

5. Desde los márgenes

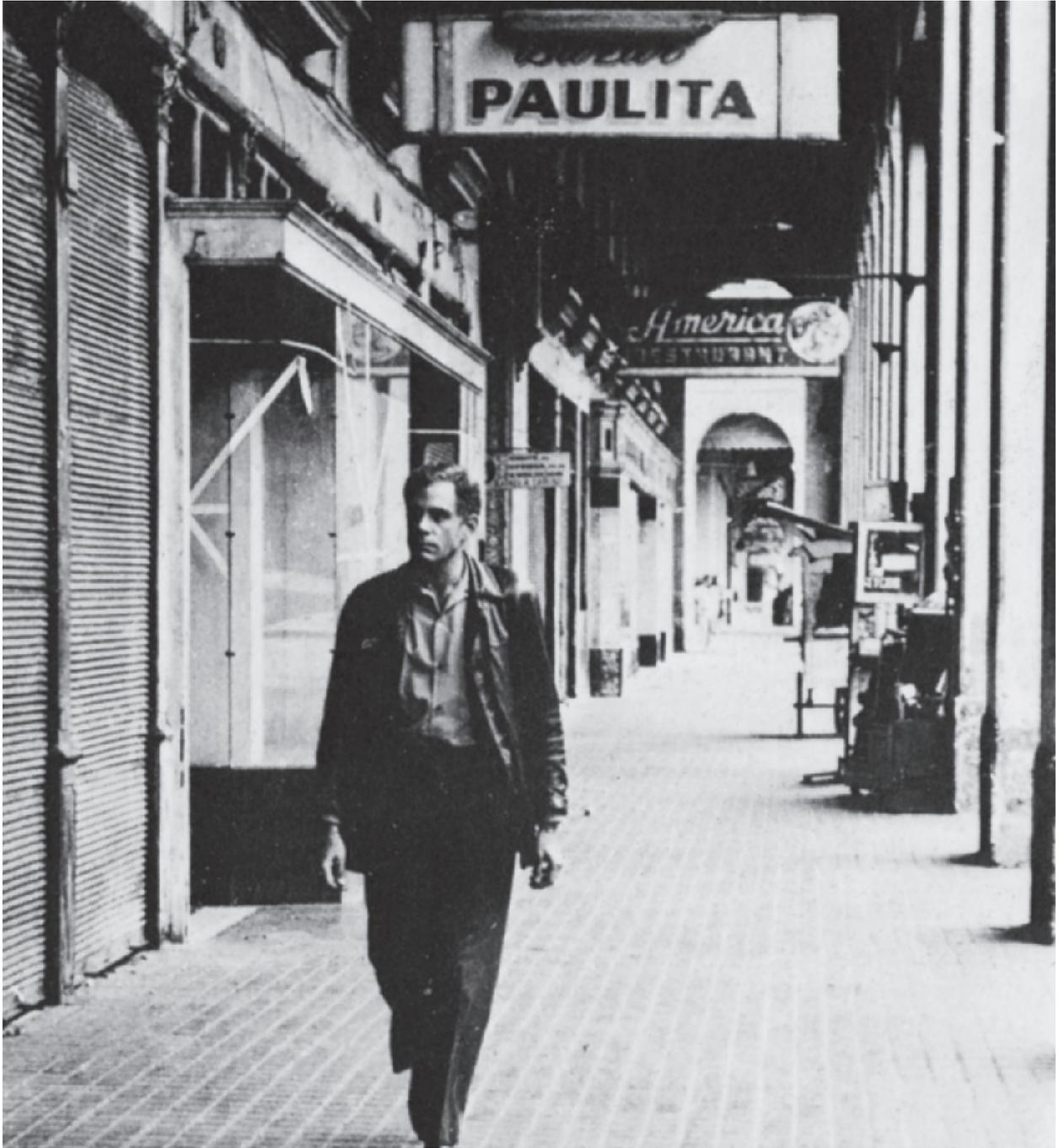
LOS OTROS. EXILIO Y EMIGRACIÓN EN EL CINE DE LA REVOLUCIÓN > Désirée Díaz

ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS: EL CINE CUBANO

Y LA CULTURA DE LA POLÉMICA > Juan Antonio García Borrero



Memorias del subdesarrollo (T. Gutiérrez Alea, 1968)



Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución

DÉSIRÉE DÍAZ

*...detrás de las distancias y la separación,
detrás de los gobiernos, las fronteras y la religión,
hay una foto de familia,
hay una foto de los dos.*

Carlos Varela

Una escena epítome de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) muestra a Sergio, su protagonista, deambulando por las calles de La Habana sin lograr comprender todos los cambios que la ciudad y el país está experimentando bajo el recién estrenado proceso revolucionario. Sergio no logra reconciliar su universo con ese nuevo mundo que se despliega frente a él y tras la ansiedad de dicha incompreensión se cuestiona, desolado: “¿Y tú dónde estás, Sergio?” La pregunta tiene la fuerza de los insondables cuestionamientos ontológicos pero en el contexto de la Revolución cubana presenta también una impronta ideológica, una urgente demanda de definición política.

La controvertida frase de Fidel Castro frente a los intelectuales cubanos en 1961, “dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada”¹, no solo limitaba la expresión artística en términos ideológicos; también establecía sus límites físico-geográficos. Si para muchos la cita resultaba ambigua y ofrecía un conflictivo

1. FIDEL CASTRO RUZ: *Palabras a los intelectuales*, Biblioteca Nacional “José Martí”, La Habana, 1991.

margen para decidir qué cabía dentro de la Revolución y qué quedaba fuera, los marcos físicos estaban, sin embargo, bien delimitados y se correspondían exactamente con los contornos de la isla. En ese “fuera” de la Revolución estaban todo y todos los que hubieran decidido vivir más allá de los límites insulares. Afianzado por el beligerante conflicto existente hasta hoy entre Cuba y los Estados Unidos, principal receptor del exilio y la emigración cubanos, los que salían del país fueron, por muchos años, denostados con los peores calificativos que acentuaban su no pertenencia al proyecto social y, por consiguiente, a la Isla. “Gusano”, “escoria”, “vendepatria”, “pseudointelectual”, “antisocial”, “anticubano” fueron algunas de las palabras usadas para nombrar a aquellos que entraban en una zona marginal inabordable, negada por muchos años, marcada por el desprecio, el olvido, el rencor, la intolerancia y, sobre todo, el dolor.

