



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

RELATOS DE ESTADO-NACIÓN EN LAS REPRESENTACIONES
CINEMATOGRAFICAS DE LA MIGRACIÓN CUBANA:
CONVERGENCIAS Y DISIDENCIAS.

Tesis presentada por

Maribel Rivero Socarras

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México

2014

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: Dr. Arturo Zárate Ruiz

Codirector de Tesis: Dr. Lauro Zavala Alvarado

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

A mis abuelos, que siempre me acompañan

A mis padres, por su perseverante presencia a pesar de la distancia

A Joe, por seguirme hasta este rincón del mundo

A todas las familias cubanas, donde quiera que estén

AGRADECIMIENTOS

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) de México el apoyo financiero brindado para proseguir mis estudios de postgrado y llevar a cabo esta investigación.

Al Colegio de la Frontera Norte (El Colef) por acogerme en su programa de maestría en Estudios Culturales y por el esfuerzo en agilizar todos los trámites migratorios para que pudiese incorporarme a tiempo. En este sentido, agradezco en especial al Dr. Alejandro Monsiváis, a Irene Becerra y a Alma Guzmán, así como al personal administrativo de esta institución.

Al Dr. Arturo Zárate por su guía y ánimo en los momentos oscuros del trabajo; al Dr. Lauro Zavala por sus motivadoras conversaciones y su excepcional involucramiento; a la Dra. Ana Lilia por su visión general y sugerencias enriquecedoras; y a la Dra. Maricruz Castro por su atenta lectura y precisos comentarios. El aporte de todos ha sido decisivo para esta tesis.

Agradezco a las amigas y amigos que hicieron posible mi estancia académica en UAM-Xochimilco, en especial a Ana Laura, Julieta e Iranzu. Al grupo de maestrantes de Comunicación y Política, donde me sentí muy bien recibida. De los profesores con los que tuve la oportunidad de compartir en esta estancia, agradezco especialmente al Dr. Lauro Zavala, con quien trabajé muy de cerca en esos tres meses. También doy gracias a la Dra. Silvia Gutiérrez, Dra. Yissel Arce, Dr. Eduardo Andión y Dr. Raymundo Mier, quienes dieron un giro importante a mi investigación con sus interesantes reflexiones y la literatura recomendada.

De mi trabajo de campo en La Habana, agradezco al personal de la Escuela internacional de Cine y TV, al de la cinemateca del ICAIC. Agradezco a Dany por su acogida, a Joel del Río y a Enrique Álvarez por contarme las historias de su generación. A mis padres, y a toda mi familia, con quienes compartí trabajo y placer indistintamente. Mi más profunda gratitud a Joel, a Svieta, Osvaldo, Yuri y Lisi, una familia que me ha ganado por su amor. A la gente de Guate y a los entrañables amigos de la isla que andan regados por todas partes.

Doy las gracias a todos los profesores que me compartieron sus conocimientos y retroalimentaron de una forma u otra este proyecto. En especial agradezco a la Dra. Laura Velasco, Dr. Luis Escala, Dr. Camilo Contreras, Dra. Olivia Ruiz, Dra. Ana Lilia, Dra. Dolores Paris, Dra. Liz Maier, Dra. Olag Odgers, Dra. Christine Von Glascoe, Dra. Norah Schwartz, Dr. Guillermo Alonso, Dr. Miguel Olmos, Dra. Marlene Solís, Dr. Lawrence Douglas Taylor, Dr. Manuel Valenzuela. Al atento y paciente personal de la biblioteca de El Colef, a los choferes de los camiones y al personal de servicio.

A todos los que de una u otra forma formaron parte de mi experiencia en estos dos intensos años en Tijuana. A los *MECKids*, y en especial a los *TwerkKids*.

RESUMEN

Esta investigación analiza los relatos de Estado-nación construidos en las representaciones cinematográficas sobre la problemática migratoria cubana entre 1960 y 2010. Con el propósito de indagar las potencialidades del cine como medio de (re)significación del discurso legitimado por la oficialidad, se exploran los recursos narrativos y visuales que evocan los filmes en el tratamiento del tópico migratorio. Para ello se parte del concepto de *representación* de S. Hall, se recupera la idea de nación como *comunidad imaginada* de B. Anderson, y se articula el Estado como *metacampo* desde la teoría de P. Bourdieu. La metodología se basa en la hermenéutica profunda propuesta por J. B. Thompson, que implementa tres fases de estudio: el análisis del contexto de producción de los filmes, contemplado en el bosquejo sociohistórico del Estado nacional; el análisis formal, aplicado a cinco películas significativas del universo estudiado; y la (re)interpretación, donde se examinan los relatos privilegiados por la oficialidad en relación con los que emergen de los filmes. Como resultado se presentan algunas convergencias entre ambos tipos de narrativas, entre las que destacan la presentación del migrante como antihéroe y la homogeneidad étnica cubana. Entre las disidencias se exponen un conjunto de tramas que amplían los límites del Estado-nación al incluir a la comunidad migrante como factor determinante. También emergen estrategias como la metaficción historiográfica, además de tropos que ponderan la ciudad costera como sinécdoque de la isla y el malecón habanero como metonimia de la frontera.

Palabras claves: representación, migración, Estado-nación, cine cubano.

ABSTRACT

This work analyzes the Nation-State narratives constructed in cinematic representations about Cuban migration, between 1960 and 2010. In order to explore the potential of film as a re/signification resource of the discourse legitimized by the government, are examined the narrative and visual symbols that evoke the films about migration. This purpose is provided by the aid of the concepts of representation of S. Hall, as well as Benedict Anderson's *imagined communities*, and the State notion as *meta-field* from theory of P. Bourdieu. The used methodology is based upon John B. Thompson's *deep hermeneutics*, that implements three study phases: the analysis of the context of production of films, referred to the socio-historical narrative of the national State; formal analysis, applied to five significant films of the universe studied; and interpretation, where the official discourses are examined in connection with stories emerging from the films. The results show some convergence between the two types of narrative, most notably the presentation of migrant as antihero and, Cuban ethnic homogeneity. As a dissidence are exposed some narratives that expand the boundaries of the Nation-State to include the migrant community as an important fragment of the Cuban population. These narratives also reveal symbolic strategies such as historiographic metafiction, besides tropes showing the coastal city as synecdoche of the island, and the Malecón as a metonym of the border.

Keywords: Representation, Migration, Nation-State, Cuban cinema.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. MARCO TEÓRICO: DEFINIENDO LOS TÉRMINOS	11
1.1 Representación.....	11
1.1.1 La representación cinematográfica: semiosis y discurso.....	15
1.1.2 La construcción del discurso entre el poder y la ideología.....	15
1.2 Estado-Nación: de comunidad imaginada a campo social	20
1.2.1 Una perspectiva del Estado desde la teoría de los campos.....	26
1.3 Dimensiones e indicadores de los conceptos.....	30
II. LA METODOLOGÍA HERMENÉUTICA	33
2.1. El marco teórico-metodológico hermenéutico	33
2.1. Dimensiones e indicadores de los conceptos.....	33
2.2 Fases del método hermenéutico.....	35
2.2.1 Primera fase: Análisis del contexto histórico	35
2.2.2 Segunda fase: el análisis formal	36
2.2.2.1 Selección de la muestra	36
2.2.2.2 La secuencia filmica como unidad de observación	38
2.2.2.3 Instrumento de observación.....	39
2.2.3 Tercera fase: la (re)interpretación.....	40
III. EL ESTADO-NACIÓN CUBANO EN TRES TIEMPOS	42
3.1 Hacia una genealogía de la nación cubana	42
3.1.1 El periodo colonial	43
3.1.2 El periodo neocolonial.....	46
3.1.3 El Estado-nación cubano en la transición al socialismo.....	50
IV. MIGRACIÓN Y CINE POSTREVOLUCIONARIO	57
4.1 El campo cinematográfico cubano	57
4.2 Panorama histórico	63
4.2.1 Auge de la emigración e indiferencia del cine. La etapa de 1959 a 1970	63
4.2.2 Síntomas del regreso. El periodo de 1971 a 1980	66
4.2.3 Pin pon fuera... y la vuelta de la diáspora. La década de 1981 a 1990.....	70
4.2.4 Un periodo muy especial. De 1990 a la actualidad... ..	72

V. CINCO FILMES AL DESCUBIERTO	80
5.1 Corpus de estudio	80
5.1.1 <i>Memorias del subdesarrollo</i> , 1968.....	81
5.1.2 <i>Un día de noviembre</i> , 1972.....	87
5.1.3 <i>Lejanía</i> , 1985.....	93
5.1.4 <i>Madagascar</i> , 1994.....	99
5.1.5 <i>Vídeo de familia</i> , 2001.....	103
VI. LA (RE) INTERPRETACIÓN: MIRADAS CRUZADAS	109
6.1 La interpretación.....	109
6.2 Estado-nación como espacio heterogéneo.....	111
6.3 Autonomía vs. Heteronomía.....	114
6.3.1 <i>Habitus</i> y agencia en un caso particular de lo posible.....	115
6.4 La cuestión generacional	118
6.5 Recursos simbólicos	120
6.5.1 Tropos.....	122
6.6 Cine y nación: convergencias y disidencias	124
6.6.1 Convergencias: flexibilidad migratoria y producción cinematográfica	125
6.6.2 Convergencias: homogeneidad étnico-racial.....	127
6.6.3 Convergencias: protagonistas y (anti)héroes.....	128
6.6.4 Disidencias: estratificación de clases	130
6.6.5 Disidencias: Tramas migratorias	131
CONSIDERACIONES FINALES	136
ANEXOS	
Anexo 1. Una filmografía (inter/nacional) de la migración cubana (1959-2010).....	i
Anexo 2. <i>Decópage</i> de películas analizadas en el Capítulo V.....	ii
BIBLIOGRAFÍA	xv

ÍNDICE DE GRÁFICAS

Gráfica 6.1- Relación de filmes nacionales representativos de la migración vs. Producción cinematográfica cubana total

Gráfica 6.2- Frecuencia de tramas identificadas en relación a 31 películas cubanas de distintos periodos históricos

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 aquella familia lanzando huevos a sus fachadas 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. Corría el año 1980.

Hube de arribar a la adultez para comprender el sentido de la violencia contenida en aquellos actos de exclusión contra parte de la población cubana inserta en los progresivos flujos migratorios (inter)nacionales, y que en el caso cubano devino en una significativa problemática a partir de la instauración de la revolución socialista de 1959. Sin embargo, no fueron los textos escolares publicados en la isla los que me devolvieron aquella memoria y sus consiguientes reflexiones. Fue a través de las expresiones estéticas, y fundamentalmente frente a la pantalla cinematográfica de las décadas más recientes, donde he vuelto a encontrar narrativas que hacen referencias a aquellos y otros sucesos relacionados con la comunidad cubana migrante.

Posteriormente, en mi propia experiencia migratoria he descubierto y comenzado a valorar como nunca antes textos elaborados desde la diáspora -así como desde la propia isla- sobre el tópico de la migración que desandan los relatos de la historia oficial aprendida en torno al mismo. En el caso del cine, dicho 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 tema 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 postrevolucionario.

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 tercer tomo, que recoge lo acontecido en las últimas décadas del cine realizado antes de 1959. El profesor y documentalista inglés Michael Chananés 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 se recurre para proporcionar algunos datos y conclusiones sobre la migración cubana de interés para el análisis.

También existen estudios que imbrican el campo cultural y estético con el fenómeno migratorio. La profesora Sonia Almazán ha desarrollado una línea de investigación en esa dirección, en la que se encuentra la publicación *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 cuestiones de 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* (2001). Sobre dicho trabajo, que no ha sido publicado en su totalidad, se consultó el artículo *La mirada de Ovidio*, del cual se toman algunas referencias para la selección e

interpretación de filmes que aparecen en el presente trabajo. Otra de las investigaciones realizadas en esta línea es también una tesis de licenciatura (en Psicología), nombrada *Cine y migración: un acercamiento a su representación social*, desarrollada por Mairim de Vales y Daymett Morales en 2010. En ella se presenta una perspectiva que ahonda en el tema a través del concepto de representación social de Serge Moscovici y en el trabajo etnográfico con integrantes del campo cinematográfico cubano. Las entrevistas realizadas por sus autoras a cineastas y funcionarios de la cultura, así como las 14 obras compiladas en ella, resultaron un punto de partida para este estudio.

Con la investigación aquí presentada, que lleva por título *Relatos de Estado-nación en las representaciones de la migración cubana: convergencias y disidencias*, se pretende la integración de enfoques derivados de las Ciencias Sociales y de las Humanidades para abordar algunas problemáticas socioculturales mediante el análisis de un conjunto de filmes, potenciando la interdisciplinariedad que caracteriza a los Estudios Culturales. Se parte de la noción de representación recuperada por Stuart Hall, la cual pone de relieve –mediante la dimensión semiótica y la discursiva– las relaciones de poder y los efectos políticos constitutivos al hecho fílmico en tanto lenguaje construido simbólicamente. Por otro lado, se recurre a los aportes de Benedict Anderson en torno al concepto de nación, así como a algunas nociones de Pierre Bourdieu que permiten profundizar en los mecanismos que intervienen en la producción simbólica del campo artístico en tanto espacio social que se inscribe dentro del Estado como metacampo.

El problema de investigación desarrollado está relacionado con las mediaciones que tienen lugar en los procesos de significación del Estado-nación, y particularmente con la intervención del medio cinematográfico en la construcción de su sistema de representaciones. Para ello se coloca en el centro de atención el tópico de la migración, el cual resulta de gran relevancia y controversia para el contexto sociohistórico que compete. Uno de los primeros pasos en la delimitación de dicho problema ha sido la identificación del universo de filmes que aborda la mencionada problemática migratoria, para lo cual se partió de la revisión de la filmografía producida en la isla entre los años 1960-2010, así como otras producciones internacionales. Sin embargo, debido a que el interés de la investigación es explorar las representaciones cinematográficas como producto de las relaciones de poder y las configuraciones del Estado nacional, se privilegian las producciones realizadas en la isla así

como sus coproducciones, entre las que se localizaron treinta y una obras. En su mayoría estos filmes fueron producidos bajo el auspicio del Instituto Cubano de la Industria Cinematográfica (el ICAIC) o en colaboración con esta institución, que fue uno de los primeros artilugios creados por la Revolución Cubana en el campo de la cultura.

El triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 constituyó un parteaguas en la historia de este país, y en buena medida, en la del continente americano. El hecho de ser una isla de apenas 1225 km de extensión, que en la frontera del país capitalista más poderoso del planeta -ubicado a apenas 90 millas al norte- logró erigir un sistema socialista, lo edifica como un caso paradigmático dentro de la región. A partir de la crítica antagónica con los modelos de desarrollo imperantes a nivel global, los líderes que conformaron el nuevo gobierno revolucionario se abocaron hacia la construcción de un régimen socioeconómico y político alternativo al capitalismo. En esta lógica, uno de las más urgentes medidas fue “el restablecimiento de la soberanía a través de la materialización de una democracia popular, para completar la tarea de liberación nacional interrumpida en 1898 por la intervención estadounidense” [García-Brigos, 2012:285]. Con ello se persiguió la equidad de clases, etnias y géneros; así como la defensa de los derechos y el bienestar del pueblo trabajador por encima de los intereses individuales y de la acumulación material.

En el avance del reconstituido Estado nacional hacia la construcción del proyecto socialista, una de las primeras medidas adoptadas por su gobierno fue la supresión de la propiedad privada sobre los medios de producción y la declaración de la propiedad colectiva de todos los bienes de la nación. Para ello se concertó la estatización de la economía y demás sectores de la sociedad. Como ideal para el ejercicio de una buena gobernabilidad, la centralización del Estado se justificó en sus capacidades para garantizar una redistribución equitativa del capital económico y cultural desde una perspectiva humana del desarrollo. A esas medidas le acompañaron una serie de reformas agrarias, públicas y culturales que propiciaron oportunidades de prosperidad personal y profesional para una mayoría de ciudadanos.

Sin embargo, para otros cubanos la instauración del nuevo régimen fue motivo de antagonismos, rupturas y salidas definitivas del territorio en busca de nuevos horizontes. Si bien durante los periodos 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 (definitiva) de gran parte de la comunidad cubana hacia el exterior. 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]. Es así que, dentro de la multiplicidad de procesos que se desataron con la construcción del proyecto revolucionario cubano, la emigración ha fungido como uno de los más significativos. Durante más de cinco décadas se ha visibilizado el incremento del flujo migratorio de una importante suma de la población, que entre 1959 y 1999 ascendía a 1, 079.000 nacionales [Ibíd.:5]. Dichas oleadas, que han presentado magnitudes, patrones y motivos diferentes a lo largo de los años, han hecho del fenómeno migratorio una experiencia cercana para una gran mayoría de las familias dentro de la isla y una de las temáticas que ha supuesto el cuestionamiento de los valores construidos por el Estado-nación cubano postrevolucionario.

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 históricos conflictos entre los EEUU y la mayor de las Antillas, propiciaron la creación de una política gubernamental y migratoria excluyente.

