de la cultura cubana*, mayo-dic, pp. 1-35.
- Desnoes, Edmundo, 2003, *Memorias del subdesarrollo*, La Habana, Letras cubanas.
- Díaz, Desirée, 2001, “La mirada de Ovidio”, La Habana, *Temas*, No. 27 octubre - diciembre, pp. 37-51.
- Díaz, Marta y Joel del Río, 2010, *Los cien caminos del cine cubano*, La Habana, ICAIC
- Dilla Haroldo y Alberto Álvarez, 2003, “Teoría y prácticas políticas de la revolución cubana”, *El Estado en América Latina: teoría y práctica* Pablo González Casanova, coord., México, Siglo XXI y Universidad de las Naciones Unidas, pp. 566-585.
- Field, Syd, 1994, *El libro del guión*, Madrid, Plot.
- Figueroa, Víctor, 2009, *Economía política de la transición al socialismo. Experiencia cubana*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Fonte, Irene, 2002 *La nación cubana y Estados Unidos. Un estudio del discurso periodístico (1906-1921)*, México, El Colegio de México.
- Frodon, Jean-Michel, 1998, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob.
- García-Brigos, Jesús, Rafael Alhama y Roberto Lima, 2012, *Cuba: propiedad social y construcción socialista*, La Habana, Ciencias Sociales.
- García Quiñones Rolando, 2002, [revista electrónica]“El caso cubano: un fenómeno de vieja data”, en *Las migraciones internacionales en América Latina y el Caribe*, La Habana, Centro de Estudios Demográficos de la Universidad de La Habana. Edición N°65 Mayo-agosto, s/p, en: http://migracion-remesas.hn/document/el_caso_cubano_un_fenomeno_de_vieja_data.pdf, consultado el 13 de mayo de 2014.
- Gaudreault, A. y François Jost, 1995, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Gellner, Ernest, 2001, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.
- Giménez, Gilberto, 2005, *Teoría y análisis de la cultura*, México, CONACULTA, 2 volúmenes.
- González, Alfredo, 1995, *Modelos económicos socialistas: escenarios para Cuba en los años 90*, comp., La Habana, Instituto Nacional de Investigaciones Económicas.

- Gubern, Román, 2006, *Historia del cine*, Barcelona, Grijalbo.
- Gubern, Román, 2006, “Mucho más que una cronología”, *Cronología Del Cine Cubano. 1897-1936*. Agramonte Arturo y Luciano Castillo, La Habana, ICAIC, pp. I-XIII.
- Guerra Sánchez, Ramiro, 1970, “Reducción de la independencia económica de Cuba y empobrecimiento de la población rural”, *Azúcar y población en las Antillas*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, pp. 87-92.
- Gutiérrez, Alicia, 2005, “Poder y representaciones: elementos para la construcción del campo político en la teoría de Bourdieu”, *Revista Complutense de Educación*, España, Vol. 16 No. 2, pp. 373-385.
- Gutiérrez, Silvia, 2012, “El análisis del discurso: aportes teóricos-metodológicos para el estudio de la migración”, *Métodos cualitativos y su aplicación empírica. Por los caminos de la investigación sobre migración internacional*, Marina Ariza y Laura Velasco, edit., México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM/El Colegio de la Frontera Norte, pp. 353-384.
- Hall, Stuart, 1997, *Representations Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Thousand Oaks/Sage-Open University.
- Hall, Stuart, 2010, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, Víctor Vich, ed., Bogotá, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.
- Hobsbawm, Eric, 2000, [publicación digital] “Pequeño mundo global”, entrevista hecha por Antonio Polito, México, Memoria, No. 134, abril, s/p., recuperado en: <http://www.memoria.com.mx/134/Hobsbawm/>, consultado el 6 de junio de 2014.
- Hobsbawm, Eric, 1991, *Naciones y nacionalismo desde 1870*, Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, 2002, *La Invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Nueva York/Londres, Routledge.
- Instituto de Historia de Cuba, 1994, *Historia de Cuba. La colonia. Evolución socioeconómica y formación nacional. Desde los orígenes hasta 1867*, La Habana, Editora Política.
- “Ley No.169 de creación del ICAIC”, 2008, [blog digital] *La pupila insomne* [blogspot] Borrero, García J. Antonio, en <http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2008/08/15/ley-no-169-decreacion-del-icaic/>, consultado el 23 de mayo de 2013.
- “Ley No. 989”, 1961, La Habana [online] sin pie de página, en: http://diasporaydesarrollo.org/index.cfm/files/serve?File_id=d9c25cda-4307-4dbe-8425-9ecc9fa2ec34, consultado el 23 de abril de 2013.
- Morales, Esteban, 2002, [revista digital] *Cuba neocolonial y sus relaciones con Estados Unidos*, Universidad de La Habana, CESEU, s/p, recuperado en: <http://www.uh.cu/centros/cese/Articulos/CUBA%20NEOCOLONIAL%20%20Y%20RELACIONES%20CON%20ESTADOS%20%20%20UNIDOS.pdf>, consultado el 14 de junio de 2014.
- Moreno Fragnals, Manuel, 2002, *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*, Barcelona, Crítica.