¿Cómo ha logrado el cine revolucionario representar el problema del exilio y la emigración cubanas? ¿Cómo ha podido, desde dentro, hablar de esos otros que han ido quedando fuera y de los que, por tanto, no podría hablarse de acuerdo con los límites de la política cultural revolucionaria?

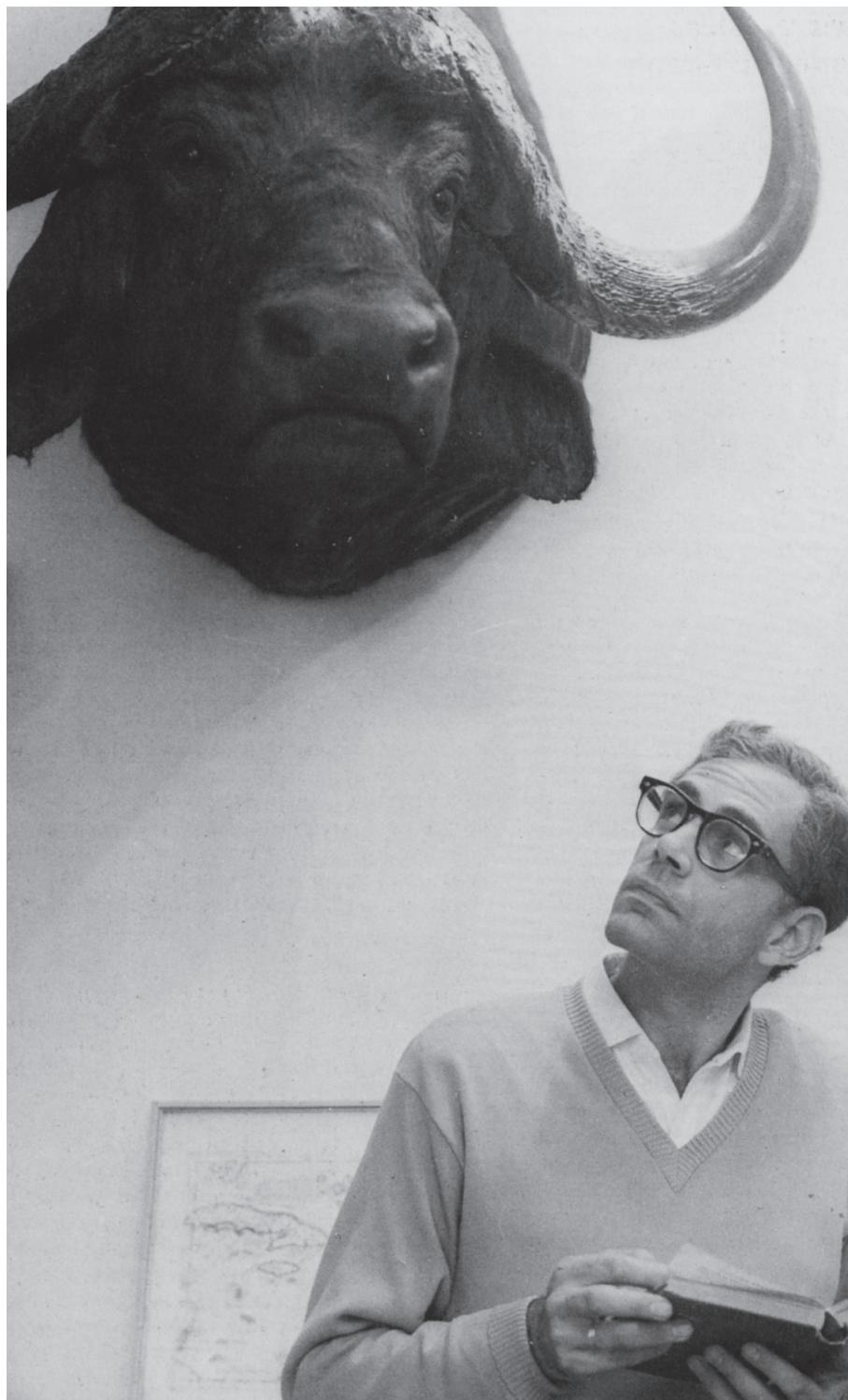
Durante las primeras décadas del cine revolucionario, realizado principalmente bajo los designios del ICAIC, el asunto parecía intocable desde cualquier punto de vista. El tema del exilio y los exiliados estaban claramente fuera de la Revolución y el tan aclamado humanismo que alentó al cine cubano desde su fundación prefería abordar temas más “constructivos” y esperanzadores, enfocados en un pasado heroico y en un futuro grandioso. Lo que iba quedando del problema del exilio y la emigración dentro de Cuba era el dolor, la separación de las familias, la añoranza por los que se habían ido, sentimientos todos que, por más humanos que fueran, no respondían al tipo de humanismo que quería favorecer el ICAIC, especialmente en sus primeros momentos².

Durante los primeros 20 años de cine cubano, la problemática del exilio apareció solo de forma contextual o anecdótica en largometrajes como *Las doce sillas* (1962, Tomás Gutiérrez Alea), *Desarraigo* (1965, Fausto Canel) o *Un día de noviembre* (1972, Humberto Solás), varios de los cuales fueron censurados u olvidados como es el caso de *Desarraigo*, coincidentemente, por la salida del país del director, Fausto Canel. Otras películas de ficción se acercaron al tema de forma a veces parcial u oblicua, pero con resultados más sugerentes como en los casos de *Memorias del Subdesarrollo*, *Polvo Rojo* y *Lejanía*³.