La primera ley, formulada en 1961 estableció para todos los emigrados la pérdida de derechos sobre cualquier tipo de bienes y de sus derechos ciudadanos, además de la privación del retorno al país. Dichas formulaciones imprimieron el sello de exiliados sobre los emigrantes de los primeros años del periodo postrevolucionario y propiciaron que el fenómeno migratorio se construyese como algo incongruente con los principios del socialismo y de la identidad nacional. Esto es corroborado por el propio Aja Díaz cuando reconoce que “en consonancia

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 colonizadores europeos que llegaron a la isla para quedarse. Además, hubo otras comunidades que arribaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, entre los que destacan la de chinos culíes. Durante las tres primeras décadas del siglo XX, se estima que llegaron a Cuba 1,293.058 provenientes de España, Puerto Rico, Haití, China y Estados Unidos, entre otros países [García, 2002].

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]. En este sentido, se sostiene que alrededor del tema se configuró un imaginario preñado de posicionamientos políticos que asociaron a la migración con la contrarrevolución y que supuso a los migrantes como la alteridad de la nación, ideas que han prevalecido en el imaginario colectivo hasta la actualidad.

No obstante a la calificación de acto contrarrevolucionario que el discurso oficial construyó en torno a la emigración, y de la otredad que supuso en su sistema de representaciones; el tema fue objeto de interés por parte de la producción cultural, entre las cuales interesa la producción cinematográfica gestada dentro de los mecanismos del ICAIC. Desde su ley fundacional esta institución -como el resto de los medios de comunicación- fue orientada y dirigida 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 multiplicada narrativa que lo iluminó, abrieron el camino hacia su tratamiento. Además de la importancia evidenciada por parte de sus creadores como tema imprescindible en la definición de la cubanidad.

La primera obra en representar el tema fue *Memorias del Subdesarrollo*, realizada por Tomás Gutiérrez Alea en 1968 y reconocida como una de las películas más importantes de toda 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

²Esta 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.

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. 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 el Estado-nación cubano, surge la pregunta de investigación que ha guiado esta tesis: ¿Qué relatos de Estado-nación se construyen a partir de las representaciones cinematográficas de la migración cubana en el periodo postrevolucionario? Dicha pregunta nos conduce a otros cuestionamientos implícitos y que se plantean a través de los siguientes objetivos específicos:

1. Explorar las condiciones de producción de los relatos cinematográficos que abordan el tópico de la migración cubana, en relación con las coyunturas políticas y sociales en los que se generan los discursos oficiales del Estado-nación.
2. Identificar las estrategias narrativas y estéticas que se movilizan en los filmes que abordan el tópico de la migración cubana.
3. Contrastar los significados que emergen de la representación de la migración en las cinco décadas de producción cinematográfica con los discursos oficiales del Estado-nación para comprender los aportes del cine a éstos, así como las líneas de convergencia y divergencia entre ambos.

La hipótesis de trabajo planteada al inicio del estudio enuncia que 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 promovidos por la oficialidad y

promueven nuevas miradas que permiten elaborar otros sentidos respecto al relato de Estadonación en torno este tópico, así como visibilizar otros fenómenos sociales históricamente velados.

Para la consecución de los propósitos planteados se apela a la hermenéutica como herramienta metodológica que posibilita el abordaje de las distintas dimensiones y objetivos del estudio. Para ello se adhiere la propuesta de John B. Thompson, denominada como *hermenéutica profunda* al ser heredera de la teoría homónima de Paul Ricoeur³. La idoneidad de este método para el trabajo consiste en que está diseñado específicamente para el análisis de fenómenos culturales y de formas simbólicas en contextos estructurados, además de que articula categorías conceptuales que son fundamentales para el problema planteado, a saber: el discurso, el poder y la ideología [Thompson, 1996:300]. La propuesta de este sociólogo inglés incluye tres fases de análisis: el análisis del entorno sociohistórico en el que se inserta el campo cinematográfico cubano y su sistema de producción; una exploración estético-formal de un corpus de filmes significativo para el estudio y; por último, la (re)interpretación, donde se articulan las anteriores fases para elaborar una interpretación -entre otras posibles- en torno a los aportes de la práctica cinematográfica a la construcción del relato histórico y a la conformación de la memoria colectiva.

Entre los hallazgos se exponen una serie de representaciones y tramas narrativas que emergen de los filmes. Las mismas muestran que la problemática migratoria es más polisémica y diversa que la presentada por el discurso estatal, el cual ha examinado los crecientes flujos migratorios acaecidos durante el periodo postrevolucionario desde una postura política y estigmatizada. A través de este estudio se manifiesta una pluralidad de tramas y relatos que si bien incluyen a la migración como acto político, también presenta otras perspectivas como: la de 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. En esta lógica, en la

³Al decir de Gilberto Giménez, Thompson sugiere su modelo de acuerdo a la “hermenéutica profunda” de P. Ricoeur, “según el cual todo proceso de interpretación científica de los fenómenos sociales y culturales tiene que estar objetivado por métodos explicativos” [Giménez, 1994:55].

mayoría de las películas visionadas afloran tropos que centran al pueblo o la ciudad costera como sinécdoque de la isla y del malecón habanero como metonimia de la frontera. 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-nación, 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.

La tesis busca aportar elementos analíticos para reflexionar sobre la migración desde el campo cinematográfico en tanto alternativa que abre otras vías de construcción del conocimiento y de (re)significación de fenómenos de gran interés en la contemporaneidad. Es así que este estudio desea contribuir a la reflexión crítica en torno al cine como herramienta de análisis de múltiples problemáticas de la sociedad actual, en tanto dispositivo estético e ideológico puede ofrecer nuevas interpretaciones a los discursos establecidos, y generar otros acercamientos a temas de importancia local y global.

A través del análisis de textos filmicos se contribuye al desarrollo de trabajos que incorporan la práctica artística como otra de las esferas donde tienen lugar los procesos políticos y económicos coetáneos. Además, se proporciona una interpretación específica que apoya a las distintas investigaciones realizadas sobre las representaciones cinematográficas y al concierto de textos publicados sobre el singular caso del cine y la migración cubana. Por otro lado, se pretende amplificar las perspectivas de estudio sobre la teoría y la práctica estética dentro de la Maestría en Estudios Culturales de El Colef, mediante la articulación de herramientas analíticas interdisciplinarias.

Para arribar a los resultados someramente esbozados arriba, se desarrollaron una serie de pasos y análisis que son los que dan lógica a la investigación y que estructuran el trabajo que sigue a continuación, el cual se organiza en seis capítulos.

En el capítulo I se presenta el concepto de *representación* desarrollado por Stuart Hall desde los Estudios Culturales y sus articulaciones con el medio cinematográfico a través de las dimensión semiótica y discursiva. Por otro lado, se exponen las categorías que integran al concepto de *Estado-nación*, para lo cual se recurre a propuestas teóricas de Benedict Anderson y de Pierre Bourdieu. A partir de las dimensiones de interés recuperadas de dichos conceptos, se traza la estrategia metodológica y sus componentes de análisis, presentados en el capítulo II.

Para ello se parte del marco teórico metodológico de la *hermenéutica profunda* esbozada por John B. Thompson, el cual propicia el estudio de las formas simbólicas y de sus estrategias para establecer ciertas formas de dominación.

En el capítulo III se traza un panorama sociohistórico en torno a la mayor de las Antillas desde la genealogía de la nación para llegar a la reconfiguración del Estado cubano a partir de 1959. Para complementar este bosquejo y consumir la primera fase de la metodología utilizada, en el capítulo IV se presentan algunas de las características constitutivas del campo cinematográfico cubano y se traza un panorama general del tratamiento de la migración dentro del universo de treinta y un filmes. En ambos apartados se presentan los discursos de la oficialidad en relación al Estado-nación y sus políticas, poniendo especial atención a la migración cubana y a la práctica cinematográfica.

Atendiendo a la etapa intermedia de la hermenéutica de Thompson, en el capítulo V se analizan cinco casos significativos dentro de la filmografía esbozada en el apartado anterior. Dicho análisis se estructura con base en los componentes resultantes de la dimensión semiótica de la representación, presentada en el marco teórico.

En el último capítulo (IV) 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. Prosiguen las consideraciones finales, donde se sintetiza los elementos que dan vida al relato emanado de dichos discursos en relación a la migración cubana y se exponen las convergencias y disidencias de los textos cinematográficos respecto al mismo.

Para finalizar se presentan los anexos y la bibliografía. En los primeros se incluye el instrumento de observación utilizado en el visionaje de los filmes y que sirvió de base para elaborar el análisis del corpus de películas presentado en el penúltimo capítulo. Además, se compila el listado de las películas -nacionales e internacionales- identificadas durante la investigación por su relación con el tópico de la migración.

I. DEFINIENDO LOS TÉRMINOS

En este apartado se desarrollan los ejes conceptuales del trabajo en cuestión (Estado-nación y representación cinematográfica) señalando algunos de los enfoques teóricos y analíticos de autores que reflexionan sobre estos conceptos. Primero se exponen las particularidades del concepto de *representación* a través del enfoque constructivista que propone S. Hall. Dichas dimensiones de la representación son exploradas a la luz de las particularidades del medio cinematográfico al que hacen referencia varios estudiosos del cine, entre los que se adhieren Noël Burch, Christian Metz, David Bordwell, Francesco Casetti y Federico di Chio, entre otros.

Por otro lado se desarrollan algunas nociones del par conceptual *Estado-nación* desde el planteamiento realizado por Benedict Anderson en torno a la nación como *comunidad imaginada*, perspectiva que retoma el análisis de su construcción simbólica en su relación con la cultura y la identidad nacional. Desde los aportes de Pierre Bourdieu a la teoría de los campos se toma la noción de Estado en tanto *metacampo*, perspectiva que permite explorar las distintas relaciones de poder que se dan al interior de este espacio social y su incidencia en las prácticas culturales, entre las que se encuentra la producción cinematográfica. A partir de las distintas dimensiones y componentes de análisis que emergen de estas categorías conceptuales se esboza el esquema de operacionalización de conceptos al final del capítulo.

1.1 Representación

Uno de los conceptos fundamentales de esta investigación -y que también ha sido nuclear en la historia del pensamiento desde la filosofía clásica hasta la contemporaneidad- es el de *representación*. Desde su genealogía se advierten una serie de debates y contradicciones que lo han presentado como una problemática embarazosa por las disímiles posturas que ocupa.

En la filosofía aristotélica la representación emerge como forma de conocimiento que se da en la *poesis* como arte y está vinculado con en el término *demimesis*. Para Aristóteles, la mimesis fue en primer lugar la imitación de las actividades humanas para ampliarla después a la imitación de la naturaleza, pero como libre creación de los elementos de esta a través del conocimiento adquirido por medio del arte. Es así que surge el arte como representación de la

naturaleza, mediante la mimesis como expresión de la realidad. Sin embargo, a diferencia del sentido de imitación que tiene el concepto de mimesis, estas manifestaciones estéticas -específica Aristóteles- “no hacen la representación para imitar las costumbres, sino válense(sic) de las costumbres para el retrato de las acciones” [1999:26]. Es así que, a través de la representación que hace el arte sobre una realidad sensible y estructurada, se llega a la construcción de significados y a la búsqueda de la verdad. Entonces, ¿en qué sentido se disputa el concepto de representación para pensar la obra de arte y sus polisémicas interpretaciones?

Desde la misma antigüedad se produjeron debates en torno el término de representación que no establecieron un consenso claro respecto al mismo. Es así que el enfoque de representación como mimesis heredado, se ha prestado históricamente al cuestionamiento de no pocos filósofos y estetas que se rehúsan a concebir el arte como imitación de la realidad. Y ciertamente, el arte no es reducible al vínculo esencial que ata al significante con su significado. Como bien señala Theodor Adorno “las obras de arte tienen un *telos* en un lenguaje cuyas palabras el espectro no conoce, que no han sido capturadas por la generalidad preestablecida” [1983:116].

Como muestra de los debates que aún se esgrimen en torno a la representación, se constata la clausura del término en el trabajo de pensadores -como Jacques Derrida y Gilles Deleuze- que problematizan su articulación en disciplinas como la filosofía de la estética y en el propio campo del arte, en el que se inscribe el objeto de investigación en cuestión. En reflexiones de Jean Baudrillard (1983) en torno a la semiótica, el autor evalúa las alteraciones realizadas por los medios de comunicación en el mundo contemporáneo y que suponen una nueva economía del signo en la que se patenta una actitud hacia la representación consecuentemente alterada. Así se postula una clausura de la representación como proceso en el que el signo ha pasado de “reflejar” una realidad básica hacia una simulación de la misma que no tiene ningún tipo de relación con el referente, llevando la polémica a niveles extremos [Baudrillard en Stam, 1999:245].

Pero dentro de la misma teoría semiótica otros autores comprueban la eficacia del término bajo una concepción amplia que toma en cuenta la “multiacentualidad del signo” [Volóshinov, 1973 citado en Hall, 2010: 178]. Se constata así el rescate y reelaboración del mismo a partir de una crítica reflexiva en torno a su concepción, y en sintonía con la evolución

de la teoría y la práctica de la cultura. En el caso puntual de la representación en la literatura y el cine, Mijail Bajtin (1981) desarrolló reflexiones que apuntan hacia la noción de ideología al estudiar las mediaciones que tienen los distintos soportes de expresión, los cuales no establecen una relación directa entre la existencia física del objeto sino a través de la representación misma. Esta visión evita la concepción mimética de la representación para concebirla como forma estética que está relacionada profundamente con lo social, precisamente porque los discursos que el arte representa son ellos mismos sociales e históricos [Stam, 1999:247].

Los Estudios Culturales han marcado un precedente importante para la revalorización del concepto de representación en la 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].

Uno de los aportes centrales al concepto de representación dentro del campo de los Estudios Culturales los realizó Stuart Hall (1997), quien abordó *el problema de la representación* desde otras líneas de trabajo, como la constitución de las identidades sociales y la (re)configuración de las prácticas culturales y estéticas. 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.].

Para Hall la representación es:

La producción de sentido a través del lenguaje. En la representación, sostienen los construccionistas, usamos signos, organizados en lenguajes de diferentes clases, a fin de comunicarnos significativamente con los otros. Los lenguajes pueden usar signos para simbolizar, estar en lugar de, o referenciar objetos, personas y eventos en el llamado mundo “real”. Pero pueden también referenciar cosas imaginarias y mundos de fantasía o ideas abstractas que no son de manera obvia parte de nuestro mundo material. No hay relación simple de reflejo, imitación o correspondencia uno a uno entre el lenguaje y el mundo real. El lenguaje no funciona como un espejo. El sentido es producido dentro del lenguaje, en y a través de varios sistemas representacionales que, por conveniencia, llamamos “lenguajes”. El sentido es producido por la práctica, por el “trabajo”, de la representación. Es construido mediante la significación -es decir, por las prácticas que producen sentido- [Hall,2010:457, entrecomillados del autor].

En su trabajo, Hall orchestra tres perspectivas teóricas para el análisis de la representación: la mimética, la intencional y la constructivista [Hall, 1997: 24-26]. Tras la crítica a la representación mimética como reflejo de los elementos percibidos, y los argumentos presentados en torno a las limitaciones de la postura intencional (por centrarse solamente en las finalidades y subjetividad del autor) el autor pondera el enfoque construccionista; que es el que se adhiere en este trabajo. La teoría construccionista de la representación se erige sobre las limitaciones de las dos anteriores para preconizar la construcción social de significados mediante sistemas de representaciones que toman en cuenta tanto los rasgos epistémicos del lenguaje como las condiciones del contexto social en el que se produce la representación. Esta noción de representación, que se sustenta en la estructura del lenguaje y en la producción de conocimientos situados en determinado tiempo y espacio, es la que más se adecúa a los intereses de este estudio.

Pero, ¿cómo se pueden articular estas elaboraciones en el análisis de la representación cinematográfica? Retomando los dos niveles que propone Stuart Hall para el análisis de la representación constructivista -el semiológico y el discursivo- se presenta la necesidad de introducir, por un lado, algunos elementos claves de la semiología del cine y por el otro, de la ordenación de sus discursos.

1.1.1 La representación cinematográfica: semiosis y discurso.

Tratar de definir la representación cinematográfica desde la perspectiva constructivista de la representación, implica remontarse a los anales de la cinematografía y documentar su evolución desde el avance de las distintas corrientes teóricas cinematográficas que evolucionaron a medida que el arte y la industria del cine se desarrollaron tecnológicamente.

La técnica misma que propició el surgimiento del cinematógrafo en 1895 como uno de los mayores acontecimientos de la revolución industrial en el campo de las comunicaciones y de la industria cultural, ha favorecido que diversos teóricos y cineastas ponderaran su posibilidad de “reproducción realista” [Gubern,2006:25] como algo constitutivo del cine. Esto se debe al proceso fotoquímico que le da vida, que implica un nexo indicial (en términos de Peirce) entre la imagen fotográfica y su referente, gracias al registro de luz que la produce y al movimiento. Aun considerando que no se puede aseverar la trascendencia del cine en términos de su capacidad de representación mimética, no cabe duda de que éste ha sido uno de los aspectos más poderosos y paradigmáticos 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 ello⁴.