- Navarro, Santiago, 2006, [Boletín digital] “Foucault en las Américas. El lector como genealogista en los relatos postmodernos de Ricardo Piglia y Don DeLillo”, Florida, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 7, pp. 1-18, recuperado en: https://www.academia.edu/176613/Foucault_en_las_Americas_El_lector_como_genealogista_en_las_narrativas_postmodernas_de_Ricardo_Piglia_y_Don_DeLillo, consultado el 10 de mayo de 2014.
- Noguera Fernández, Albert, 2011, [revista digital] “La teoría del Estado y del poder en Antonio Gramsci: claves para descifrar la dicotomía dominación -liberación”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, España, No. 29, s/p, recuperado en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v29.n1.26799, consultado el 27 de junio de 2014.
- Odin, Roger, 1998, “Del espectador ficcionalizante al nuevo espectador: enfoque semiopragmático”, Venezuela, *Objeto Visual*, no. 5, 1998, pp. 135-156.
- Ortiz, Fernando, 1983, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Paris, María Dolores, 2012, “La fabricación de armas para una revolución simbólica, Pierre Bourdieu y la sociología de la dominación”, *Sociológica*, México no. 77, año 27, pp. 7-34.
- Pedraza-Bailey, Silvia, 1985, “Cuba’s Exiles: Portrait of a Refugee Migration”. *International Migration Review*, Nueva York, vol. 19.
- Pichardo, Hortencia, 1973, *Documentos para la historia de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales.
- Renan, Ernest, 2000 “¿Qué es una nación?”, en Álvaro Fernández Bravo, comp., *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 53- 66.
- Rodríguez José L., 1992, “Una coyuntura adversa”, *Cuba Económica*, La Habana, Cuba No.3, pp. 97-121.
- Sampieri, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista, 2006, *Metodología de la investigación*, 4ta ed. México, McGraw Hill.
- Stam, Robert, Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, 1999, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós.
- Suárez, Reinaldo, 2009, “El Gobierno Provisional Revolucionario (enero-febrero de 1959)”, *Ciencia en su PC*, Cuba, No. 40, s/p.
- Thompson, John B., 1996/2002, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco.
- Velleggia, Susana, 2012, “El neorrealismo y la lucha por la descolonización de los imaginarios”, *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*, Adolfo Colombres comp., La Habana, ICAIC.
- Victoriano, Felipe y Claudia Darrigrandi, 2009, “Representación”, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, coord., México, Instituto Mora, Siglo XXI editores, pp. 249-254.
- Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.
- Zavala, Lauro, 2004, *Cartografías del cuento y la minificción*, España, Renacimiento.