Es *Memorias del subdesarrollo* la primera en tratar de explicar o de abordar el drama de los exiliados y de las separaciones familiares. La película comienza en el año 1961, justamente con las despedidas en los aeropuertos, con los elocuentes silencios de aquellos que se van y dejan todo atrás, pertenencias, familiares, amigos. El trauma de la ida y la separación, de la última palabra que ya no se dice

2. La ley de creación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC) establecía en su primer acápite que el cine es un arte y que, por ser “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”, debía entonces “conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”. Tomado de “Ley de creación del ICAIC”, *Cine Cubano*, n. 140, págs. 1-2.

3. Como se verá más adelante, esta última sí toma al exilio como reflexión central.



Memorias del subdesarrollo (T. Gutiérrez Alea, 1968)



Memorias del subdesarrollo (T. Gutiérrez Alea, 1968)

168

o no se escucha, es la primera sensación que recoge el filme. La misma sensación que ha narrado la dramaturga cubano-americana Dolores Prida cuando escribe: “Las peceras me recuerdan al aeropuerto cuando me fui... Al otro lado del cristal, los otros, los que se quedaban (...) Y los que estaban dentro y los que estaban fuera solo podían mirarse... las caras distorsionadas por las lágrimas... bocas que trataban de besarse a través del cristal... Una pecera llena de peces asustados, que no sabían nadar, que no sabían de las aguas heladas”⁴.

El cristal, los sonidos mudos, las valijas, las lágrimas, las bocas que se abren como las de los peces en la pecera, toda esta lacerante experiencia está en el filme a través de la mirada de Sergio que, sin embargo, ve partir a su familia, integrantes de la burguesía pre-revolucionaria, como quien ve partir una impedimenta. Es, acaso, la misma impedimenta que ve partir la revolución en esta primera etapa migratoria y que puede acuñarse con la misma frase del personaje: “Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron”. Expresión de fastidio y alivio que refleja el deseo por desprenderse de esos que “estuvieron jodiendo” y que por fin “se fueron”.

En este momento, Sergio no se identifica con el sentimiento de ruptura y de pérdida que experimentan los que están del otro lado del cristal; los que, dentro de

4. Citado por MARIELA A. GUTIÉRREZ: “Dolores Prida: exilio, lengua e identidad”, en *Encuentro*, n. 14, otoño, 1999, pág. 158.

la pecera, ya están fuera. Tendrá que pasar mucho tiempo aún para que el cine cubano establezca una conexión con el que se va, que a esas alturas, ya no “jodería” tanto. Sin embargo, esto tampoco sugiere una proyección de la revolución en la figura de Sergio.

Para el personaje, el hecho de quedarse en la isla supone también un intento de huir y desmarcarse de su familia burguesa. Sergio no se queda “con” la revolución, sino que se queda para no “quedarse” con la burguesía y esta posición ambigua lo deja físicamente en la isla, pero psicológicamente en un limbo, en un no-lugar que es también el espacio creado y habitado por la diáspora. Se produce entonces una desvinculación del yo con el entorno y el sujeto experimenta un extrañamiento y un desajuste que lo obliga a un deambular eterno, a un nomadismo sin fin. Permanecer en Cuba, tanto como haberse ido, conlleva para Sergio la ansiedad de aceptar y reconocer un nuevo espacio transformado por la acción de la revolución. La película muestra ese vagar sin rumbo y sin tregua por la Habana, en un intento por construirse un espacio mítico-propio, primero, desde el balcón de su casa cuando escudriña a la ciudad con el telescopio y luego con sus paseos por las calles habaneras, aunque es incapaz de relacionarse con la gente y la nueva sociedad, a quien dirige sus críticas más mordaces: “¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí, qué sentido tiene para mí?” Pero este reflejo es solo momentáneo, es el acercamiento e, inmediatamente, la repulsa amplificada: “¡Pero yo no soy como ellos!” De tal manera, el personaje se aísla definitivamente y cae en el limbo de la diáspora⁵, en el no-lugar del exilio o, en este caso, del insilio. Como han señalado los críticos Rufo Caballero y Joel del Río, “Alea instaura así el discurso sobre el diferente —el que se permite disentir o dimitir (...)”⁶.

Frente a la imposibilidad de crearse una Habana para sí mismo, o de convertirla en el territorio mítico del emigrado en su propia tierra, el personaje se refugia entonces en su casa, un microcosmos que permanece —al menos por el momento— incólume ante la capacidad de apropiación del espacio social por parte del discurso revolucionario. Y es precisamente en este proceso de reconstrucción del mundo interior, restringido al mínimo territorio del apartamento, cuando se invierte la polaridad dentro/fuera sobre la que se articula todo el discurso social de la revolución en torno a la emigración. *Memorias...* invierte estas nociones tradicionales y el dentro —en el apartamento del personaje— no es la inclusión, sino la exclusión, en este caso la autoexclusión, el autoaislamiento.

El nihilismo —o la lucidez— de Sergio no le permiten tomar partido por ninguno de los dos polos, dentro o fuera y de esta manera está representando también la irreconciliabilidad de estos dos mundos para terminar preguntándose: “¿Y tú dónde estás, Sergio?”, aceptando definitivamente la desterritorialización, la “ato-

5. Utilizando el término aquí relacionado “(...) justamente a un descentramiento, a una atomización traslaticia, a una fragmentación del territorio por medio de la errancia (...)”, según está usado en Rafael Rojas. “Diáspora y literatura”, *Encuentro*, nos. 12/13, primavera/verano, 1999, pág. 140.

6. RUFO CABALLERO y JOEL DEL RÍO: “No hay cine adulto sin herejía sistemática”, *Cine Cubano*, n. 140, pág. 92.

mización traslaticia”. Las connotaciones ideológicas del par dentro/fuera se dislocan en dependencia del territorio que lo sustenta y esta representación interpolada con respecto a las nociones habituales, van a terminar apareciendo recurrentemente en el discurso cinematográfico nacional sobre la emigración, que a partir de *Memorias...* privilegiará las lecturas alegóricas topográficas y semánticas en función de este tema.