Desde el punto de vista técnico, las primeras películas se rodaron con una cámara fija, que se limitaba a registrar lo acontecía frente a su lente en planos secuencia, sin aún dominar (al menos técnicamente) los valores de plano ni las posibilidades del montaje. Pero desde estos primeros intentos, concebidos como registros documentales de la vida cotidiana, se hace pertinente el cuestionamiento sobre una representación mimética de la realidad en tanto que, desde la preferencia por la angulación de la cámara o que el encuadre fuese consecuencia de elecciones y exclusiones, se distorsionaba esa realidad. Como plantea el teórico Noël Burch “en el cine la ilusión de realidad enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico” [1987:247].

⁴Al respecto, comenta Roman Gubern: “No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores –pues eran cosas vistas mil veces y bastaba con acudir a la fábrica o a la estación para contemplarlas- sino sus imágenes, sus fidelísimas reproducciones gráficas que, aunque reducidas a las dos dimensiones de la pantalla, conservaban su movimiento real. La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos” [2006:24].

Noël Burch identifica a esa primera etapa del cine con el modo de representación primitivo, el cual se caracteriza 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 [Burch, 1987:171-172].

En contraposición a aquel, propone el modo de representación institucional, el cual comenzó a instaurarse en la producción cinematográfica durante la primera década del siglo XX. El modo de representación institucional fue resultado de la experimentación de cineastas, del interés de estudiosos del medio por dotarlo de autonomía expresiva y de las posibilidades económicas que vislumbraba la industria cinematográfica. Gracias a las innovaciones que emergieron simultáneamente en Europa y Estados Unidos -en relación al montaje cinematográfico, a los valores de planos, al emplazamiento de la cámara y al juego de plano/contra plano como formas de conferir a los filmes una capacidad expresiva y narrativa propia- se instauró este modo de representación institucional, que varios autores contemporáneos han asociado con el cine clásico hollywoodense.

A diferencia del modo de representación primitivo, el institucional 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. Estos últimos efectos mencionados, el de verosimilitud y el de reconocimiento e identificación del espectador con el relato fílmico, constituyen -como se presenta más adelante- elementos fundamentales del cine para crear efectos de verdad y constituirse en un dispositivo ideológico. Es a partir de este modo de representación institucional cuando -al decir de Burch- “el cine comienza a centrar al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia alrededor del cual se constituyen la unidad y la continuidad de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado” [1995:214].

En correspondencia con este impulso tecnológico y expresivo del cine, algunos teóricos del estructuralismo lingüístico, se adentraron a explorar las posibilidades del este

medio como arte y sentaron los antecedentes de la semiótica cinematográfica. Es el caso del círculo lingüístico de Moscú -creado en 1915 y protagonizado por Roman Jakobson, entre otros- en cual orientó sus estudios al arte y la literatura desde una perspectiva que preconizaba los mecanismos poéticos inherentes del arte sobre sus funciones comunicativa [Stam,1999:26-28].

Al interés de los formalistas rusos por trasladar los presupuestos de la lingüística estructural a la producción estética y en particular al cine, se sumó la propuesta de JanMukarovsky, quien realizó aportes importantes a la incipiente semiótica del arte desde la Escuela de Praga. A la caracterización de Jakobson del arte como signo, Mukarovsky le integró la dimensión social e institucional al defender que “es el contexto total de los así llamados fenómenos sociales, por ejemplo la filosofía, política, religión y economía, lo que constituye la realidad que el arte debe presentar” [Mukarovsky en Stam,1999:32]. Con estas ideas Mukarovsky introdujo la dimensión comunicativa como idea fundamental dentro del hecho estético y abrió vías importantes de reflexión al considerar los elementos formales del discurso artístico para construir determinados significados y para indagar en las estrategias de comunicación que establece la obra de arte. De esta forma el cine comenzó a adquirir una condición de lenguaje que fue el objeto fundamental de estudio de Christian Metz.

En sintonía con la semiótica lingüística, se comenzaron a articular entonces varios enfoques de análisis que se adentraron en el funcionamiento del texto cinematográfico bajo los criterios de la narración literaria desarrollados por los estructuralistas rusos y eslavos. Posteriormente, varios de los investigadores que han continuado en la actualidad el estudio del cine desde la perspectiva teórica de la narrativa propusieron modelos de estudios del filme sustentados en la narratología. Es el caso de David Bordwell y Kristin Thompson, quienes con base en los aportes de aquellos autores definen la narración como “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” [Bordwell y Thompson, 1995:65]. Esta narración se diferencia de la historia, la cual alude a “la construcción imaginaria que creamos progresiva y retroactivamente, tal y como fue formulada por los formalistas” [Ibíd.:49]. La historia se estructura mediante la trama, que es entendida por Paul Ricoeur como el “objeto específico de la actividad narrativa” [1999:158], es decir, que la trama –sin tener en cuenta necesariamente la secuencialidad de la narración- conforma la estructura por medio de la que se dota de significado a los elementos de la historia

fungiendo como mediadora entre ésta y los acontecimientos que en ella suceden, los personajes que participan y el espacio en el que se desenvuelven los mismo. Es así que como parte de la narración fílmica, se encuentran una serie de elementos imprescindibles para la comprensión de la trama que van desde los personajes presentados y sus conflictos, hasta las relaciones espacio-temporales en el que se sitúa la historia y los disímiles cambios que se dan dentro de la misma para producir la clausura narrativa. Dichos elementos serán tomados en cuenta en el análisis de la representación de la migración en el corpus de filmes a estudiar, desarrollado en el capítulo V. Por otro lado, como trasfondo de la propia representación cinematográfica, emergen otros elementos propios del artefacto fílmico que son los que permiten que se cristalice dicha representación y que sean aprehendidos por el espectador los elementos narrativos de la historia contada. Ellos son la imagen, el sonido y el montaje.

A pesar de que desde la década de 1920 proliferaron las teorías cinematográficas, no es hasta la década de 1960 cuando Metz, junto a otros semiólogos interesados en lo visual -como Umberto Eco y Roland Barthes- profundizaron en el estudio del cine como lenguaje. En la exploración de los elementos constitutivos de lo cinematográfico-mediante la inscripción de categorías lingüísticas al hecho cinematográfico- Metz encontró profundas limitaciones que le llevaron al cuestionamiento de lo audiovisual como lenguaje en sus términos lingüísticos. Entre los fundamentales obstáculos que enfrentó Metz en la construcción teórica de una semiótica del cine se sintetizan: la definición de las unidades mínimas de significación en el cine, la identificación de los signos y códigos audiovisuales, así como la elucidación del significante que hace posible la representación. Pero por otro lado, sus reflexiones contribuyeron a la teoría a través de la validación de una terminología cinematográfica propia. En su afán de esclarecer los procesos y elementos significantes del cine -con sus múltiples posibilidades- Metz realiza una distinción general entre *hecho cinematográfico* y *hecho fílmico*, con base en los conceptos de Gilbert Cohen-Seat [Ibíd.:53-54].

El hecho cinematográfico hace referencia a la institución en tanto complejo multidimensional en el que están presentes los hechos prefílmicos (infraestructura económica, la tecnología) así como los hechos posfílmicos (distribución, exhibición, recepción de los filmes e impacto de los mismos en el resto del espacio social). Por su lado, el hecho fílmico hace referencia directa al texto audiovisual y a los significados que se acceden a través de su discurso. Es así que, mientras el hecho cinematográfico se constituye en el dominio de lo que

algunos autores denominan como lo contextual, el hecho fílmico está integrado por los elementos expresivos del medio. Ambos términos son útiles en este estudio pues dan cuenta de las dos dimensiones de la representación que distingue S. Hall. Siguiendo esta idea podemos afirmar que el hecho fílmico se corresponde con la dimensión semiótica, mientras que el hecho cinematográfico atañe a la dimensión discursiva de la representación.

Los problemas teóricos que enfrentó Metz en la articulación de la lingüística al hecho fílmico suscitaron, y aún lo sigue haciendo, el debate teórico sobre la definición del cine en tanto lenguaje. La imposibilidad de cotejar los códigos lingüísticos y los cinematográficos llevaron a este autor a plantear la inexistencia del cine como lengua, pero sí como lenguaje. Esta afirmación del cine como lenguaje es sustentada por el autor en tanto el hecho fílmico comporta en sí mismo una estructura formal que, “en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes” [Mitry, 1966: 59], deviene como medio de expresión de ideas que potencia la comunicación entre los humanos, incluso de contextos heterogéneos. Si bien Metz ya se había percatado de la inasibilidad de códigos lingüísticos en el medio cinematográfico, se orientó en ellos para estudiar las estructuras significantes del cine a través de la descomposición de cada uno de los elementos que configuran la gramática del filme: la imagen con sus planos, ángulos y movimientos de cámara; el sonido que se forma de la fusión entre ruidos, diálogos y música; la puesta en escena mediante el diseño escenográfico y la dirección de arte; así como el montaje, que constituye un mecanismo propiamente fílmico. Es así que Metz considera al filme como un proceso semiótico que implica prácticas (trans)lingüísticas en el que emerge como discurso. Dichos elementos sirven como componentes del análisis formal de las películas en este estudio.

Pero si bien la escuela francesa –a la que perteneció Metz– se abocó al desarrollo de una teoría semiótica generalizada, al decir de Eliseo Verón (1998) la misma privilegió un tipo de estudios que es insensible a la dimensión social, quedándose en el plano de una retórica alejada de buscar en lo empírico el punto de partida para la articulación. A esta concepción de la escuela francesa se confronta la teoría de Charles S. Peirce, en el que se concibe la semiótica como una herramienta de acercamiento al espacio social y al conjunto de campos que emergen en formas aprehensibles. Con su modelo triádico del signo, Peirce abrió las posibilidades de la semiótica al estudio de las prácticas sociales institucionalizadas y a los objetos significantes en que se cristaliza su sentido. Al contemplar como un elemento nuclear

los fundamentos de la percepción y de los sentidos –que recupera la centralidad del proceso de recepción y la centralidad del espectador implícito- se posibilitó el acercamiento al análisis empírico desde tantas perspectivas e intereses como se dispone la misma experiencia social, infinita en sus variantes [Verón, 1998 :111].

Peirce entiende por semiosis un proceso infinito en tanto “una acción o influencia que es o implica la cooperación de tres sujetos (*subjects*): un signo, un objeto y su interpretante; no siendo en manera alguna reductible a acciones entre pares” [Ibíd.:103]. Con la inserción del interpretante en esta relación triádica de signos, se produce un deslizamiento de las preocupaciones por el análisis de las estructuras del lenguaje hacia el universo de las significaciones, donde la imagen adquiere el poder de construir conocimiento como objeto de análisis.

En este proceso de reflexión y articulación entre el modelo saussureano del saber lingüístico y el desarrollo de la semiótica peirceana como teoría de la producción de sentido Eliseo Verón brinda pautas para el abordaje del discurso como mediación entre ambas posturas. Respecto al discurso, este autor plantea que “el concepto de discurso abre las posibilidades de reformulación conceptual, con una condición: hacer estallar el modelo binario del signo y tomar a su cargo lo que yo llamo *pensamiento ternario sobre la significación*, sepultado bajo cincuenta años de lingüística estructuralista” [1998:122]. Se llega así a la dimensión discursiva del concepto de representación, el cual complementa el análisis formal del hecho fílmico mediante el estudio de la imagen y la puesta en escena, el sonido, el montaje y la narración.

1.1.2 La construcción del discurso entre el poder y la ideología.

En la dimensión discursiva que se presenta en el concepto de representación, se toma la propuesta de Eliseo Verón, quien inserta la ideología y las relaciones de poder dentro de lo que denomina *comogramáticas discursivas* [1998:134-139].

Lo ideológico concierne a lo que Verón denomina *gramáticas de producción* y refiere a las relaciones de un tipo de discurso con las condiciones sociales de su producción. En ellas se articulan las problemáticas específicas del contexto en el que se produce el hecho cinematográfico en su fase *prefílmica*, es decir, a las condiciones que hacen posible la realización del filme y que están relacionadas con la infraestructura económica, las tecnologías y soportes

utilizados, así como las estrategias de verosimilitud empleadas en los filmes de ficción para que sean aceptados por la audiencia. Dentro de estas gramáticas se privilegian en este estudio las concernientes a 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 genológicas o genéricas que posea el filme.

Mientras, al poder conciernen las gramáticas de reconocimiento, las cuales emergen de las relaciones de un discurso con sus efectos, en tanto las condiciones de reconocimiento corresponden a los mecanismos de base de funcionamiento de una sociedad [Verón, 1998:134]. Dichas gramáticas están relacionadas con la etapa *posfilmica* del mismo hecho cinematográfico y aluden a la distribución, exhibición y a la problemática de la recepción. Es así que en estas gramáticas de reconocimiento es donde se manifiestan las implicaciones sociales, políticas o culturales de las representaciones cinematográficas y la emergencia de los imaginarios en su interrelación con otras formas discursivas.

Como se entrevé en el planteamiento del problema y en la delimitación de la investigación, en este trabajo no se aborda el tema de la recepción de los filmes estudiados de forma empírica. Para cubrir lo relacionado a las gramáticas de reconocimiento, se aborda el tema mediante el concepto de *espectador implícito*. El espectador implícito es el que construye el propio filme a través de las estrategias metafóricas y audiovisuales que pone en acción. 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. Esto remite a una estrategia de construcción textual en la que no se conciben a los espectadores empíricos sino a un modelo de receptor para el cual el cineasta y los productores realizan la puesta en pantalla. Entre los elementos que movilizan al espectador implícito se hace fundamental el punto de vista que ocupa la cámara y en el que se incorpora predeterminadamente al espectador. Según Francesco Casetti y FedericodiChio:

El punto de vista viene definido por el tipo de visión propuesto, con sus perspectivas y sus puntos de fuga. La dislocación de los distintos elementos dentro de la figura nos dice desde dónde se ha captado. En este sentido, el punto de vista encarna por un lado la lógica según la que se construye la imagen, y por otro la clave que hay que poseer para recorrerla. Todo ello identifica una instancia abstracta como base del juego: un Autor y un Espectador implícitos[Casetti y Di Chio,1991:233].

Es el punto de vista de la cámara el que determina qué fragmento de la realidad aprehendida se privilegia y cuál se excluye, así como la perspectiva en la que se sitúa al espectador. Ligado a ello también está también la focalización, propiedad resultante del juego miradas, personajes y elementos involucrados en cada encuadre, lo cual revela lo que propone como importante y también manifiesta -por omisión- lo que se ha dejado fuera de cuadro. Al respecto los mismos autores plantean:

Cuando nos concentramos sobre algo y excluimos el resto, automáticamente los ponemos en evidencia, le concedemos un estatuto particular, lo privilegiamos. La focalización designa este doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración. El film puede analizarse también como un conjunto de focalizaciones; reconstruir su punto de vista equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez evidencia. [Casetti, y Di Chio, 1991:238].

Para el estudio de los demás elementos involucrados en las gramáticas de producción y de recepción, específicamente, las condiciones sociales de producción de los filmes y las trayectorias sociales, políticas o culturales de las representaciones cinematográficas en relación al tópico de la migración se articula su análisis al estudio del contexto estructurado en el que se sitúan dichas producciones simbólicas.

Entre las dimensiones y categorías empeladas para enfrentar el estudio del contexto de producción de las obras, así como para abordar las implicaciones socioculturales y las relaciones de poder, se recurre entonces al concepto de Estado-nación cubano y a sus distintas implicaciones.

1.2 Estado-Nación: de comunidad imaginada a campo social.

Sobre *Estado, Nación y Estado-nación* se han desplegado en los últimos tiempos una diversidad de teorías y de perspectivas analíticas que (a veces disienten entre sí) advierten sobre la complejidad en la definición de la problemática. En esta investigación se adhiere este par conceptual por su capacidad para abarcar varias dimensiones y problemáticas que dan cuenta de las particularidades con contexto y del objeto de estudio en cuestión. Al estar vinculado desde su genealogía con la delimitación y apropiación del territorio nacional, con la geopolítica y la existencia de las *fronteras lineales* [Zúñiga, 1993:140], así como a fenómenos estrechamente vinculados a éstas como es el de la migración, se recuperan aquí algunos de los fundamentos teóricos del Estado-nación como vía de acercamiento e inmersión al espacio sociohistórico y político que compete.