- Zavala, Lauro, 2009, [revista digital] “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, *CIENCIA ergo sum*, México, Vol. 16-1, marzo-junio, pp.47-54., en: <http://ergosum.uaemex.mx/Arti.%20PDF%20Vol.%2016-1/08%20Lauro%20Zavala.pdf>, consultado en marzo de 2014.
- Zavala, Lauro, 2010, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma de México, UAM-Xochimilco.
- Zimmer, Christian, 1987, *Cine y Política*, México, Centro de Estudios Cinematográficos UNAM.
- Žižek, Slavoj, 2006, *Visión de paralaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Zunzunegui, Santos, 1994, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.

Referencias Audiovisuales

- Aguirre, Alejandra [DVD], 2009, *Voces de un trayecto*, Atalaya Producciones, Cuba-España
- Álvarez, Enrique [DVD], 1995, *La ola*, ICAIC, Cuba.
- Álvarez, Enrique [DVD], 1991, *Miradas*, ICAIC, Cuba.
- Bosch, Carles y Josep Maria Domènech [DVD], 2002, *Balseros*, Bausan Films, Buena vida Producciones S.L. España-Cuba.
- Brugués, Alejandro [DVD], 2007, *Personal Belongings*, Producciones de la 5ta Avenida, Cuba.
- Cremata, Juan Carlos [DVD], 2001, *Nada*, Canal+ España, DMVB Films, ICAIC, España-Cuba.
- Cremata, Juan Carlos [DVD], 2005, *Viva Cuba*, Quad Productions, DDC Films LLC, TVC Casa Productora, ICAIC, Cuba.
- Díaz, Jesús [DVD], 1977, *55 hermanos*, ICAIC, Cuba.
- Díaz, Jesús [DVD], 1981, *Polvo rojo*, ICAIC, Cuba.
- Díaz, Jesús [DVD], 1985, *Lejanía*, ICAIC, Cuba.
- García, E. Julio [DVD], 1994, *Reina y Rey*, ICAIC, Cuba.
- Gutiérrez, A. Tomás [DVD], 1968, *Memorias del subdesarrollo*, ICAIC, Cuba.
- Gutiérrez, A. Tomás [DVD], 1993, *Fresa y chocolate*, ICAIC, Cuba.
- Guzmán U. Camila [DVD], 2005, *El telón de azúcar*, Paraíso Productions, Francia-España-Cuba.
- Hamlet Lester [DVD], 2010, *Casa vieja*, ICAIC, Cuba
- Insausti, Esteban [DVD], 2010, *Larga distancia*, ICAIC, Cuba.
- Padrón, Humberto [DVD], 2001, *Vídeo de familia*, ISA, Cuba.
- Padrón, Ian [DVD], 2003, *Fuera de Liga*, ICAIC, Cuba.
- Pérez, Fernando [DVD], 1994, *Madagascar*, ICAIC, Cuba.
- Pérez, Fernando [DVD], 2003, *Suite Habana*, Audiovisuales ICAIC, Wanda Films, Cuba.
- Pérez, Manuel [DVD], 2006, *Páginas del diario de Mauricio*, ICAIC, Cuba.
- Solás, Humberto [DVD], 1972, *Un día de noviembre*, ICAIC, Cuba.
- Solás, Humberto [DVD], 2001, *Miel para Oshún*, ICAIC, Cuba.

Solás, Humberto [DVD], 2005, *Barrio Cuba*, ICAIC, Cuba.

Zambrano, Benito [DVD], 2005, *Habana Blues*, Canal+ España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Eurimages, España/Cuba.

Veitía, Héctor, Mayra Segura, Mayra Vilasís, et.al. [DVD], 1990, *Mujer transparente*, ICAIC, Cuba.

Vega, Pastor [DVD], 1992, *Vidas paralelas*, ICAIC, Cuba.

La autora es Licenciada en Historia del Arte por Universidad de La Habana en 2002 y Maestra en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte en 2014.

Correo electrónico: maribelriverosocarras@gmail.com

© *Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.*

Forma de citar:

Rivero, Maribel (2014). “El Estado-nación cubano en los relatos cinematográficos de la migración: convergencias y disidencias”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 175 pp.