Un filme como *Los sobrevivientes* (T.G. Alea, 1978), por ejemplo, da pie a una lectura alegórica que puede relacionarse con la idea de la isla como un espacio cerrado, controlado con mano férrea y de la cual está prohibido salir. En la película, una familia de la burguesía cubana decide, en vez de irse de Cuba después de la caída de Fulgencio Batista, quedarse encerrada en su mansión, esperando que la revolución sea algo pasajero y manteniendo el mismo régimen familiar, conservador, patriarcal, aislada de la realidad circundante. Cuando después de varios años los jóvenes quieren salir del círculo familiar y explorar el mundo exterior, los mayores no lo aceptan y deciden reprimir cualquier voluntad de cambio a toda costa. La casa se convierte en cárcel, la tradición familiar en régimen dictatorial y la imposibilidad de abandonar ese espacio en una angustia por escapar aunque fuera enfrentando trágicas consecuencias.

A la altura de 1978 esta necesidad, a la vez que imposibilidad, de conocer el mundo exterior y la sensación de encierro dentro de la Isla, desde donde salir adquiere una sensación de escape más que de simple abandono, no era ajena para muchos cubanos. Sentimiento que, hay que decirlo, tampoco puede circunscribirse únicamente dentro de las condiciones políticas cubanas que impide la libre salida del país, sino que se relaciona también con una sensibilidad propia del ser insular expresada desde antes en la cultura cubana. En 1943 el escritor Virgilio Piñera hablaba ya sobre “la maldita circunstancia del agua por todas partes”⁷ para referirse a esa ansiedad frente a la barrera del mar que se experimenta en una isla pequeña. Pero no cabe duda de que, bajo un régimen de prohibición oficial, dicha ansiedad puede convertirse en una trágica claustrofobia nacional que ha servido de contexto para algunos de los episodios más tristes de la historia cubana de los últimos años: la Operación Peter Pan, los episodios del éxodo por el Mariel y la crisis de los balseros, con su momento cúspide de 1994, aunque hay que recordar que las salidas ilegales por mar en embarcaciones precarias comenzaron desde los primeros años de la década de los sesenta y continúan hasta hoy.⁸

Los sobrevivientes es el antecedente de algunos largometrajes que, sobre todo en los años noventa, van a explotar la alegoría que identifica un microcosmos cerrado y bajo un poder autoritario del que no se puede salir con la Cuba revolucionaria. Entre ellos estarían la muy polémica en su momento *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990) y *Las noches de Constantinopla* (Orlando

7. VIRGILIO PIÑERA: *La isla en peso*, Ediciones Unión, 1998, pág. 33.

8. Se estima que de 1959 a 1962 (cuando se interrumpen los vuelos a EEUU por la Crisis de Octubre) abandonaron Cuba más de 240.000 personas. Mediante la Operación Peter Pan salieron de Cuba más de 14.000 niños sin sus padres. Durante los llamados “Vuelos de la Libertad” (1965-1973) salieron 340.000 personas. Por el Puerto del Mariel (1980) se fueron masivamente 125.000 cubanos y durante la Crisis de los Balseros (1994), 36.000 cubanos se lanzaron al mar en las más precarias condiciones con la intención de alcanzar las costas de la Florida. A estos momentos cúspides habría que sumar las cantidades de los cubanos que cada año abandonan definitivamente el país de forma legal e ilegal. Datos extraídos de ERNESTO RODRÍGUEZ CHÁVEZ: *Emigración cubana actual*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1997; CONSUELO MARTÍN y GUADALUPE PÉREZ: *Familia, emigración y vida cotidiana en Cuba*, Centro de Estudios de Alternativas Políticas, Universidad de La Habana, 1997; HUGO AZCÚY: “Sobre las relaciones migratorias Cuba – Estados Unidos”, en *Cuadernos de Nuestra América*, Vol. IX, n. 18, La Habana, 1992.



Polvo rojo (J. Díaz, 1981)

Rojas, 2001). Ambos filmes van a ubicar su trama en espacios que se aíslan de la sociedad y donde los conflictos generacionales van a manifestar relaciones de poder opresivas. *Las noches...* es una cita directa del antecedente de Alea, tomando como espacio otra (la misma) mansión familiar que ha tratado de mantenerse ajena al proceso revolucionario, solo que esta vez se opta por un final más carnavalesco que subvierte desde dentro el régimen de poder. *Alicia...* también presenta una estética paródica y surrealista para ubicar su historia en un pueblo lejano adonde han ido a parar los peores males de la sociedad revolucionaria y hasta donde llega una joven instructora de teatro intentando mejorar las cosas, pero la protagonista se enfrenta a un poder retrógrado, intolerante y represor y finalmente tiene que escapar del pueblo. Aunque una lectura tropológica puede establecer relaciones con algunas condiciones contextuales que han marcado el problema de la emigración o de su imposibilidad en Cuba, ninguna de estas películas aborda directamente el tema del exilio cubano y sus terribles consecuencias.

En realidad, una rápida mirada nos dice que en las tres primeras décadas de cine revolucionario solo dos directores se acercaron al conflicto de la emigración que tan lacerante era para la sociedad y la cultura cubanas. Alea lo hizo de una manera más oblicua, lo que probablemente provocó que en el momento de aparición de los filmes no fuera notada o comprendida totalmente. El otro director que trabajó el tema, a la altura de los años ochenta y de forma más frontal, fue Jesús Díaz.

En 1977 se da un hecho significativo en la historia de la emigración en Cuba cuando un grupo de jóvenes que fueron llevados al exilio siendo niños deciden regresar a la isla en busca de sus orígenes y para conocer la nueva realidad de la revolución. La idea se materializó en la primera brigada “Antonio Maceo” y la experiencia fue recogida por Jesús Díaz en el documental *55 hermanos* (1978)⁹. La generación de jóvenes que protagonizó *55 hermanos* introdujo una nueva problemática dentro de las tensiones ya existentes con respecto a la emigración, pues demostró, a contrapelo de lo que muchos decían, que irse del país no era más sinónimo de muerte y desaparición. Los cubanos y la cultura cubana seguían creciendo y desarrollándose *afuera*, y ahora llegaban estos jóvenes que no tenían que ser precisamente “gusanos” y que traían consigo, además, la experiencia del biculturalismo, expuesta por Lourdes Casal en su antológico poema *Para Ana Veldford*: “Demasiado habanera para ser newyorkina / demasiado newyorkina para ser / —aun volver a ser— / cualquier otra cosa”¹⁰.