El Estado-nación es una categoría conceptual que -surgida como parte de un proceso que se remonta a culturas históricas- ha sido puesto en tela de juicio fundamentalmente a partir de la primera mitad del siglo XX, a raíz de los conflictos bélicos que tuvieron lugar en Europa⁵. A partir de entonces se abrió una vía de reflexión sobre las limitaciones de este concepto para abordar las complejidades de la sociedad global contemporánea, pero también se revalidaron otras dimensiones del mismo al no encontrar en la experiencia empírica formulaciones que lo suplanten. Esto lo advierte Judith Butler, para quien el Estado sigue manteniendo una empresa que no ha podido ser reemplazada aún, mientras que el término de nación ha perdido su capacidad ante los procesos globalizantes del capitalismo tardío. En este sentido, la teórica contemporánea argumenta que “si bien el carácter posnacional del capital global ha difuminado las fronteras de lo nacional, la estructura política abstracta todavía se localiza en el Estado” [Butler y Chakravorti, 2009: 44]. Es así que el Estado moderno define y controla la estructura institucional del territorio que constriñe, fungiendo por excelencia como el lugar aunque no el único- donde se concentra el ejercicio del poder en sus distintas dimensiones. En esta lógica, más allá de las críticas y limitaciones que se le han señalado, se defiende que el mismo roza una serie de problemáticas de tipo histórico, contextual y

⁵Con la finalización de las guerras mundiales, la re-territorialización del continente europeo, el exterminio y el éxodo de algunos grupos étnicos; intelectuales -como Hannah Arendt- comenzaron a señalar críticamente las limitaciones de los preceptos del Estado y la nación.

discursivo que posibilita la profundización en el análisis del campo del cine cubano y de las representaciones que éste ha construido en torno al tópico de la migración.

Pretender fechar la consolidación de la nación es un trabajo infructuoso, pues como bien señala HomiBhabha “las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y solo vuelven plenamente reales en el ojo de la mente” [2010:411]. Es así que la nación forma parte de un proceso histórico de larga duración que se construye como un espacio de producción, exclusión y negociación donde se dirimen las voluntades de poder y la lucha por la significación.

Benedict Anderson es uno de los investigadores que ha realizado aportes en la consolidación del concepto moderno de nación al centrarse en la naturaleza de su construcción simbólica. Para el problema de estudio en cuestión la propuesta de este autor resulta idónea, pues ella sustenta a la nación como un proyecto encarnado en sistemas discursivos de representación, que es legitimado tanto por los sistemas políticos como por las producciones (literarias, musicales, cinematográficas) que crean modos de comunicación y configuran la comunidad.

Anderson concibela nación como una “comunidad imaginada (...) política e inherentemente limitada y soberana” [Anderson, 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]. Es así que, en tanto comunidad, en la nación emerge un principio de homogeneidad en las formas de vida social que comparten sus integrantes. Además de un sentido de fraternidad respecto al espacio que les acoge y con el cual se identifican, en la nación también se sintetizan rasgos culturales comunes como: el sistema de signos lingüísticos y códigos que posibilitan la comunicación, asociaciones comunes y prácticas religiosas, costumbres y tradiciones, adscripción étnica y pautas de conducta, entre otros [Gellner,1997:20]. 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, que hace referencia a una definición política que se consuma el Estado. Es donde se incorpora esa otra parte del par conceptual -que en su sentido más amplio está asociado con las normas

procedimentales y jurídicas, así como con el establecimiento de los derechos y deberes de sus ciudadanos- como instancia de poder político.

El Estado-nación se ha impuesto tradicionalmente como una forma de organización política mediante un doble mecanismo de autoridad: la dominación política y la producción de un relato que legitima simbólicamente la nación como una formación social que constituye un vínculo entre la construcción simbólica colectiva y la apropiación individual a nivel efectivo. En esa confluencia entre la nación como espacio de construcción simbólica y un Estado que gestiona política y legislativamente la vida de los habitantes, es donde adquiere sentido esa forma compartida de comunidad que se denomina Estado-nación. A partir de esa conjunción se produce la centralización del poder en una instancia cada vez más abarcadora y amplia, que ha terminado por ocupar tanto el ámbito de las relaciones políticas como el de las problemáticas identitarias y culturales. Es así que el Estado-nación contribuye a crear una identidad colectiva que -desde la perspectiva crítica de Butler- corre el riesgo de despojar a la nación de su heterogeneidad y de convertirla también en un mecanismo de control del poder mediante narrativas que ignoran la diversidad de grupos étnicos y sociales que conforman a su población [Butler y Chakravorti, 2009: 65].

Como se pone de manifiesto en estos argumentos, Estado y nación, son dimensiones constitutivas del poder que se sustentan mutuamente. La referencia nacional es uno de los factores que legitiman la organización política, ya que constituye el dispositivo por excelencia para crear un campo homogéneo en el que las prácticas de los individuos y todos los sentidos subjetivos asociados a dichas prácticas, acrediten la identificación de aquellos (individuos) con las instituciones. Es así que la nación no sólo 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 cierto orden [Butler y Chakravorti, 2009: 90-95].

Para abarcar las distintas líneas de reflexión que plantea este par conceptual resulta imprescindible sumar a la conceptualización de Anderson -que alude a la nación como comunidad construida e imaginada- un enfoque que brinde herramientas teóricas para diseccionar la formación histórica en cuestión y estudiar la estructura en la que tienen lugar las dinámicas y relaciones de poder que configuran sus representaciones.

Atendiendo a esta lógica y al problema de estudio, se recurre a la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, la cual ofrece un andamiaje propicio para el análisis del Estado como un *metacampo* que concentra las prácticas políticas, económicas y culturales que (re)producen la comunidad imaginada. Dicha teoría propicia la indagación de las dinámicas de los distintos campos específicos -como el cinematográfico- en su relación con los otros campos del espacio sociopolítico en el que deviene Cuba. Además, provee una serie de categorías conceptuales que permiten explorar, tanto la producción simbólica como las interacciones que la concretan⁶. Facilita comprender las dinámicas que se dan en los espacios sociales donde tienen lugar las relaciones de poder, así como las motivaciones e intereses en pugna por la representación de la problemática migratoria, que resulta central para dar respuesta a los objetivos de esta tesis.

1.2.1 Una perspectiva del Estado desde la teoría de los campos.

En cursos impartidos entre 1989-1993, Pierre Bourdieu -retomando y articulando algunas de sus categorías conceptuales- reflexionó sobre el Estado desde su propuesta teórica. Estas ideas han sido revisadas por la investigadora Ma. Dolores Paris (2012) en un artículo reciente, el cual ha servido en este apartado para articular las ideas del filósofo francés en torno a dicho concepto de Estado. Partiendo de la teoría de los campos y de las formas de capital que concentra, Bourdieu define el Estado como una especie de *metacampo*, es decir, como espacio donde se organizan y definen los campos en los que se disputan los distintos capitales que sustentan el poder [Paris, 2012:17]. Pero para discernir este concepto es preciso referir brevemente algunos de los elementos centrales de la teoría en cuestión.

El campo es un espacio estructurado cuyas propiedades dependen de la posición en dicho espacio. Se constituye como una esfera de la vida social que en su desarrollo histórico se ha ido autonomizando en torno a cierto tipo de relaciones, recursos específicos e intereses, que le hacen diferente del resto de los campos y le convierten en espacios relativamente autónomos. Ello los convierte en “campos de fuerza pero también en campos de lucha para transformar o conservar estos campos de fuerzas”. Dichos campos funcionan solamente a través de los agentes “que invierten en él, en los diferentes significados del término, que se juegan en él sus

⁶ Para Néstor García Canclini uno de los elementos que resulta más innovadores y atractivos de la teoría bourdieana, el hecho de que facilita “mediar entre la estructura y la superestructura, así como entre lo social y lo individual” [2006:6].

recursos (capitales), en pugna por ganar, contribuyendo así, por su propio antagonismo, a la conservación de su estructura o, en condiciones determinadas, a su transformación” [Bourdieu, 2002b: 50-52].

Para el estudio de un campo el autor considera tres elementos de importancia. Siempre se debe analizar la posición de éste frente al campo del poder, esto es, analizarlo tomando en cuenta las luchas de clases y los poderes que intervienen en él. Otro elemento que subraya es la jerarquía y posiciones que al interior del campo ocupan los agentes e instituciones que luchan por su autoridad. Este se rige por una serie de leyes generales que establece las relaciones entre los actores dominantes y los dominados. A los primeros, que son los que gozan de mayor privilegio dentro del espacio en cuestión, Bourdieu les llama ortodoxos; mientras que los segundos son los heterodoxos o pretendientes. Entre unos y otros se da la lucha al interior del campo por el capital específico, el cual genera intereses comunes –la *illusio*⁷– en torno a su juego, así como una legitimidad en el apego a la *doxa* en la que se basan los agentes que se encuentran en los lugares privilegiados al interior del campo. Por último, pero no menos importante, está el *habitus*, el cual también es producto de los agentes involucrados en el campo [Bourdieu y Wacquant, 2008: 142-143].

Conjuntamente con el de campo, el concepto *dehabitus*, constituye para el autor el fundamento de toda práctica social ya que involucran las potencialidades de los agentes y las estructuras en las que se desarrollan sus experiencias. El concepto de *habitus* adquiere distintas definiciones en la obra bourdieana como una de las dimensiones nucleares dentro de las dinámicas de cada campo, así como en el análisis simbólico de la cultura. En el texto *Cosas dichas* (2000), el autor define el *habitus* como:

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, que están objetivamente diferenciadas (...) Implica un *sense of one's place* pero también un *sense of other's place*. Con más exactitud: alejarse en el espacio de los bienes y de los

⁷La *illusio* según Bourdieu, representa el interés que los agentes sociales tienen por participar en el juego: es lo contrario a ataraxia (impasibilidad). Es el hecho de estar atrapado, involucrado en el juego. Estar interesado significa aceptar que lo que pasa en el juego social tiene sentido y que sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas [Bourdieu y Wacquant, 1995].

servicios disponibles proyectamos la posición que ocupamos en el espacio social (...). Lo que hace que nada clasifique más a alguien que sus clasificaciones... [Bourdieu, 2000: 134-135].

Como se afirma en esa definición, el *habitus* opera como un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito, y genera estrategias que pueden estar acordes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin [Bourdieu, 1984/2006:125].

Otro de los elementos fundamentales dentro de este marco teórico, es el capital específico en torno al que se establecen las acciones al interior del campo. Sobre la crítica al economicismo marxista, el sociólogo francés amplía su noción de capital para abordarlo, no sólo en un sentido de acumulación de bienes materiales sino también de bienes simbólicos. Es así que hace la distinción de cuatro especies de capital: económico, cultural, social y simbólico. 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 [Íbid.:120-121].

En el caso del campo que compete a este estudio –el artístico cinematográfico- el capital específico se evidencia en el propio proyecto creador y en su capacidad para articular ciertos discursos en torno a la realidad que le concierne. 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 es tan importante como el cultural, además del simbólico. El cultural, que alude a los recursos educativos, estéticos y de información que aporta el cine, no solo atañe a los agentes que lo detentan sino también a los receptores de los productos filmicos. El simbólico, es ese capital cultural “en cuanto conocido y reconocido” en forma de crédito de unos agentes hacia otros [Íbid.].

Ahora bien ¿Cómo se relacionan e intervienen estas categorías conceptuales en la noción de metacampo que propone el autor para reflexionar en torno al Estado? Bourdieu afirma que la génesis del Estado es constitutiva de la unificación de los distintos campos existentes en un determinado espacio social y a la concentración de sus recursos simbólicos y materiales. El autor sostiene:

El Estado es el resultado de un proceso de concentración de los diferentes tipos de capital; capital de fuerza física o de instrumentos de coerción (ejército, policía); capital económico; capital cultural o, mejor dicho, información; (o) 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. La concentración de diferentes especies de capital (que va pareja con la elaboración de los diferentes campos correspondientes) conduce en efecto a la emergencia de una capital específico, propiamente estatal, que permite al Estado ejercer un poder sobre los diferentes campos y sobre los diferentes capitales particulares [Bourdieu citado por Paris, 2012:18].

Como se anuncia en la anterior afirmación, el Estado es poseedor de una especie de metacapital que le permite regular los poderes económico, cultural y simbólico dentro del territorio que acoge. En esta lógica, el Estado se funda como un poder unitario que se basa en el monopolio de la fuerza física y también en el principio de una unificación teórica que construye formas simbólicas y sistemas de representación. Es así que Bourdieu ve el Estado un “banco de capital simbólico que garantiza todos los actos de autoridad” [Paris, 2012:16-17].

En esta lógica, el Estado adquiere una complejidad que revela que su único propósito no es 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 que encauzan las subjetividades hasta organizar la vida de los individuos. Así, las normas y regulaciones, que se adquieren desde pequeño en el ámbito familiar y en la escuela, también contraen una aceptación tácita de reglas y convenciones que constituyen nuestras subjetividades. Todo 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” [Ibíd.:13-14] que es lo que Bourdieu denomina como violencia simbólica.

Con base en lo anterior se puede afirmar que el poder es algo constitutivo del Estado y este poder se pone de manifiesto en dos dimensiones fundamentales: la física y la simbólica. 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. Es mediante este capital que el Estado “confiere un arbitrio

cultural 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 la dimensión simbólica 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 dicha dimensión se pone de relieve el problema de la representación, que es una de las mayores fuentes de legitimidad de la autoridad política.

Las representaciones –generadas por las condiciones históricas del metacampo, así como los intereses específicos y el *habitus* de sus agentes- establecen la mediación del poder simbólico. Dichas representaciones se construyen a través de sistemas simbólicos que no sólo funcionan como instrumentos de conocimiento, sino también como instrumentos de dominación. Esto se debe a que en su propia lógica promueven la integración de un orden arbitrario a través de un proceso de legitimación de la dominación; dimensión ésta de la representación que se encuentra estrechamente relacionada con la noción de ideología [Gutiérrez, 2005:377].

Pero si se toma en cuenta lo referente al tema de la representación como construcción y no como espejo, se puede afirmar que los sistemas simbólicos no solamente reflejan las relaciones sociales sino que también las constituyen. Entonces, como apunta Gutiérrez “es necesario admitir que se puede, en ciertos límites, transformar el mundo transformando su representación” [Ibíd.]. En esta línea argumental es que la teoría de Bourdieu es recuperada para demostrar la hipótesis que se presenta en este trabajo. Se cree que las condiciones particulares del campo cinematográfico en cuestión, así como el *habitus* de sus agentes y la lucha por su capital simbólico -que es la significación de la sociedad y el fomento de una conciencia histórica través de la representación crítica de algunas de sus problemáticas- 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.

1.3 Dimensiones e indicadores de los conceptos

A manera de cierre del apartado teórico se sintetizan las ideas expuestas en torno al Estado-nación y sobre la representación cinematográfica como conceptos que se desglosan en los distintos componentes e indicadores de análisis.

Por un lado, se desarrolló el concepto de representación cinematográfica, que según la perspectiva teórica de S. Hall presenta dos dimensiones: la semiótica y la discursiva. La dimensión semiótica se desglosa, a su vez, en varios componentes e indicadores. De ellos se exploran en la investigación, los siguientes:

- Fotografía: Valores de plano, encuadres e iluminación
- Sonido: Diálogos, ruidos y música
- P. Escena: Escenografía y locaciones
- Edición: Orden de la historia, frecuencia y articulación de secuencias/escenas.
- Narración: Trama, personajes y conflictos

En la dimensión discursiva se condensan las gramáticas de producción y de reconocimiento, entre los que destacan los siguientes indicadores:

- Contexto de producción de los filmes: condiciones institucionales, ideológico-culturales e histórico-coyunturales.
- Dinámicas del campo cinematográfico: *Habitus* de los agentes, doxas, competencias, poderes y capitales específicos.
- Relación con otras formaciones discursivas: articulaciones entre los discursos oficiales y los relatos cinematográficos.
- Estrategias de verosimilitud: géneros, estrategias y recursos expresivos
- Efectos del discurso sobre el espectador implícito: transmisión de valores, imaginarios construidos.

Por otro lado, se exploró el concepto de Estado-nación como comunidad imaginada y metacampo que rige los distintos capitales (económico, cultural, simbólico) del espacio social de estudio. De dicho concepto se articulan dos dimensiones: la procedimental y la simbólica, así como varios indicadores entre los que resultan de interés:

Dimensión procedimental y legislativa del Estado-nación:

- Características del sistema político, económico y social postrevolucionario
- Políticas públicas y culturales creadas en distintas etapas de la revolución
- Leyes migratorias emitidas por el gobierno cubano y sus reformas
- Derechos políticos y ciudadanía en Cuba

En la dimensión simbólica del Estado-nación se abordará:

- Formación de la nación cubana
- Características de la identidad cultural y nacional
- Sistema de valores construido por el Estado-nación cubano en torno a lo nacional
- Estrategias retóricas y discursivas empleadas por las voces legitimadas

La subdivisión de estas dimensiones y su deconstrucción en componentes e indicadores obedece a razones teórico-metodológicas y analíticas, que tienen como fin explicar los diversos aspectos implícitos en el problema de estudio. En esta lógica, se advierten una serie de demarcaciones que en el plano empírico no son constatables pero que son efectivas académicamente en la medida en que posibilitan la obtención de resultados cualitativos. Dichas dimensiones y sus indicadores brindan las pautas para definir el diseño del apartado metodológico que sigue a continuación.