Díaz vuelve a acercarse al problema con su primer largometraje de ficción, *Polvo Rojo* (1981) y aunque solo sea una solución argumental dentro de un conflicto mayor y diferente, el impacto de la representación, el realismo crudo con que se muestra la separación de una madre de sus pequeños hijos, hace de la película un testimonio elocuente de la tragedia que ha marcado a tantas familias cubanas a raíz de las diferencias políticas, las posturas extremistas y las decisiones y leyes menos humanistas que se han tomando en nombre del ideal revolucionario. Aunque el tono general del filme responde más al panfleto propio del realismo socialista y presenta negativamente a los que toman la decisión de partir, el director logra sortear el encasillamiento de los personajes principales dentro de estereotipos simplificadores y otorgarle a sus caracteres, sobre todo a Marina —la madre que se ve compelida a abandonar a su hija porque el padre no le da el permiso de salida de Cuba— una humanidad y una compasión que le permite profundizar en la complejidad del exilio y perfilar los traumas futuros del emigrado.

La película muestra la violencia psicológica, emocional y moral a la que están sometidos los personajes por la decisión de marchar al exilio y por la imposibilidad de mantener esta decisión en los límites de la vida privada, teniendo que soportar la repulsa y la violencia popular. Todo esto atenta contra la estabilidad psíquica y familiar, que se simboliza en el filme a través de la clarividente locura del padre de Marina cuando le comenta a la pequeña nieta: “Nadie sabe dónde está nadie. Todos están donde no estaban, como no estaban. El que estaba muerto, está vivo y el que estaba vivo, está ahora muerto”. Luego la niña reproduce las tristes palabras del abuelo en un conmovedor diálogo con su osito.

Vuelve a aparecer así la sensación de la dislocación vital que también sufría Sergio en *Memorias del subdesarrollo*. La sensación de no saber dónde se está, a qué

9. Aunque este trabajo es un balance solamente sobre la producción de largometrajes de ficción, creo importante hacer referencia al documental *55 hermanos* porque es, de hecho, la primera obra cinematográfica que toma al exilio como tema central, como problema principal. Otra obra documental de interés es el trabajo colectivo *Del otro lado del cristal* (1995), sobre la Operación Peter Pan.

10. LOURDES CASAL: “Para Ana Veldford” en JORGE LUIS ARCOS (ed.): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana Siglo XX*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, pág. 361.



Lejanía (J. Díaz, 1981)

lugar se pertenece o quién tiene la verdad. Las palabras del abuelo y la reproducción infantil de las mismas refuerzan el señalamiento de las terribles implicaciones de un discurso político que estandarizó calificativos como el de “gusanos” o “vendepatrias”, imponiendo la orfandad y la muerte a todo aquel que abandonara el país. Frases como “Ese no es mi hijo”, o “Tu mamá es como si se hubiera muerto” no solo abundan en el filme, sino que se proponen como la correcta conducta a seguir pero, a la vez, delatan lo inhumano de esas prácticas.

Aunque el final de la cinta es contundente, con el triunfo del personaje “positivo” y el canto a la construcción de una nueva sociedad —los hijos se quedan en la patria con el padre y la madre parte hacia Estados Unidos—, sabemos que ese aparente *happy end* es transitorio. Esos mismos personajes, los que se quedaron y los que se fueron, podrán protagonizar otros muchos episodios en la historia de la emigración postrevolucionaria. Podrían ser, de hecho, los personajes de *Lejanía* (1985), el próximo largometraje de Jesús Díaz.

El argumento de la película cuenta la historia de una mujer que regresa a Cuba desde Miami después de 10 años a reencontrarse con su hijo, Reinaldo, a quien

dejó en el país a los 16 años porque estaba en edad militar y el Estado no le permitía irse. Su principal objetivo es convencerlo para que se reúna con ella en Miami. La acompaña Ana, prima de Reinaldo; ambos compartieron su infancia y primera adolescencia y ahora ella vive en Nueva York.

Las insalvables heridas de la ruptura familiar, la incomunicación y el rescate de la memoria son algunos de los temas de *Lejanía*, de la misma manera que la responsabilidad por la actitud asumida en determinadas circunstancias. Después de diez dramáticos años de ausencia y abandono, la madre intenta restablecer una comunicación que ella misma interrumpió con su partida. Ahora regresa y encuentra que su hijo tiene una vida completamente ajena a la suya con muy pocas cosas que compartir. Para Reinaldo, el hecho del abandono es también el mayor punto de conflicto: ¿debe recibir a su madre como si tal y reanudar las relaciones sobre la base de un hipotético lazo madre/hijo ineludible o, por el contrario, mantener “un muro de silencio” que ella motivó con su partida? Este conflicto primario y su posible solución se proyectará además a otras esferas de su vida. A lo largo de toda la película, el protagonista irá sopesando estos niveles de relaciones, actitudes y compromisos, donde los recuerdos —los suyos y los ajenos— jugarán un papel fundamental a la hora de valorar y tomar decisiones. Pero la memoria ya está rota, dañada. Los recuerdos pueden ser indeseables o ni siquiera existir.

174

Por otro lado está el personaje de Ana, que es una ficcionalización de los jóvenes protagonistas de *55 hermanos*. Como ellos, Ana regresa por primera vez a la ciudad de su infancia intentando rescatar una memoria olvidada. Los conflictos de esta generación desarticulaban por primera vez el discurso antagónico que había sostenido el gobierno revolucionario con la comunidad emigrada porque no tenía sentido acarrearle culpas ajenas. Más bien, estos jóvenes eran las víctimas de un proceso de desterritorialización y transculturación no escogido y de la pertenencia a esa zona marginal de la sociedad cubana que era “el afuera”.

Si bien la pretensión del filme es mostrar toda la complejidad de los traumas de la emigración en la Cuba revolucionaria, no deja de caer en posiciones maniqueas, sobre todo al final de la película, cuando Reinaldo decide dejar a su madre e irse para una movilización en Moa. Así, su partida en la película (otra vez la partida), no es solo la huida de una relación forzada con su madre, la renuncia de sus regalos y sus proposiciones, sino también la escapada de una situación antagónica que él todavía no es capaz de enfrentar y mucho menos de solucionar. Como no es capaz de enfrentarla la sociedad toda y tampoco el discurso cinematográfico del momento.

La fuga de Reinaldo en *Lejanía* es también la de todo el cine del ICAIC frente al problema hasta que adquiera una presencia magnificada en los años noventa.



Lejanía (J. Díaz, 1981)

LOS AÑOS NOVENTA: DEL EXILIO AL VIAJE

Como se ha visto, durante casi treinta años el exilio fue considerado como un tema tabú en el cine cubano y los que se iban eran vistos negativamente, cuestionándolos ética, moral y, sobre todo, patrióticamente. Si bien la calidad estética y expresiva de filmes como *Memorias...* o *Los sobrevivientes* nos permiten encontrar reflexiones importantes sobre los traumas y taras en torno a la salida del país, no se puede perder de vista que en estas tres décadas solo un largometraje de ficción, *Lejanía*, tomó al exilio y sus consecuencias como centro de su argumento.

En los años noventa ese balance cambiará radicalmente. Tras la caída del campo socialista, Cuba entró en un periodo de profunda crisis económica e ideológica. Aunque el gobierno revolucionario no perdió las riendas del país, como muchos pensaron y vaticinaron, el contexto histórico propició cuestionamientos políticos que hasta ese momento se habían mantenido soterrados. Por otro lado, el Estado también intentaba buscar vías para sobrevivir a la crisis. Estas y otras circunstancias favorecieron ciertos cambios en el tratamiento y la percepción del problema de la emigración y los emigrados. La necesidad imperiosa de las “remesas familiares” en dólares que envían los cubanos de afuera y que se han convertido en

una de las principales fuentes de ingreso de la economía cubana, el aumento exponencial de las salidas definitivas del país, ya fuera legal o ilegalmente, unido a un cuestionamiento social sobre las políticas migratorias y el tratamiento que por tantos años habían recibido los exiliados, contribuyó a que se comenzaran a instrumentar políticas de flexibilización en las leyes migratorias. Desde el discurso oficial, por ejemplo, se ha intentado moderar la retórica en torno a la decisión de salir del país y ahora se habla más de una emigración económica que de un exilio político.

En el ámbito cultural el asunto migratorio comenzó a reflejarse con más frecuencia en obras literarias, artísticas y el cine no fue una excepción. A diferencia de las décadas anteriores, a partir de los noventa y hasta la actualidad, el cine habla del problema de forma insistente, consecutiva, reflejando a su vez los cambios de percepción sobre el mismo que se daban en el discurso oficial y social. Por otro lado, en los noventa se da también un cambio de estética en el cine del ICAIC que va a combinar las metáforas visuales con la representación del contexto social, logrando un cine que se aleja del realismo chato y simplificador. Se empiezan a utilizar una serie de estrategias discursivas propias del postmodernismo —entre otros, la intertextualidad, la mezcla de géneros, el pastiche, los subterfugios tropológicos— que permitirá un acercamiento multidimensional y un tratamiento del problema desde ópticas más amplias, polifacéticas, evitando conscientemente las valoraciones marcadas por la política características de años anteriores. Desterrando cualquier posición parcial, maniquea o estereotipada, los filmes que abordan el asunto tratan de plantear, ante todo, las dudas, la mezcla confusa de sentimientos y el amplio entramado de contradicciones que implican estos asuntos en la Cuba de hoy.

176

Lamentablemente, muchas veces la simple presencia del problema no garantiza que sea abordado de forma productiva o reflexiva. Muchos filmes han caído en la tentación de presentar a un personaje que quiere irse del país, o alguien que regresa, solo como un elemento más dentro de un catálogo de situaciones típicas de la vida cubana contemporánea o como reflejo elocuente, pero a la vez apurado, de la crisis del país y la carencia de otras soluciones. La presencia de un elemento o personaje extranjero y, por tanto, de una ventana al exterior, que muchos proyectos han tenido que “asimilar” debido a las exigencias de las coproducciones, tampoco han aportado mucho a la reflexión profunda sobre el tema migratorio y a sus causas y consecuencias en la historia y la cultura cubanas. A diferencia de décadas anteriores, el catálogo que ahora ofrece el cine del ICAIC sobre producciones que hablan del tema es extenso y variado, de modo que resulta imposible hacer referencia a todos en este marco. Los filmes que comentaremos son los más interesantes o novedosos en su momento en cuanto



Papeles secundarios (O. Rojas, 1989)

al tratamiento, la postura o la reflexión que plantean sobre el lacerante tópico que nos ocupa¹¹.

Después de *Lejanía* el espinoso tema del exilio reaparece de manera explosiva, como una catarsis, en el también catártico monólogo de Mirta en *Papeles Secundarios* (Orlando Rojas, 1989), filme que inaugura el cine de los noventa, ya que estrenará un tratamiento visual y artístico que marcará las producciones de esos años. La película explora las relaciones de dominación y transgresión en el microespacio de un grupo de teatro y bajo las presiones y angustias de los juegos de poder, el drama del olvido forzado de todos los que se fueron y de la ruptura familiar. Todas estas cuestiones aparecen de forma explosiva en el parlamento final de Mirta, que cuenta cómo su vida se deshace cuando su pareja, un poeta, se ve compelido a marchar al exilio por la incompreensión hacia su obra. El amor, la pasión y los sueños de un futuro común se quiebran abruptamente y sin posibilidad de recuperación o restauración. El trauma personal de Mirta se proyectará en toda la sociedad como una de esas heridas que en un momento determinado, sin que algunos se dieran cuenta, comenzó a resquebrajar el proyecto nacional y a las gentes que soñaban y luchaban por hacerlo posible.