II. LA METODOLOGÍA HERMENÉUTICA

En este capítulo se despliega la metodología de trabajo a emplear para desarrollar el problema de estudio planteado, a saber: el análisis de las representaciones cinematográficas de la migración cubana y la exploración de sus relatos sobre el Estado-nación. Para ello se expone brevemente el universo de estudio y las unidades de análisis. Seguidamente se presenta la metodología de la *hermenéutica profunda* propuesta por J. B. Thompson (1996) y sus distintas etapas de estudio. En el despliegue de cada una de estas fases se exponen los pasos a seguir para su consecución, los criterios de selección del corpus de estudio, se delimitan las secuencias a analizar y los instrumentos de observación. Posteriormente se reflexiona acerca de las limitaciones de la metodología desarrollada sobre los resultados de esta tesis.

2.1 El marco teórico-metodológico hermenéutico

Como se mencionó en la introducción, la metodología que sostiene el desarrollo del trabajo se sustenta en la herramienta presentada por John B. Thompson (1996). La elección de la misma obedece a su idoneidad a nivel metodológico y teórico, así como a su capacidad para abordar las dimensiones y componentes que involucra el problema de investigación mediante el desarrollo de las distintas fases de análisis que implica.

La hermenéutica tiene sus orígenes en la antigua tradición griega que dio surgimiento al análisis literario. Posteriormente, en los siglos XIX y XX, fue retomada por Heidegger, Gadamer y Ricoeur, entre otros autores, quienes la articularon a reflexiones inherentes a las ciencias humanas y sociales, propiciando su aplicación a distintas disciplinas y campos de investigación. Con base en la teoría hermenéutica desarrollada por Ricoeur Thompson despliega su *hermenéutica profunda*.

La hermenéutica desarrollada por Thompson integra el análisis de las formas simbólicas en sus contextos estructurados para adentrarse en tres ejes fundamentales de la representación: el poder, la ideología y el signo. Dichos elementos integran los procesos inherentes al problema de investigación planteado y son coherentes con las dimensiones conceptuales sustentadas anteriormente. Para llevar a cabo el análisis de las formas simbólicas en esos tres ejes fundamentales de la representación, Thompson contempla la interpretación en tres

dimensiones y fases de estudio, a saber: 1) El análisis socio-histórico; 2) El análisis formal o semiótico, y; 3) La (re)interpretación [Thompson, 1996: 344]. A continuación se desarrollan cada una de estas fases analíticas, no sin antes hacer mención de la unidad de análisis y del universo de estudio.

La unidad de análisis en este caso son productos culturales, entre los que sobresalen los hechos filmicos que representan el tema de la migración cubana, aunque también se recurre a textos críticos y valorativos publicados en torno a dichos filmes, así como un par de entrevistas realizadas para la tesis durante el trabajo de campo. Por otro lado, se toman algunas de las leyes y políticas proclamadas por el discurso oficial del Estado-nación cubano en torno a la problemática migratoria y al campo cultural, con el objetivo de establecer comparaciones entre los relatos cinematográficos y las narrativas promovidas por el gobierno cubano durante la etapa histórica en que los filmes en cuestión fueron producidos.

Si bien al inicio del estudio se contemplaron 39 filmes -entre nacionales e internacionales- que tratan el tópico de la migración cubana, el universo de estudio tomado en cuenta es de 31 películas. Esta cantidad representa las obras que se inscriben dentro de la producción cinematográfica del país, sea a través del ICAIC o de forma independiente; así como a la que ha sido coproducida entre productoras nacionales e internacionales, utilizando locaciones del territorio cubano. Estos criterios buscan la coherencia con el propósito general de la investigación, encaminado hacia la representación cinematográfica del Estado-nación cubano.

Para la investigación, la mayoría de dichos filmes ha sido adquirida en formato DVD y en otras ocasiones, se visualizaron a través del portal de vídeo de youtube y páginas web similares. Esto obedece a la imposibilidad de acceder a los formatos originales en que se encuentran los mismos por tratarse en su mayoría de películas realizadas en 35 mm, es decir, en soporte filmico. Y si bien hay centros especializados en la conservación de estos filmes y algunos de ellos son exhibidos en conmemoración de fechas relevantes o eventos relacionados al cine cubano, no existe un mecanismo que posibilite el acceso público a la filmografía que se mantiene en su soporte original. Si bien muchos de estos filmes han sido comercializados en soportes más modernos y asequibles, no todos han corrido esta suerte. Esto ha dificultado el acceso a algunas de las películas involucradas en el universo y ha conllevado a que se utilicen vías alternativas de obtención y visionaje del material.

2.2 Fases del método hermenéutico

Tomando en cuenta las diferentes etapas que necesita este estudio para abarcar en su complejidad el sistema de representaciones cinematográficas en relación con los discursos del Estado-nación, a continuación se apuntan los elementos y pasos a seguir en cada una de dichas fases bajo la consideración de una serie de filtros metodológicos que han permitido el manejo operativo del corpus de filmes trabajado.

2.2.1 Primera fase: el análisis sociohistórico.

Para comprender las representaciones de la migración en el cine cubano así como sus relaciones con el discurso oficial del Estado nacional, el análisis del contexto particular en que se producen los filmes resultará revelador, pues dichas representaciones han estado condicionadas a la etapa histórica específica del contexto en que tienen lugar, así como a las coyunturas políticas nacionales e internacionales, ya las políticas culturales y migratorias de cada periodo.

En esta lógica se analizan los tres periodos históricos y políticos que marcan el desarrollo de la sociedad cubana: la época colonial, la república neocolonial, y la revolución socialista. En dichas páginas se prioriza el estudio de las circunstancias socio-históricas en las que tienen lugar la aparición de los sentimientos nacionalistas que dar lugar a la formación del Estado-nación cubano. A manera de evolución se expone su desarrollo hasta llegar al periodo postrevolucionario, cuando se promueve la reconstitución del mismo bajo el sistema socialista que impera desde 1959 hasta hoy.

Como parte de esta misma fase, en el capítulo V se hace un recorrido por las cinco décadas que comprenden nuestro estudio, haciendo énfasis los distintos eventos que tienen lugar dentro del fenómeno migratorio así como en los filmes que abordan el tema a lo largo del periodo postrevolucionario. En consonancia con las distintas décadas esbozadas, se exponen algunos discursos oficiales, que en calidad de fundamentos, leyes, políticas y narrativas han sido promovidas por el gobierno revolucionario cubano en nombre de la nación.

Para proceder al desarrollo de esta fase se utilizaron diversas fuentes secundarias, como es el caso de textos y documentos históricos sobre Cuba, leyes migratorias y culturales, discursos pronunciados por líderes políticos, etc. En esta lógica, se toma como unidades de

observación fragmentos de dichos textos y documentos que marcan la evolución de las distintas etapas de la historia del país.

Esta fase metodológica se complementa con un panorama del cine cubano en las décadas que comprende el estudio, en relación con la evolución de la política migratoria y sus leyes. Para el abordaje de este capítulo –IV- también se revisan las normativas y leyes migratorias, así como las críticas y comentarios realizados a las películas contenidas en el universo del estudio.

2.2.2 Segunda fase: el análisis formal

En esta fase del análisis se privilegia el estudio de las representaciones cinematográficas y las estrategias formales utilizadas para abordar el tópico migratorio. Ante el número de películas que conforma el universo de estudio y por las características propias de la estrategia metodológica de Thompson, se presenta la necesidad de acotar dicho universo a un corpus asequible de estudio en el marco de la presente investigación. Para ello se recurre a la selección de una muestra de 5 casos significativos, así como a la utilización de herramientas de análisis fílmico e instrumentos de observación de las películas. Con base en todos estos criterios, desarrollados a continuación, en el capítulo V se desarrolla esta segunda etapa del análisis.

2.2.2.1 Selección de la muestra a analizar

En una compilación reciente (Ariza y Velasco, 2012) sobre la aplicación de métodos cualitativos y su aplicación en el abordaje del tema de las migraciones internacionales, Gutiérrez expone la importancia de hacer explícitos los criterios externos e internos para elegir el corpus del análisis textual, así como otros criterios de representatividad y significación. Señala que “la conformación de un corpus debe tomar en cuenta ambos criterios” [Gutiérrez, 2012:367] para no privilegiar el lado lingüístico-formal sobre las condiciones de producción del discurso cinematográfico, o viceversa.

Los criterios externos responden a la naturaleza no lingüística que determinan el origen y la

finalidad de los textos filmicos y que se relacionan con el horizonte espacio-temporal en que se inscriben estos, más que con la expresión propiamente narrativa de lo audiovisual, que responden a los criterios internos. Estos últimos se corresponden con categorías propias del medio cinematográfico y a sus peculiaridades técnicas. Entre los criterios externos se han tomado en cuenta los siguientes: que las películas sean nacionales, es decir, producidas en la isla, y; que abarquen las 5 décadas de estudio, para lo cual se elige un filme significativo de cada una de dichas décadas, comprendidas entre 1960 y 2010. Esto favorece la revisión de las representaciones que hacen las distintas generaciones de cineastas sobre el tema migratorio, además de las producciones realizadas de forma independiente al ICAIC y con tecnología más recientes. Y también permite percibir la evolución del tema en ese marco temporal.

Como criterios internos se han elegido filmes que: privilegian la ficción sobre la no ficción. Si bien el documental ha sido un género preferido para el estudio histórico, la ficción brinda cierta riqueza de posibilidades sin despegarse totalmente del contexto y los espacios en que se consume la diégesis filmica. Además se toman en cuenta los distintos tipos de metraje, es decir, que haya en la muestra tanto cortometrajes, como medimetrajes y largometrajes. Entre representatividad y/o significación, se eligió la muestra por significación, lo que se considera más favorable para este tipo de estudios de corte cualitativo e interpretativo. Se trabaja con una muestra de casos significativos –o casos tipo, siguiendo la terminología de Sampieri– ya que lo que se persigue es la “riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización” [Sampieri, 2006:566]. En metodológica, gran parte de los estudios sobre la producción estética y simbólica –como es el caso– ponderan este tipo de muestra, pues “el criterio de la significatividad es fundamental para la selección de discursos, personas y prácticas a observar, para su ulterior incorporación al análisis y la construcción de esa lógica en su diversidad” [Guberen Gutiérrez, 2012:369].

Entre los criterios tomados en cuenta para conformar la muestra por significación se privilegiaron aquellas 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. Son 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. Como otro criterio de importancia, se presentó la diversidad de perspectivas con las cuales se aborda el tópico de la migración, los matices presentados por las tramas y los personajes. También se tomó en

cuenta la originalidad de los recursos simbólicos y estéticos empleados en ellas. Siguiendo dichos criterios se llega al diseño de la muestra de filmes a analizar:

1. *Memorias del subdesarrollo*, 1968. Largometraje de ficción, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea.
2. *Un día de noviembre*, 1972. Largometraje de ficción, dirigido por Humberto Solás.
3. *Lejanía*, 1985. Largometraje de ficción, dirigido por Jesús Díaz.
4. *Madagascar*, 1994. Mediometraje de ficción, dirigido por Fernando Pérez.
5. *Vídeo de familia*, 2001. Cortometraje de Ficción, dirigido por Humberto Padrón.

Al decir de Gutiérrez y de otros investigadores que acometen el estudio de los discursos y de las formas simbólicas, ésta fase de análisis es la que más dificultades alberga ya que las aproximaciones al texto pueden partir de múltiples intereses y disciplinas como la semiótica, la pragmática, la retórica, la etnometodología [Ibíd.: 371]. Una de las dificultades aludidas reside en la amplitud y complejidad de los textos, que en este caso son cortos, medios y largometrajes, que contienen múltiples canales con una gran cantidad de información a procesar. Es así que se hace necesario recortar los textos fílmicos ya elegidos. Para ello se procede a su fragmentación mediante la delimitación y observación de las secuencias fílmicas de más interés para la investigación.

2.2.2.2 La secuencia fílmica como unidad de observación.

Jacques Aumont argumenta que las vías de aproximación analítica de un filme son numerosas y que las mismas varían en función de los objetos de análisis particulares. Es así que el análisis del film se ve enfrentado a una innumerable cantidad de perspectivas y propuestas [Aumont, 1988/1990:95]. Entre dichas perspectivas, el análisis de secuencias es uno de los métodos de observación elegido por no pocos especialistas para el estudio de la narración fílmica.

Etimológicamente el término secuencia implica una sucesión. En el campo de la semiótica cinematográfica, la secuencia se propone como “una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una misma idea” [Field, 1994:86]. La secuencia fílmica es la unidad máxima narrativa que dentro del texto cinematográfico articula la significación y está

relacionada con la estructura general de la trama cinematográfica. Siguiendo esta lógica se toma entonces la secuencia como unidad máxima narrativa que articula la significación dentro del texto cinematográfico y que está relacionada con la estructura general de la trama cinematográfica.

Cada secuencia está formada a su vez por un conjunto de escenas que mantienen entre sí un vínculo narrativo y que forman parte del desarrollo de una misma idea. Es decir, que la secuencia misma contiene un inicio, desarrollo y desenlace con sus respectivos puntos de giro. Según Robert McKee “una escena es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje” [2006:56].

Atendiendo a las especificidades de la secuencia fílmica y con vistas a la selección de las mismas, se toman en cuenta las estrategias incoactivas y terminativas desarrolladas 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. También Requena, investigador y profesor de cine, hace referencia a la importancia de los inicios del texto fílmico y señala tanto razones narratológicas, que aluden a la riqueza semántica de los principios de las películas; razones estructurales, que obedecen al inicio en tanto matriz del sentido global que genera el texto y al despliegue de los procesos de significación; y razones operativas que señalan la disposición de iniciar el análisis desde el mismo comienzo de la obra [Requena, 1995:219].

Es así que para abordar las películas analizadas, se partió de la secuencia inicial y la final. También se tomaron otras secuencias intermedias de interés para el estudio en tanto evidencian diálogos, conflictos o elementos de la puesta en escena que contribuyen a una representación de la migración.

2.2.2.3 Instrumento de observación

Como bien exponen Aumont y otros autores (como Casetti y de Chio), la secuencia es la unidad de base del *découpage* técnico. El mismo es aprovechado como instrumento de observación ya que permite hacer distinciones entre las secuencias, y además posibilita

describirlas.

En la literatura sobre el análisis cinematográfico se presentan una gran variedad de diseños para el *découpage*, sobre la base de los cuales se elaboró un formato propio (Anexo II) por el que se procedió al análisis de las secuencias de los filmes. En dicho formato se incluye la ficha técnica de las películas y otros datos de interés, como la sinopsis con las que fueron presentadas durante su exhibición en el circuito de salas nacionales y los premios obtenidos. En la parte inferior del formato, se concentra el desglose de las secuencias analizadas en cada uno de ellos. El análisis de las mismas se sintetiza en los cinco componentes del lenguaje cinematográfico especificados en el marco teórico, a saber: la imagen, el sonido, el montaje, la puesta en escena y la narración. Dentro de éste último componente, a su vez, se observa a los personajes protagónicos y a los que encarnan la figura del migrante, el conflicto de la trama y las acciones que en ella tienen lugar.

2.2.3 Tercera fase: la (re)interpretación.

La tercera fase del marco hermenéutico propuesto por Thompson consiste en la interpretación de las fases anteriores del análisis mediante la integración en un todo que promueve la emergencia de nuevos significados y conclusiones.

Al decir de Gutiérrez el proceso de interpretación “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” [2012:370].

Siguiendo esta lógica se desarrolla el capítulo VI, donde se intenta dar respuesta al objetivo general de la investigación. Para ello se relacionan algunos de los conceptos presentados en el marco teórico con las distintas dimensiones de las fases hermenéuticas precedentes. 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. Además se plantean varios acápites que, bajo las denominaciones de convergencias y disidencias, presentan las continuidades y las rupturas que los textos cinematográficos analizados en el capítulo V presentan con respecto a los discursos oficiales de Estado-nación aludidos en el capítulo III y

IV. Se señalan también las estrategias discursivas, las tramas y los tropos que revelan esos significados otros y permiten reconstruir los relatos de Estado-nación que emergen de las representaciones cinematográficas de la migración; lo cual responde la pregunta de investigación.

Entre las limitaciones que se topan en esta tercera fase del marco teórico-metodológico de la hermenéutica profunda se constata la ausencia de la indagación en torno a la recepción de las películas en cuestión, para lo cual Thompson propone el trabajo de campo etnográfico a través de la aplicación de entrevistas y encuestas con el propósito de obtener información de los espectadores. Según este autor la retroalimentación de los espectadores y el estudio de la recepción es un paso importante dentro de la metodología desarrollada, pues aporta datos de gran interés al proceso de reinterpretación. En este sentido, resalta que la reinterpretación es el producto de la confrontación de las formas simbólicas con el público receptor y la interpretación de nuevos significados que surgen del mismo.