Después de *Papeles...* serán justamente los momentos de la partida, el regreso y la negociación de la memoria que ambos implican los temas de mayor presencia. Ambas instancias están marcadas por el dolor y la tensión, las circunstancias históricas han obligado a que ese ir y retornar no pueda ser nunca un itinerario finito, sino que cada regreso siempre implicará un nuevo alejamiento, figurando un vaivén eterno, como el del mar, que es para algunos el sino natural de esta nación insular.

Para el cubano el drama fundamental que supone la emigración es el de la consecuente ruptura que esta implica. Rupturas de toda índole, territorial, emocional, familiar, política y, hasta hace muy poco tiempo, significaba incluso una ruptura étnica o nacional —no se pertenecía más a un pueblo ni a una nación, se quedaba completamente “afuera”.

La opción del éxodo, el hecho de enfrentarse a la decisión de irse del país, asumiendo todos los niveles de ruptura que de esta se derivan, o, por el contrario, quedarse en la isla haciendo frente a las innumerables y atávicas rémoras de la cotidianidad, es el conflicto presentado por filmes como *Fresa y chocolate* (T.G. Alea, 1993), *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez, y más recientemente *¡Viva Cuba!* (Juan Carlos Cremata, 2005).

En *Fresa y chocolate*, Diego, uno de los protagonistas, es empujado a irse del país por la imposibilidad de encontrar un espacio de realización personal dentro de un proyecto social que lo margina. El personaje muestra a lo largo de toda la

11. Como ya he planteado, muchos filmes presentan algún conflicto relacionado con la emigración en estos años. La selección que hago en este texto responde, sobre todo, a la novedad, trascendencia o profundidad de una u otra arista abordada dentro del complejo fenómeno de la emigración. La propuesta estética o la eficacia artística de cada filme no serán categorías de selección para incluir un filme u otro, pero no cabe duda de que tanto la una como la otra influyen también en la eficacia o no de la representación de un tema o problema. Una película artísticamente lograda conseguirá un mayor impacto y un mejor análisis de cualquier problema.



Madagascar (F. Pérez, 1994)

película un acendrado patriotismo y una intensa vocación por la cultura cubana, prefigurando así la nostalgia típica del exilio intelectual que, como ha descrito Claudio Guillén, “(...) es la conciencia del destierro como pérdida del único entorno válido, necesario e imprescindible, que es la nacionalidad, el problema nacional, la cultura nacional”¹². Homosexual, religioso y contestatario, Diego arrastra muchos de los estigmas que han conformado zonas de subalternidad dentro de la revolución, ámbitos excluidos que en más de una ocasión solo vieron una salida posible: el exilio. Así que Diego, al final, también tiene que irse y todos los sentimientos de comprensión, cariño y admiración que podemos sentir por el personaje se proyectan sobre una decisión surgida a partir de las divergencias con la revolución. Es decir, lo que en otro momento hubiera sido impugnado totalmente, cuando los que partían era calificados todos, indistintamente, como “gusanos”, “escorias” o “vendepatrias”, provoca ahora una identificación emocional, una simpatía. Si hay algo que queda bien claro es que Diego no es un vendepatrias y, de esta manera, el filme no solo propicia la revalorización de muchos que tomaron la decisión de partir o se vieron compelidos a hacerlo, sino que erosiona el discurso político que identifica la permanencia en la isla con la nacionalidad. Se sabe que Diego se moverá siempre “dentro” de la cultura cubana aunque geográficamente esté “fuera”.

180

Siguiendo con la corriente que trata de flexibilizar el peso del discurso político sobre la decisión de emigrar, hay un grupo de filmes en los noventa que explora una noción subjetiva del viaje como necesidad intrínseca del ser humano de buscar otros espacios, de ir más allá de la porción de tierra a la que está anclado venciendo el encierro geográfico y la fatalidad insular. Aunque no podemos descontextualizar estas películas, algunas de las cuales fueron realizadas alrededor del fatal año de 1994 cuando miles de cubanos se lanzaron al mar desesperadamente, intentando alcanzar las costas de la Florida, no cabe duda de que en *La ola*, *Madagascar* y *La vida es silbar* se trata de superar, en la medida de lo posible, el discurso político. Los dos primeros, por ejemplo, son filmes de escasa narrativa y se conforman sobre la base de viñetas o de reflexiones de peso ontológico. Sus personajes, luego de deambular por la ciudad y tratar de encontrarse a sí mismos en ella, terminan parados frente al mar, interrogando la lejanía y enfrentando la posibilidad del viaje con la imposibilidad de burlar “la maldita circunstancia del agua por todas partes.”

La tematización de la emigración pasa por esa necesaria (pre)disposición ante la ida, asumida como una continua travesía, como un dramático viaje de supervivencia, y la pérdida y búsqueda de la identidad a partir de la adecuación o transgresión del espacio de procedencia. Irse o quedarse, estar dentro o fuera, convertirse en aves o peces que faciliten la desconexión con la tierra, son las obse-

12. CLAUDIO GUILLÉN: *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1995, pág. 110.

siones y angustias que presentan la pareja de *La ola*, así como Laurita y Elpidio en las obras de Fernando Pérez. “Irse es un oscuro viaje, y entonces tienes que mirar hacia atrás, y te quedas”, dice uno de los personajes en la obra de Enrique Álvarez. Por su parte, Laurita, en *Madagascar*, declara: “Me voy a Madagascar. No es estúpido, es lo que no conozco”, mientras que su madre se pregunta: “¿Qué pasó? Nadie sabe qué pasó. Una bomba, yo debería poner aquí una bomba. ¿Y yo, adentro o afuera?” (pregunta que nos remite invariablemente a la misma duda que atormentaba al Sergio de *Memorias del subdesarrollo*) para concluir: “Ya no sé nada. Perdí la brújula, la vela, los remos y no aparece tierra a la vista”. Finalmente, *La vida es silbar*, termina proponiendo una especie de acuerdo bipartito, una posibilidad de estar en dos lugares al mismo tiempo, ni adentro, ni afuera, cuando uno de los personajes comenta: “Los caracoles son casi perfectos, porque son los únicos que pueden vivir en el extranjero sin sentir nostalgia por su casa”.

El conflicto entre irse o quedarse es también la tragedia que enfrentan los jóvenes personajes de *¡Viva Cuba!*, dos niños que priorizan su amistad por encima de las diferencias entre sus familias y que resuelven desandar la isla, desde La Habana hasta el extremo oriental del país, la Punta de Maisí, para lograr que el padre de Malú no le dé permiso a la madre para sacarla de Cuba. El viaje de los niños a lo largo de la isla, lleno de conflictos, pone a prueba su amistad y no son infrecuentes las peleas pero, a la vez, es también un viaje afirmativo, de conocimiento personal y cultural. A diferencia de los filmes anteriores, en los que se trataba sobre todo de huir de la isla, acá los niños insisten en quedarse. Sin embargo, todo viaje en una isla termina, inexorablemente, frente al mar y el final de la película tal vez sugiera que a veces es necesario alejarse para poder regresar y encontrar un entendimiento.

El otro momento del drama del exilio que ha tratado de reflejar el cine cubano es justamente el del regreso, quizá aún más traumático que ese instante inicial de la ruptura, porque entonces se constata que la restauración de la memoria y del equilibrio interior a través de la recuperación simbólica de la geografía, puede ser imposible. Quisiera comentar dos películas que, en las dos últimas décadas, han intentado ubicarse en y explorar las emociones y los conflictos que implican los reencuentros.

Laura, cuento dirigido por Ana Rodríguez como parte del largometraje *Mujer transparente* (1990), se desarrolla casi todo el tiempo en forma de monólogo interior y nos acerca a las reflexiones y contradicciones de la protagonista mientras se prepara para encontrarse con su mejor amiga de la primera juventud que vive fuera de Cuba hace años. Los recuerdos conjuntos, el repaso de cómo las circunstancias pueden determinar las historias personales, y luego cómo la varia-

bilidad del acontecer histórico pone en entredicho nuestras propias actitudes asumidas al calor de acontecimientos pasados, todo esto subyace en el filme que nos revela así lo complejo, polémico y controvertido de un problema como el de la emigración cubana posterior a la revolución. El final de la película es abierto y nunca sabemos si Laura ha logrado reencontrarse con su amiga superando así el peso de la Historia sobre su vida. Ambrosio Fornet ha definido este filme, como “la historia de un examen de conciencia”¹³; examen de conciencia que, si en este caso pasa por una experiencia personal, puede serlo también del devenir de la sociedad en su conjunto.

De hecho, pudiera hablarse también de un examen de conciencia más general, en este caso ubicado en el seno familiar, cuando once años más tarde aparece *Video de familia* (2001) del joven director Humberto Padrón. El filme simula una video-carta que la familia ha decidido filmar para Raulito, uno de los hijos que vive fuera de Cuba desde hace algunos años. Todo marcha más o menos bien hasta que la hermana revela el secreto de que Rauli es homosexual, lo que destapa una caja de Pandora con todo tipo de conflictos familiares que gravitan alrededor de la decisión de Rauli de irse del país. La familia, como Cuba, está dividida entre aceptar a Rauli como es —homosexual y exiliado— o desterrarlo para siempre. El padre desata todo el rencor hacia un hijo que considera doblemente traidor pero la contienda familiar queda zanjada cuando la madre insiste en aceptar a su hijo tal y como es y le pide enfáticamente que regrese de visita a la isla. Quisiera pensar que la película propone una clausura posible al conflicto que por más de cuatro décadas ha enfrentado al pueblo y la nación cubanas frente al problema del exilio, frente a la disyunción de una patria que ha visto partir a sus hijos. Desesperada, pero afirmativa y contundente, la madre de Rauli se impone y declara: “¡Es mi hijo! ¡Es mi hijo y esta es su casa!”.

El epílogo de la película confirma que Rauli regresa a Cuba mediante una serie de fotos en las que se ve a toda la familia reunida y, en el fondo, un cuadro de Fidel Castro. La presencia de ese cuadro ha sido controvertida y quisiera entenderla aquí como una voluntad y un anhelo de reconciliación de todos los cubanos, los de aquí y los de allá, los de izquierda, los de derecha y los ambidiestros y, por qué no, como un guiño irónico y subversor de la Historia y la cultura cubana que se rebela finalmente ante la política divisoria del adentro y el afuera de la revolución.

13. AMBROSIO FORNET: “La diáspora como tema”, *Memorias recobradas*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000, pág. 135.

Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución

Tomando como punto de partida la controvertida frase “dentro de la Revolución todo, fuera de la revolución nada” que ha marcado la política cultural cubana desde los años sesenta, este artículo esboza una evolución sobre cómo el cine cubano de ficción del ICAIC ha trabajado el tema del exilio y la emigración desde su fundación y hasta los años más recientes y cómo ha ido representando la dicotomía del adentro y el afuera en un tema tabú como este. El texto analiza algunas de las películas emblemáticas sobre el tema y otras que, de alguna manera, subvierten las políticas de inclusión y exclusión de la cultura cubana revolucionaria

Palabras clave: cine cubano, revolución, ICAIC, exilio, emigración

The Others. Exile and Emigration in Revolution Films

This study begins with the popular and controversial expression “Inside the revolution is everything; Outside the revolution is nothing” which has characterized cultural policies in Cuba ever since the 1960s. With this saying as a backdrop, the author shows how the themes of exile and emigration have been developed in the fiction films produced by the ICAIC from its inception up to recent years, especially in terms of how the dichotomy of inside versus outside, a truly taboo subject, has been represented. The study focuses on several key films which, through different strategies, subvert the dichotomy of inclusion and exclusion.

Key words: Cuban film, revolution, ICAIC, exile, emigration