Al circunscribir los aspectos relacionados con la recepción a la instancia del espectador implícito, el trabajo enfrenta limitaciones en esta tercera fase. Las mismas se deben a que quien hace el proceso de reinterpretación es el propio analista, sin tomar en cuenta el punto de vista del espectador empírico, lo cual puede inducir a la pérdida de elementos importantes a tomar en cuenta para llevar a cabo el proceso final de interpretación. Se considera que este podría ser un segundo momento de la investigación a desarrollar en el futuro.

III. EL ESTADO-NACIÓN CUBANO EN TRES TIEMPOS

En sintonía con las fases de la hermenéutica de John B. Thompson, en este capítulo se rastrea el contexto sociohistórico de la mayor de las Antillas a través de un recorrido por sus etapas históricas precedentes hasta llegar al actual sistema socialista instaurado por la Revolución Cubana de 1959. Para su desarrollo se recurre al Estado-nación como entidad abarcadora de los distintos procesos políticos, sociales y culturales de este espacio geográfico y simbólico.

3.1 Hacia una genealogía de la nación cubana

A partir de la revisión histórica de su genealogía y el señalamiento de algunos de los rasgos preponderantes en el campo económico, político y cultural, a continuación se bosqueja una mirada general al Estado-nación cubano. Para ello se traza un recorrido por tres periodos diferenciados por el régimen sociopolítico imperante y que marcan la historia de larga duración; a saber: la colonia, que abarca del siglo XI al XIX; la neocolonia, que ocupó toda la primera mitad del S XX (1901-1958) y el periodo revolucionario (1959-2010) que es donde se inscribe el objeto de estudio. A partir de referencias bibliográficas que abordan la evolución de la sociedad cubana en estas distintas etapas, se aportan criterios para explorar los conflictos subyacentes en las raíces de la nación cubana a inicios del siglo XIX, así como los lazos de continuidad que ha mantenido hasta la actualidad. También, se proporcionan elementos para comprender la reconstitución del Estado revolucionario como etapa de consumación de la gesta independentista iniciada casi cien años antes, así como las causas que originaron sus antagonismos con el capitalismo y especialmente, con Estados Unidos. Dichos elementos permiten la comprensión de los discursos oficiales que sustentan al actual Estado-nación cubano. También ofrecen pautas para entender las lógicas de las leyes suscitadas en torno a la problemática de la migración, así como la narrativa legitimada en el campo de la cultura y otros ámbitos insertos dentro del contexto en cuestión.

3.1.1 El periodo colonial

En sintonía con las ideas expuestas por Benedict Anderson en torno al surgimiento de los nacionalismos modernos, 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 español imperante en la mayor de las Antillas entre los siglos XVI - XIX. Pero ello es el resultado de una larga historia en la que el tema étnico-racial resultó decisivo.

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, concentrados en tres grupos conocidos como Guanajatabeyes, Taínos y Siboneyes. Dichas comunidades, provenientes originalmente de las costas del atlántico sur y centro americano, quedaron prácticamente descartadas como mano de obra durante las extracciones de oro, que fue una de las primeras encomiendas de la metrópolis. Fue entonces cuando comenzaron a arribar a la isla, de manera forzada, millones de esclavos provenientes de África subsahariana traídos como fuerza de trabajo para sostener el sistema productivo de plantación, mediante el cultivo de caña de azúcar y tabaco. Por otro lado, continuaron llegando españoles a Cuba con el fin de radicarse y emprender nuevos negocios. Todo ello trajo suscitó una fusión cultural que –en palabras del antropólogo Bronislaw Malinowski- dio como resultado “un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja: una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente” [Malinowski, 1983: XV] que se sintetiza en lo que Fernando Ortiz denominó como *transculturación*. Aunado a esta mezcla cultural 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 (2001)- 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 intelectual y literaria donde se pone de manifiesto una conciencia nacional que debate diversas vías para la construcción de la nación. Entre las distintas posturas que adoptó la élite criolla para ampliar sus espacios de poder y conquistar su propio imaginario político destacan 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 unificado y 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 Moreno Fragonal 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 Fragonal, 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 literatura y actividad intelectual –entre la que sobresale la obra 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 herencia es la que estructura el 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 de Cuba– sino también de los pueblos latinoamericanos.

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 materializó el levantamiento armado contra la corona española. Ante la iniciativa de 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, gestándose la nación cubana. 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 el que posteriormente -con el triunfo revolucionario de 1959- fue rescatado en tanto fundamento teórico y filosófico del Estado-nación cubano. No obstante, 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 delinean dos tendencias encontradas que conforman los valores políticos de la cubanidad en su devenir histórico. En este sentido, apunta la investigadora Cecilia Bobes que dichas directrices “comienzan a inducir prácticas que delinean 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”, siendo en medio de esta controversia “donde se va imponiendo una definición de la nación que se contrapone 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, este proyecto -como el anexionista- se gestó en la élite blanca criolla. En esta lógica, el imaginario simbólico construido privilegió una visión 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. Se forjó un nacionalismo dominante que en la construcción de una cultura nacional minimizó los contrastes a favor de la exclusión. Es así que la elaboración de la cultura nacional se erigió sobre la *tradicción selectiva*, término utilizado por Raymond Williams (1980) para explicar cómo las élites letradas y políticas ennoblecieron algunas narrativas de la historia en detrimento de otras.

3.1.2 El periodo neocolonial

El Estado cubano surgió oficialmente en el marco de la intervención militar de Estados Unidos, entre los años 1898 y 1902, cuando se produce el traspaso del gobierno al presidente electo Tomás Estada Palma. Sin embargo, con las condiciones impuestas a la Constitución de 1901 por la Enmienda Platt⁸, el proyecto independentista se vio frustrado. Así lo considera Leonard Wood, gobernador estadounidense en Cuba, cuando le escribe a su presidente Roosevelt:

Queda, por supuesto, muy poca o ninguna independencia real a Cuba bajo la Enmienda Platt. Los más sensatos de los cubanos lo reconocerán así, y creen que lo único consecuente que hacer ahora es buscar la anexión (...) Con el dominio que tenemos sobre Cuba, dominio que muy pronto se convertirá, sin duda, en posesión, dominaremos prácticamente el comercio azucarero del mundo, o por lo menos, gran parte de él (...) Y la Isla, con el ímpetu de nuevos capitales y energías, no solamente se desarrollará, sino que gradualmente se irá americanizando, y tendremos, a su tiempo, una de las posesiones más ricas y deseables del mundo [en Fonte, 2002:44].

Como se puede apreciar en estas letras, el interés de Estados Unidos por colaborar en la liberación de Cuba de España no fue más que un pretexto para poseer la isla, objetivo planteado en varias de sus negociaciones con la metrópolis desde mucho antes de este momento. Si bien es hasta entonces cuando la potencia estadounidense interviene directamente en la isla, las relaciones entre ambos países se remontan a mucho antes. Muestra de ello son las relaciones económicas incrementadas en el periodo colonial entre ambos territorios y la

⁸Según Dilla y Álvarez durante el periodo neocolonial la isla conoció dos constituciones -la de 1901 y la de 1940- cuyo denominador común fue un “clásico contenido democrático-liberal que daba cobertura legal a la reproducción del capitalismo dependiente”. En consecuencia el proceso político cubano de esta etapa estuvo marcado -al decir de los autores- por “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 Alvares, 2003: 566-567]. Todo ello fue justificado bajo la Enmienda Platt, que fue una cláusula que Estados Unidos insertó en la Constitución cubana de 1901. 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]. Otros de las líneas establecía que Cuba proporcionaría tierras a Estados Unidos para el establecimiento de zonas navales (como es la base de Guantánamo) y que quedaba pendiente establecer el dominio de Isla de Pinos.

propuesta de anexionismo hacia este país, fomentada por parte de la élite cubana como vía para lograr la instauración y modernización del Estado-nación cubano. Dicha relación entre ambos países fue vista por los independentistas –y transmitida al gobierno revolucionario posterior- bajo el término de conflicto.⁹

En un estudio realizado por Irene Fonte, esta investigadora aborda los discursos que prevalecieron en los medios de comunicación tanto nacionales como norteamericanos sobre los inicios del Estado cubano mediatizado. En él se hace referencia a las voces del gobierno de Estados Unidos respecto a la incipiente república que aparecen en una carta dirigida por el presidente Theodoro Roosevelt en 1906 al pueblo cubano. En dicha carta, así como en otros textos de la época -afirma Fonte- dicho presidente “construía 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.

Durante la intervención de Estados Unidos -que duró poco más de medio siglo- esta potencia ingresó un capital económico importante a la isla, impregnándole un impulso modernizador capitalista en el campo de la industria productora y exportadora así como en el desarrollo desigual de una infraestructura económica. Bajo el dominio de los norteamericanos, 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.¹⁰

⁹ Así lo percibe gran parte de la literatura cubana y lo sintetiza el periodista Esteban Morales cuando expresa que “ese conflicto comenzó desde el siglo XIX (1805-1823), cuando las administraciones norteamericanas comenzaron a formular políticas para poner en cautiverio preventivo a la nación que un día emergería de la entonces colonia de España (...) Es de sobra conocido que desde esa época Estados Unidos ya había diseñado la política a seguir con Cuba. Esta última tenía como núcleo esencial apoderarse de la Isla, conjuntamente con la Isla de Pinos y demás cayos e islas adyacentes, haciendo de ellas una extensión del territorio continental de la emergente nación norteamericana. Cuba, según la concepción geográfica de las elites de poder norteamericanas de la época, era el resultado de la sedimentación de las arenas del Mississipi [Morales, 2002:2].

¹⁰ 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. Pero sí aunque la mayoría de la producción de este periodo se llevó a cabo a través de las coproducciones con México y Estados Unidos. El territorio cubano sirvió de escenario

En esta lógica y como continuidad del periodo precedente, en la construcción narrativa de la república prevaleció la contradicción en torno a Estados Unidos, que por algunos sectores era visto como germen potencial de desarrollo económico del país, mientras que para otros constituía la mayor amenaza e imposibilidad para la emancipación del territorio cubano.

El impulso modernizador que la gran potencia del norte imprimió a la isla permitió el acrecentamiento de una clase media acomodada, pero también acentuó las diferencias existentes de antemano con amplios sectores poblacionales entre los que se encontraban las generaciones herederas de los ancestros indígenas y de los cubanos afrodescendientes, así como las familias provenientes de sectores rurales más precarizados. Así mismo posibilitó la existencia de una clase obrera que en conjunto con la intelectualidad fortaleció un sentido de la sociedad civil sobre la creación de sindicatos y asociaciones ciudadanas, entre las que destacaron las estudiantiles. Las mismas, herederas del pensamiento independentista, afirmaron el rechazo hacia el dominio norteamericano, constituyendo una cultura de resistencia que posibilitó en gran medida el posterior derrocamiento de dicha hegemonía.

Aparejado a este movimiento intelectual de acción política se suscitó también un desarrollo en el pensamiento y la cultura cubana que consolidaron aún más el campo de la literatura, de la ensayística, así como de las distintas manifestaciones creadoras. Es así que en el campo de las artes, las humanidades y las ciencias, la mayor de las Antillas vivió cierto esplendor durante las primeras décadas del siglo XX. Las posibilidades de la clase apoderada de estudiar en Norteamérica y en Europa contribuyeron al desarrollo de un movimiento intelectual que favoreció la proliferación de tradiciones expresivas y narrativas en casi todas las manifestaciones culturales. 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 continentales- se abocó hacia el rescate de los elementos de la cultura popular cubana a través del desarrollo de vertientes como el

a muchas producciones hollywoodenses. El historiador Román Gubern reseña como “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” [Gubern, 2011: s/p].

criollismo, el afrocubanismo y el arte de sentido social. Todas estas prácticas culturales y políticas constituyen un elemento central -junto a otros factores- que ha servido de tradición a una producción crítica y comprometida en el periodo revolucionario posterior, en el cual se inscriben las representaciones cinematográficas que constituyen el objeto de este estudio. Tanto por la vía de la militancia como por la de la reflexión teórica y estética, dichas tradiciones contribuyeron a la consolidación de la identidad cultural y nacional desde la perspectiva martiana, haciendo énfasis en la igualdad de derechos para todos los cubanos. De esta forma se fomentó una cultura política y una ciudadanía militante que en el interés por la integración de todos los cubanos y asimilación de la problemática étnico-racial, devolvió el debate sobre el tema de la diversidad cultural. No obstante a la aceptación de la tesis del mestizaje cultural dentro de la narrativa pública, aún el racismo siguió perviviendo.

A pesar de los avances sociales y culturales 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 de la fase imperialista del sistema capitalista, tanto colonial como neocolonial. En un recuento realizado en torno a la sociedad capitalista instaurada en la isla bajo la hegemonía norteamericana, Rodríguez aporta algunas cifras que ilustran las condiciones económicas durante el periodo neocolonial. Dicho autor expone que el rasgo más característico de la economía cubana en el contexto general en que se desarrolló 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].

Como respuesta a estas estructuras de dominación y amparado por el movimiento crítico dado el campo de la cultura y la política cubana, gran parte de la intelectualidad apoyada por estudiantes universitarios y una facción de la sociedad civil desencadenó una serie de acciones orientadas al derrocamiento de ese sistema. Abreviando lo ocurrido en el orden de la gobernanza política y la acción revolucionaria, el historiador Pino-Santos acota que bajo el orden del estado burgués de raíz imperialista, con sus periódicos cambios de gobiernos caudillistas y sus variantes más o menos autoritarias este sistema se mantuvo durante todo el periodo neocolonial. Con la usurpación del poder mediante un golpe de Estado dado en 1952 por Fulgencio Batista (último presidente de la república neocolonial) se suscitó un cuestionamiento generalizado por parte de la población cubana que propició las condiciones

para el fortalecimiento de la guerrilla urbana y rural, que luego de varios años de planificación y de lucha armada propició el triunfo a la Revolución Cubana en enero 1959 [Pino-Santos, 1973:593].

Desde una perspectiva simbólica se puede decir que los movimientos revolucionarios que se originaron en este periodo –sobre las bases del independentismo del siglo anterior– fortalecieron el sentido de justicia social como elemento crucial de la identidad nacional. Las diversas asociaciones, partidos y agrupaciones civiles creadas amplificaron el sentido de cultura política en gran parte de la ciudadanía, la cual se imaginó así misma como una comunidad militante, comprometida con el Estado y su soberanía.

3.1.3 El Estado-nación cubano en la transición al socialismo

Con el triunfo de la Revolución Cubana¹¹ en 1959 se instauró un nuevo modelo de Estado y se reestructuraron las bases conceptuales de la nación atendiendo a ciertas continuidades y rupturas 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 definición de la nación cubana, siendo la identidad nacional identificada más con la independencia política que con los rasgos de su cultura. En esta lógica, el triunfo revolucionario se planteó como consecuencia de la emancipación malograda a causa de la intervención norteamericana en las postrimerías del siglo anterior 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 1968 y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes” [Castro, 1976].

Por el contrario, la concepción del Estado revolucionario dio un vuelco rotundo al sistema capitalista anterior al erigirse como una sociedad (basada en el lema martiano) con todos y para el bien de todos. Dichas ideas legitimaron el nuevo régimen político, el cual

¹¹ La denominada Revolución Cubana, constituye el proceso revolucionario que a partir de 1959 convirtió a la isla en un país socialista. De manera global se denomina con este término al conjunto de transformaciones radicales que el gobierno revolucionario -liderado por Fidel Castro- provocó desde entonces en todo el territorio.

atribuyó la invención de esa nación incluyente al emergente Estado, a través de la redefinición simbólica de la identidad cultural como nacional. Esta identificación entre Estado y nación eliminó todo tipo de distancias entre el gobierno y el pueblo “lo que implica que la soberanía popular se vacíe de su contenido específico y que el pueblo quede como un sujeto metafísico que en definitiva encarna en sus representantes” [Bobes, 2007:114]. 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.

En lo administrativo se conformó el llamado “Gobierno Provisional de la República”¹² que al decir de un estudioso de la Universidad de Oriente “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 Estados Unidos, y sus aliados internacionales” [Suárez, 2009: 40]. 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 del 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. Al respecto Arboleya comenta las bases del PCC y el poder que cobró dentro de la esfera sociopolítica cubana y que aún en la actualidad subsiste:

Se plantea que el Partido *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. Dentro de esta lógica, el vínculo del Partido con el pueblo se establece a través de las instituciones estatales, los sindicatos y las llamadas “organizaciones de masas”, que sirven

¹² 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 anteriormente- otros movimientos insurreccionales definitivos también del derrocamiento de Fulgencio Batista y del fin de la república neocolonial [Suárez, 2009: 41].

como “correas de transmisión” de la vanguardia con el resto de la población. Como su nombre lo indica, las organizaciones de masas son organizaciones de vecinos, femeninas o gremiales, concebidas para aglutinar a todas las personas que así lo deseen, y constituyen un aporte de la Revolución Cubana a la organización de la sociedad civil socialista [Arbolea, 2007:228, con cursivas y entrecomillados del autor].

En sintonía con estas enunciaciones se promovió la centralización de las funciones del Estado, mediado por su vínculo con el partido y el de éste con la población. Esta concentración del poder fue una de las primeras acciones que tomó el gobierno revolucionario, y se puso en marcha a través del control de la economía, así como de los bienes materiales de insumo y producción en todo el territorio nacional. El poder simbólico del Estado socialista se alcanzó en un proceso de control progresivo mediante el recurso de la soberanía popular y que –en términos de Bourdieu- se hizo del monopolio del capital simbólico, la legitimidad y el poder de nominación [1980:219].

En esta lógica, todas las instituciones creadas por el Estado cubano -desde los comités del partido comunista hasta los planteles educativos infantiles- así como las disímiles relaciones de poder que constituyen la sociedad, se establecieron a través de la producción, acumulación, circulación y funcionamiento de los discursos y narrativas legitimadas en nombre del Estado-nación. Dichos discursos han tendido a la normativización de las conductas según intereses específicos, así como también han modelado los imaginarios a través del compromiso con ciertos valores que han contribuido a la regulación de una estructura narrativa y simbólica ejercida por la oficialidad, y a la reelaboración de rasgos de la identidad cultural y nacional. En esta lógica se entiende entonces cómo el Estado, a través del campo gubernamental y político, ha constituido el lugar por excelencia de la concentración y del ejercicio del poder simbólico [Bourdieu, 1993: s/p], influenciando indudablemente en el desenvolvimiento de los restantes campos del espacio social en cuestión.

En sintonía con las mencionadas transformaciones, desde los primeros momentos de la revolución se produjo una ruptura con las formas de organización de la propiedad que sirvieron de base a los regímenes anteriores con el objetivo de garantizar el monopolio revolucionario sobre los medios fundamentales de producción. En su objetivo de promover un nuevo enfoque social del desarrollo -al decir del economista Víctor A. Figueroa- se produjo entonces “un crecimiento económico orientado a favor de la nación y de las grandes masas

populares que constituyen su esencia [Figuerola, 2009:96]. En este sentido, una de las primeras medidas adoptadas por el gobierno emergente se encaminó a la reforma de la propiedad a través de la expropiación y nacionalización de las industrias extranjeras, así como de todas las empresas nacionales individuales existentes hasta el momento en el país. Estudiosos de esta etapa expresan que desde octubre de 1960 el Estado revolucionario 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]. Dicha problemática de la expropiación y nacionalización de las empresas se convirtió en tema de representación cinematográfica en dos películas -*Memorias del subdesarrollo*, 1968 y *Polvo rojo*, 1982- que forman parte del corpus de estudio y que se abordarán más adelante.

Esa nacionalización de todas las empresas -y que causó daños económicos considerables a los Estados Unidos- fue una de las primeras acciones tomadas por el gobierno en poder como parte de la transición hacia la instauración del Estado socialista [Ibíd.]. Es así que se definieron las fuerzas hegemónicas que dotaron de contenido y carácter al proceso en crecimiento, dando paso a la conformación de *la hegemonía política del proletariado* en Cuba en tanto núcleo definitorio de las alianzas políticas y del proceso de socialización de la economía [García-Brigos, 2012:318-319]. Bajo estos supuestos, el proletariado -agrupado en la concepción de pueblo promovida Fidel Castro- se comenzó a integrar al proceso de toma de decisiones políticas dentro del nuevo sistema. Al decir de los autores citados, este proceso produjo una erradicación del desempleo y mejoró el poder adquisitivo de la población así como la calidad de vida mediante la gratuidad de los servicios de salud, de asistencia y seguridad social, además del sistema de enseñanza y profesionalización [Ibíd.:319]. A través de todas estas estrategias y en un proceso de consenso, el Estado cubano devino así en un poder único basado en el monopolio de la fuerza física, productiva y simbólica.

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 implementación de un método de programación de la producción a nivel nacional degeneró en un centralismo burocrático que corrompió la dinámica en el plano local en el que se llevaba a cabo el proceso de producción de la economía. Es así que la centralización de la economía y de todos los recursos nacionales, ejerció un resultado que a largo plazo se ha cristalizado en un conjunto de

resultados contradictorios en el desarrollo del capital económico que hoy siguen afectando al país. 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].

Es por ello que 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 sigue perseverando.

Por otro lado, junto con la estatalización de la economía también se centralizaron los medios de comunicación, así como el campo educativo y cultural . Ello implicó un cambio en la relación entre Estado y sociedad civil, la cual se limitó “prácticamente, a la identificación entre ambas esferas” [Bobes, 2007:118]. La responsabilidad que más cedió el gobierno al pueblo fue el control y la defensa militar del territorio, para lo cual se crearon no pocas instituciones de defensa y participación política bajo las anteriormente referidas “organizaciones políticas y de masas”. Esto 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 oficiales de la nación cubana [Ibíd.].

Lo relatado hasta el momento constata como el Estado cubano –en tanto metacampo- adquirió el control de todo el metacapital social al concentrar todos los bienes –materiales y simbólicos- bajo su control para una redistribución equitativa que se propuso beneficiar a todos los sectores poblacionales y fundamentalmente a los más precarizados. No obstante, el dominio y control de este capital quedó suspendido en un campo burocrático –perteneciente a las instancias del poder- en el que se concentró todo el capital simbólico, es decir: el derecho, las leyes y todos los discursos de legitimación del poder en la voz de sus líderes y funcionarios. Este es uno de los elementos de importancia que concede Bourdieu al campo burocrático, su

capacidad para crear las normas y conductas por las que se rige determinado espacio social pues, “la burocracia no hace solamente archivos, ella inventa también discursos de legitimización” [Bourdieu, 1993: s/p].

De esta forma, 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. Dicha concepción del poder provocó un empobrecimiento de la actividad económica que fue relegada a un segundo plano por la burocratización de la política [García-Brigos, 2012:325]. También como parte de la burocracia se desencadenó la reproducción de una serie de aparatos encargados de continuar la gestión estatal de la institucionalización del socialismo en Cuba. 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 “retribución social” [Ibíd.:347]. En este sentido se patentó la emergencia de una capa social que, consciente de sus intereses y privilegios, ejerció la dominación dentro de las relaciones de poder en pugna entre los distintos campos del espacio social y no favoreció la supresión de las diferencias de clase promulgadas en los fundamentos del socialismo cubano.

Sintetizando las ideas expuestas, se puede decir que el Estado-nación postrevolucionario se construyó sobre la base y los principios de la nación decimonónica, sustentando entre sus relatos fundacionales la idea de una soberanía conquistada como continuidad de la frustrada independencia de inicios del S XIX. Al decir de Bobes [2007:122] “en la medida en que la revolución se autodefinió como la realización plena de la patria, buscó su justificación en los valores tradicionales de la cubanidad, y esto la llevó a refundar la identidad nacional”. Y si bien entre los preceptos fundamentales de dicha identidad el problema de la raza se erigió como constitutivo de la idiosincracia y la cultura cubana, “en la medida en que la patria, la soberanía y la independencia se identifican con el proyecto socialista, *lo cubano* se define fuera de la ciudadanía y de lo antropológico y lo étnico, tornándose en una elección ética y política” [Ibíd.].

De estas reconfiguraciones simbólicas de la nación, de lo cubano, y la identidad nacional es que emanan los excluyentes posicionamientos, los discursos y narrativas promovidas por la oficialidad en torno a la problemática migratoria. Siendo la migración de este periodo una de las principales manifestaciones de la población cubana que no compartía

los valores y prerrogativas del gobierno en el poder, y siendo Estados Unidos el país receptor por excelencia de la comunidad cubana emigrante, es de suponer que este tema constituyese uno de los puntos álgidos y más controversiales para el Estado.

Al ser identificada la nación, identidad nacional y la cubanidad en términos de su afinidad con el proyecto socialista, la comunidad migrante fue objeto de exclusión del Estado. Es así que en las leyes emitidas en relación al tema y en las valoraciones del discurso oficial de la migración, se niega su pertenencia a la nación y con ello sus derechos en tanto ciudadanos cubanos. 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 prácticamente institucionalizada y asumida por toda la sociedad. En esta lógica a la comunidad emigrada se le identificó como calificativos peyorativos como “gusanos”, “vende patria”, “contrarrevolucionarios” y hasta “anticubanos” [Bobes, 2007; Brismat: 2011].

No obstante, desde la mirada cinematográfica, se configura otro imaginario –que si bien en sus primeras décadas se apega más a la narrativa oficial- a partir de los años ’80, va a ir introduciendo otras perspectivas. A ello se dedica el capítulo siguiente.

IV. MIGRACIÓN Y CINE POSTREVOLUCIONARIO

En este capítulo se desarrolla 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 postrevolucionario como metacampo-que ha concentrado todos los capitales y espacios de la sociedad cubana- se señalan 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). También se traza 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.

4.1 El campo cinematográfico cubano.

Como se recordará, uno de los elementos fundamentales a tomar en cuenta en el estudio de los campos -y específicamente en el cultural- es su relación con las otras esferas que integran el espacio social. En este sentido, Bourdieu plantea que todo campo analizado debe ser relacionado con el campo del poder, pues éste es la fuente de las relaciones jerárquicas presentes en todos los demás campos. El caso del campo cinematográfico es casi imposible de definir sin tomar en cuenta la presencia del campo del poder objetivado en el campo político y en la figura del Estado, pues fue gracias a la iniciativa de éste que surgió el ICAIC. El Estado fomentó la creación del cine cubano en tanto arte e industria, además de espacio mediático a través del cual se involucró al pueblo en las nuevas medidas y reformas que trajo consigo el nuevo sistema sociopolítico impulsado a partir de 1959.

El Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica -institución que regula hasta la actualidad la producción cinematográfica cubana¹³- fue creado el 24 de marzo de 1959 en virtud de la Ley No. 169 de creación del ICAIC, primera ley gubernamental proclamada dentro del campo cultural. La misma contiene entre sus lineamientos-creados por el presidente

¹³ 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 cineclubes, 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, al menos en términos de la distribución y exhibición nacional.

de la república en conjunto con su primer ministro- las bases estéticas e ideológicas que orientaron al campo del cine cubano al menos en sus inicios. Entre sus diversos artículos destacan:

El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador (...) El desarrollo de la industria cinematográfica cubana supone 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 [en Borrero, 2008].

Esta ley supuso la *doxa* del campo, es decir, las declaraciones y prácticas que son consideradas como las formas de proceder válidas de un contexto y que deviene en una “condición para mantener el estado de cosas existente en una sociedad” [Bourdieu, 1997:136]. Con base en esta ley, se orientó la creación cinematográfica nacional hacia la enseñanza y divulgación de las nuevas leyes, normas e iniciativas del gobierno y el Estado cubano en beneficio de su población. También se posibilitó la apertura hacia otras cinematografías mediante la exhibición de filmes europeos y latinoamericanos de un contenido artístico y social, con lo cual se propuso formar el gusto de sus espectadores.

Los agentes que fundaron el campo cinematográfico postrevolucionario a partir de dicha ley, fue un grupo incipiente de cineastas e intelectuales cubanos, quienes tenían vínculos estrechos con el reciente gobierno. El comprender las relaciones establecidas entre estos agentes fundadores e integrantes del campo cinematográfico es de gran interés para vislumbrar las dinámicas suscitadas a su interior, pues es en ese juego de fuerzas donde se creó el *habitus*, los intereses y desafíos simbólicos que en él se engendraron. 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, rememora 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].

En la búsqueda de una autonomía propia, pero siempre en sintonía con los intereses del campo del poder político y simbólico, la embrionaria industria cinematográfica se acompañó de un proceso de diferenciación de los modos de expresión trabajados por el cine producido en el periodo neocolonial. En este sentido, los cineastas integrantes se formaron en el descubrimiento progresivo de la forma más apropiada para articular las ideas en boga, y más allá incluso de los signos externos, de la propia identidad del cine cubano postrevolucionario. Para ello también encontraron maneras de pronunciarse partiendo de los recursos propios del soporte, además de los temas representados.

En conjunto con los cineastas cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa (egresados del Centro Experimental de Cinematografía de Roma) y un grupo de intelectuales europeos simpatizantes del proyecto cubano, los principiantes del medio produjeron las primeras obras documentales y ficcionales del cine revolucionario. En esos años, el neorrealismo italiano era una de las estéticas cinematográficas más novedosas en cuanto a la vocación por reflexionar sobre los conflictos de la sociedad y la vida de sus desconocidos protagonistas. La utilización del pueblo como actor de su propia odisea y el gusto por la filmación en escenarios reales, concordaba con los intereses artísticos y políticos plasmados en la ley fundacional del cine cubano. En sintonía con ello los realizadores de la isla hicieron suya la estética neorrealista e iniciaron una copiosa producción documental y ficcional que guarda la memoria de aquellos años.

En un afán por conservar las acciones memorables de la revolución, así como de vindicar la imagen de los protagonistas de entonces y de las luchas por la independencia del país, la producción cinematográfica privilegió la realización del género documental sobre el de ficción. En esta lógica, la mayoría de los filmes de estos 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 enmarcha* (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

muchas películas en coproducción con las Unión Soviética y otros países socialistas, como la memorable *Soy Cuba* (1964), dirigida por Mikhail Kalatozov.

No obstante a que la mayoría de las películas de entonces conservan el espíritu y los posicionamientos ideológicos de la Ley No.169, muy pronto se comenzaron a producir también otras obras de tipo experimental que no necesariamente se apegaron a la *doxa* del campo. Justamente, a raíz de una de estas obras es que se produjo una conmoción dentro del movimiento cinematográfico, que tuvo fuertes implicaciones el espacio social en general y sobre todo en el ámbito cultural e intelectual.

Archivado en la memoria colectiva como el “caso P.M.”, a raíz de la censura del cortometraje homónimo, filmado por Sabá Cabrera Infante (un pretendiente del campo, diría Bourdieu) en 1961, se suscitó una fuerte polémica entre los agentes (dominantes) del campo político y la intelectualidad cubana. Por centrarse en el movimiento habanero nocturno con sus ambientes lúdicos y personajes ajenos al ideal del *hombre nuevo*, y no presentar un tema que vindicaba a la revolución y a las narrativas legitimadas, fue prohibida la exhibición del cortometraje documental *PM* (1961) en las salas del país. Ante la solicitud de sus realizadores y de otros intelectuales 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:

La 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].

Con estas palabras y sobre todo, con la delimitación dentro/contra queda dividido el universo social y simbólico de lo que pertenece o no a la revolución. No es casual que dentro de este par, el dentro se identifique con los valores congruentes con la revolución, mientras que el contra define al “afuera”. De esta forma queda excluido lo que no “comprende los intereses del pueblo”, homologados con la revolución y con “los intereses de la Nación entera”. Para aquellos que están afuera no hay derechos de ningún tipo, ya que están “contra la revolución”, es decir, que son contrarrevolucionarios. Dicha división 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 oficialidad, sino que también fue utilizada para divulgar en el imaginario colectivo una conformidad con la denegación de derechos de los que desentonasen con dichos valores. Algunos de estos valores son resumidos por Bobes en un código binario entre los que destacan: participación vs. apatía, colectivismo vs. individualismo, disciplina vs. indisciplina, lealtad vs. autonomía, unanimidad vs. disconformidad [2007:132].

A partir del discurso *Palabras a los intelectuales* (Castro, 1961) irrumpieron en el campo cultural y artístico intereses no siempre concernientes dichos ámbitos. Algunos posicionamientos ideológicos 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, siendo el destino de varios de ellos el exilio y la emigración.¹⁴

Con estas premisas, se podría pensar en una posibilidad de anulación del campo cinematográfico, pues ¿acaso no es una de sus razones constitutivas la necesaria autonomía (aunque sea relativa) para su funcionamiento? ¿Por qué y cómo a pesar de estas limitaciones el campo cinematográfico se ha sostenido y renovado a lo largo de los últimos 55 años? Bourdieu respondería que esto ha sido posible por el poder inherente propio del campo

¹⁴Es el caso de escritores, dramaturgos y cineastas con un gran potencial creador, como el mismo Sabá Cabrera, Nicolás Guillén Landrián, Edmundo Desnoes y una larga lista de nombres que se ha ido sumando a lo largo de las últimas cuatro décadas.

artístico y cultural. Como plantea este autor [2002a:19], el poder puede ejercerse también mediante el enmascaramiento de lo que está en juego: la significación. ¿Cómo es esto posible? Mediante la capacidad que tiene cada campo para presentar las distinciones sociales que produce como resultado de un conocimiento que le es propio. A través del juego que se establece en el mismo centro del campo en el momento de la creación artística, mediante la eficacia simbólica que se logra en la articulación poética y tropológica del lenguaje.

Es a través del andamiaje intrínseco del campo cinematográfico y del hecho filmico -es decir- en el proceso creador de los filmes cubanos, donde se atisban algunas estrategias simbólicas que aportan otras capas de sentido al relato oficial del Estado-nación cubano que se sostiene en la hipótesis de trabajo. A través de la capacidad tropológica del montaje, de la imagen, del sonido y de la narrativa como dispositivos de poder propios del cine, se multiplican los sentidos atribuidos por el discurso oficial a la representación de la problemática migratoria y se ofrecen otras perspectivas de la misma. Resulta así que es en el lenguaje utilizado en la construcción de la representación de la migración -así como en los guiones propuestos por los cineastas- donde se concreta el poder simbólico del discurso filmico, constituyendo el territorio donde aflora el poder del campo cinematográfico cubano. Y por supuesto, a ello ha contribuido el *habitus* de los cineastas, que fundando sobre una tradición crítica y una cultura política, ha desarrollado una lucha por la definición histórica de la Revolución Cubana y ha logrado un capital cultural y simbólico que ha sido legitimado por el mismo aparato institucional.

Pero antes de adentrarnos en el análisis de los recursos filmicos de nuestro corpus de estudio se hace imprescindible una visión panorámica del cine postrevolucionario que ha abordado -de alguna o otra forma- la temática migratoria; no con el interés de abarcar todas las producciones que han hecho referencia a esta problemática sino con la idea de ofrecer un marco de referencia general en el que se inscribe nuestro corpus de estudio y además, ver otras perspectivas del tema que desbordan las películas analizadas.

4.2 Panorama histórico

A continuación se desarrolla una mirada panorámica a la evolución del campo cinematográfico cubano, a través del recorrido por su producción cinematográfica. En sintonía con esta línea de tiempo, se traen a colación también las dinámicas suscitadas en el ámbito de la migración a lo largo de estas décadas. No es el propósito establecer una correlación entre el fenómeno de la migración y la producción cinematográfica como causa y efectos de un proceso; y aunque sí se evidencia una coherencia entre la evolución de ambas problemáticas, esto no debe ser tomado como que el cine es un reflejo de los procesos sociopolíticos del contexto que representa. La intención es aprovechar el registro historiográfico para poner de manifiesto la evolución de ambos fenómenos, lo cual puede ayudar a comprender las distintas perspectivas y desenlaces con que el tópico de la migración se va registrando en la producción fílmica.

4.2.1 Auge de la emigración e indiferencia del cine. La etapa de 1959 a 1970.

El tema migratorio ha representado históricamente para el Estado revolucionario cubano un drama que lacera la visión de la nación para todos los cubanos que ideara José Martí y retomara posteriormente Fidel Castro como principio fundamental del socialismo caribeño. Precisamente esta declaración socialista, en conjunto con sus mediadas de nacionalización de todas las compañías estadounidenses y cubanas en manos de propietarios individuales, fue una de las causas que propició el auge de una gran oleada migratoria en esta primera década. Como resultado de esas acciones no sólo propietarios, terratenientes y miembros de la clase pudiente decidieron emigrar sino también gran parte de profesionales y trabajadores que tenían los medios suficientes para dejar su país, apelando como destino principal el gran territorio situado a apenas a 90 millas al norte: Estados Unidos.

Factores provenientes de la guerra fría y de la política estadounidense contribuyeron a que la mayoría de los emigrantes cubanos buscara refugio en su territorio. Los cambios promovidos por el naciente Estado cubano fueron correspondidos por el gobierno estadounidense con una serie de maniobras y agresiones que tuvieron como objetivo devastar al incipiente sistema socialista. Con la pérdida de las compañías instaladas en Cuba y la

imposibilidad de poseer el archipiélago cubano, Estados Unidos ejerció una política hostil contra la mayor de las Antillas que contempló diversas tácticas políticas. La ruptura de las relaciones diplomáticas y comerciales en los tempranos 1960, la imposición del bloqueo económico que sigue vigente en la actualidad y la aplicación de medidas que favorecieron a la emigración¹⁵ cubana hacia su vecino del norte, fueron algunas de las principales. Estas medidas, en conjunto con la beligerancia manifestada por la gran potencia en atentados¹⁶ y ofensivas militares desde aquellos años conllevaron a que el gobierno de Cuba viese en Estados Unidos un adversario sistemático. Es 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].

Es así que por parte del gobierno cubano también se decretaron leyes migratorias restrictivas hacia sus ciudadanos en un afán por mantener el orden interno de la isla y controlar la emigración de nacionales hacia el país que le presentaba las mayores provocaciones políticas y económicas. Si bien en los primeros meses la salida fue irregular y no controlada por el gobierno cubano, a partir de 1961 se inició el control de la emigración y de las salidas al exterior. Con estos fines se decretó la Ley. No. 989 que sigue vigente en la actualidad, con algunas 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 las propiedades y la denegación de sus derechos como ciudadanos cubanos¹⁷. 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.]. En

¹⁵ Durante los primeros años, los emigrados fueron admitidos como «refugiados que huían del comunismo» bajo los auspicios de la Ley Walter-McCarran y se les otorgaba beneficios a los que les daba derecho el Programa para los Refugiados Cubanos establecido en 1961 por el presidente John F. Kennedy. Guiados por la creencia de que abrir sus fronteras a los emigrados cubanos debilitaba al gobierno cubano, el de los Estados Unidos posteriormente aprobó la Ley de Ajuste Cubano (CAA) en 1966. Esta ley –vigente en la actualidad- concede privilegios exclusivos a todos los que desean emigrar de Cuba, sin los límites establecidos por cuotas nacionales de inmigración en vigor para otros países [Barbería, 2010:103-112].

¹⁶ Desde el año 1959 hasta la actualidad Estados Unidos ha ejecutado conspiraciones y ataques contra la Revolución Cubana y sus principales líderes. En estos primeros años se dieron casos como el de la conspiración de la “Rosa Blanca” (1959), el atentado al vapor La Coubre (1960), los sucesos de Playa Girón (“Bahía de Cochinos”) en 1961 y la “Crisis de los misiles” (“Crisis de octubre”) en 1962, entre otros de carácter personal contra el primer ministro de la república [Barbería, 2010:103-112].

¹⁷ Por Cuanto: es evidente que algunas personas pertenecientes a las clases afectadas por las medidas revolucionarias, con imperdonable desdén de la Patria, abandonan el país. Por Cuanto: la mayoría de estas personas poseen en Cuba bienes diversos que deben ser puestos a disposición del pueblo [Ley 989, 1961:s/p].

este sentido, las recurrentes oleadas migratorias sucedidas e incrementadas estadísticamente en el periodo postrevolucionario 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.

En el año 1962, con la denominada “Crisis de octubre”, Estado Unidos suspendió los vuelos comerciales entre ambas naciones, lo cual propició el flujo de salidas ilegales del país. Ante ello el gobierno cubano habilitó en 1965 el puerto de Camarioca para la salida regular de todos aquellos que deseaban emigrar. Bajo esta modalidad salieron en ese año del país 2, 270 cubanos con destino a Florida [Aja, 2000:16]. Este hecho y la notable cantidad de personas que continuaron saliendo del país posteriormente, dieron finalmente como resultado la necesaria firma de acuerdos bilaterales entre ambos países, con lo que se aseguró cierto orden a la migración y la creación de ciertas estrategias para controlar la salida selectiva de gran cantidad de población de la isla hacia el imperio estadounidense. Las estadísticas que muestran distintos estudios realizados sobre la emigración cubana, definen que entre 1960 y 1976 ingresaron a Estados Unidos aproximadamente 750,000 cubanos en calidad de refugiados [Pedraza-Bailey, 1985:4].

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. Y a pesar de que en las décadas posteriores se produjeron cambios en las leyes y concepciones de la emigración, ésta visión marcó pautas perdurables en torno a los discursos y a las representaciones colectivas del fenómeno migratorio cubano [Aja, 2002:11].

En el campo cinematográfico, toda esta problemática se pone de manifiesto mediante el silenciamiento casi total del tema en las producciones audiovisuales de la década. De ochenta y seis producciones 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* (1968), filme realizado por Tomás Gutiérrez Alea, uno de los fundadores del campo del cine cubano y agente dominante dentro del mismo, tanto por su trayectoria revolucionaria como por su formación cinematográfica. 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 se analiza con mayor detenimiento en el capítulo V, se representa la copiosa salida de los emigrantes de la clase aburguesada por el aeropuerto habanero José Martí. Ellos encarnan a esas personas que recibieron los impactos directos de las primeras políticas migratorias de Cuba, así como su carácter defensivo, restrictivo y excluyente. Dichos migrantes son definidos como exiliados en tanto su salida fue considerada por el gobierno cubano como definitiva, sin retorno. Pero también es una autodefinition de sí misma de parte de la comunidad emigrada, como se muestra en muchas de las posturas desde las que se escribe y significa la isla fuera de su territorio físico. Como señala la profesora Almazán, la comunidad diaspórica soporta las secuelas de la exclusión de la nación de origen. Es así que los emigrantes isleños de entonces, mantienen una relación nostálgica con su terruño que se manifiesta en la memoria traumática del desarraigo [Almazán, 2006:91].

4.2.2 Síntomas del regreso: la mirada fílmica al pasado. El periodo de 1971 a 1980.

Los años setentas vivieron una crisis económica provocada, entre otros factores, por el embargo económico impuesto por Estados Unidos a inicios de la década anterior 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 y el potencial capital económico de la isla. Se llegó entonces a una situación de precariedad que fue resentida por la gran mayoría de la población. Una de las soluciones a esta situación fue la asociación definitiva 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). Fue cuando Cuba adoptó formalmente el modelo socialista de Europa del Este, hecho que impactó de forma contundente todos los campos del espacio social. Se dio paso a la formalización del Estado socialista, en el que se inició una nueva etapa en el desarrollo de la sociedad cubana, llamada por algunos estudiosos del tema como fase de “profundización de la institucionalización de las transformaciones con orientación socialista” [García-Brigos, 2012:337].

En dicho periodo el sistema socialista pasó de la reorganización social hacia su total institucionalización, mediante la formación y renovación de dispositivos como la nueva Constitución de la República de Cuba -formalizada en el marco del Primer Congreso del PCC, en 1976- que hasta el momento se había regido por la Constitución de 1940. La certificación de otros aparatos del Estado (Sistema del Poder Popular, Sistema de Dirección y planificación de la Economía, creación del Ministerio de Cultura) y el dictamen de nuevas leyes en otros sectores de la esfera pública, como es el caso del terreno de migración y extranjería, arrojan luz sobre el avance del Estado en torno a la sistematización de los posicionamientos ideológicos anteriormente asumidos por el gobierno revolucionario [Ibíd.].

En el campo de la cultura y la educación se dio un proceso de radicalización y uniformización de toda la esfera pública que tuvo su detonante en el Primer Congreso de Educación y Cultura, realizado en 1971. La reprobación de parte de las instancias de poder a todo lo que no respondiese a sus *doxas* e intereses llegó a un punto álgido. 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” 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”[Díaz y del Río, 2010:37-38]. Proliferó así una narrativa audiovisual que privilegió al género documental histórico sobre el de ficción (10 largometrajes vs. 81 documentales), que en conjunto se concentraron en el rescate de las gestas independentistas del siglo XIX y en la épica revolucionaria de la primera mitad del XX. Es así que la mayoría de las películas de la década respondieron más a los imperativos del campo político que al del campo artístico.

Entre las ochenta y un producciones que registra el ICAIC en el hacer filmico de esta década, dos ficciones abordan el tema migratorio. Al igual que *Memoria del subdesarrollo* (Alea, 1968)aluden a él como argumento secundario. Se trata de *Un día de noviembre*, realizado por Humberto Solás en 1973 y de *Los sobrevivientes*, de 1978. Esta última es de la

autoría también 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 la contingencia 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, así como fuertes rupturas que se dan en la convivencia en una situación de incertidumbre. Una vez más, el tópico de la migración aparece subrepticamente para plantear el rompimiento tajante que impuso el sistema con aquellos que discrepaban [Díaz, 2011:39]. 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 -y que es parte del corpus analizado en el capítulo V- 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 privilegió el género histórico. Cuenta la historia de un joven revolucionario al que avisan de una enfermedad mortal y que tiene un hermano que desea emigrar hacia los Estados Unidos. En ella prima 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 la heteronomización del campo cultural. En esta lógica, no resulta casual que fuese exhibida en las pantallas nacionales también en 1978, después de cinco años de censura. Entre las razones que motivaron que saliera a la luz en ese año se encuentra la paulatina distensión que tuvo lugar hacia finales de la década en el ámbito cultural y también en las políticas migratorias. Con la creación del Ministerio de Cultura en 1976 y la asunción de su directiva por parte de agentes relacionados con el campo, 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 influyeron en que finalmente esta fuese exhibida en el circuito nacional.

Desde el punto de vista de la política migratoria, en 1976 se reformuló la misma sobre las bases del anterior proyecto reglamentario de 1961. En dicha ley se ratifica lo anteriormente estipulado, haciendo hincapié en la regulación de la entrada y salidas de extranjeros al territorio nacional, así como aseverando la pérdida de las propiedades para todos aquellos cubanos que no cumplieren el tiempo concedido por el gobierno para su retorno al país. Dicha ley siguió estableciendo la exclusión de la comunidad emigrante cubana al decretar que al establecerse en país extranjero, se pierde el derecho a residir en Cuba. Esto conlleva la negación del derecho al voto, "en cuanto la Ley Electoral establece como requisito para el sufragio la residencia permanente en el país por un mínimo de dos años, también pierden sus derechos políticos –además de los sociales–" [Bobes,2007:171]. Los cambios de dicha política migratoria se enfocaron en las regulaciones de la salida del territorio para los nacionales y de entrada para los cubanos residentes en el exterior, posibilitando el regreso condicionado de aquellos que habían emigrado en la década anterior. Esta modificación propició el establecimiento del diálogo entre las autoridades cubanas y la comunidad cubana radicada en la Florida. Las comunicaciones entre representantes de ambas orillas señalaron la necesidad de crear otras estrategias para la salida de los cientos de miles de nacionales que seguían deseando partir hacia nuevas tierras y el regreso de los emigrantes[Brismat, 2011: 167]. Ante la revocación de la normativa que instituía la salida definitiva sin derecho a retorno, se favoreció la entrada de la comunidad cubana emigrada una década antes, lo que, aunado a la emergencia de una nueva generación de estudiantes y jóvenes realizadores propició nuevas miradas hacia la representación del fenómeno migratorio en el cine.

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 mediometraje documental *55 hermanos*. Este documental aborda las experiencias de jóvenes cubanos desarraigados durante su niñez de la isla y que integrados al proyecto denominado Brigada Antonio Maceo¹⁸, 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

¹⁸La 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.

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.

En una visión general, se puede afirmar que si bien el tópico migratorio no ocupó una representación notoria dentro del balance total de películas realizadas en la década, los beneficios promovidos por los intentos de diálogo y las discretas modificaciones realizadas a la política migratoria propiciaron una mayor apertura hacia el tratamiento del tema. En este sentido, se patenta una ampliación discursiva que va a romper con la división tajante del “adentro/afuera” y se comienza a transformar la visión hacia los emigrados. Es el caso del trabajo de Jesús Díaz, quien continuó abordando esta temática bajo otras miradas que contribuyeron a la apertura del tópico como drama explícito dentro de la narrativa audiovisual en el decenio 1981-1990.

4.2.3 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, 2006: 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, bajo la consigna “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 [Arboleya,2007:231-232]. No obstante, 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 también por la 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, tendiente hacia el realismo socialista. Sobrepuestos a la etapa historicista, los nuevos pretendientes del campo cinematográfico encaminaron sus inquietudes audiovisuales hacia una crítica social que -a través del género del humor- enrumbó su producción hacia el cuestionamiento de temas contemporáneos. El universo popular protagonizó una producción simbólica 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 decenas de ciento veinticuatro filmes abordan el tema durante esta década), sin embargo la importancia que alcanza dentro de la historia narrativa de ambas películas le otorgaron nuevas perspectivas al tópico migratorio. *Polvo rojo* (1981) presenta el tema de la emigración desde una mirada novedosa respecto a las plasmadas hasta el momento en la gran pantalla. La película -realizada por Jesús Díaz, uno de los pocos que por entonces ahondó en el tema- indaga en las consecuencias del éxodo de ingenieros y de mano de obra calificada para el avance industrial del país con una historia que se desarrolla en las zonas rurales del país en el contexto del triunfo revolucionario. 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 es otra de las que se retoma en el análisis formal que conforma el siguiente capítulo.

La década de los '80 cerró con “proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”, surgido como una siguiente fase a la institucionalización del socialismo de Estado y cuyo propósito fue hacer una revisión interna del proceso revolucionario y de llamar la atención sobre ciertos problemas burocráticos, sobre todo enfocado hacia el campo de la economía. Si bien se experimentaba entonces una holgura financiera y material era gracias a la ayuda del CAME, institución que para estos años ya estaba experimentando su decadencia producto de la crisis del socialismo europeo. Como bien se planteó anteriormente, la consolidación de la esfera económica fue desde los inicios de la revolución una de las supuestas garantías de la nueva sociedad emergida más de dos décadas atrás. Sin embargo, desde un inicio y hasta la fecha la economía nacional seguía mostrando “los síntomas clásicos de una economía limitada por la oferta; con excesos de inventarios y mal uso de recursos junto con el síndrome de escasez; dificultades con la calidad y la introducción del progreso científico-técnico; e inflación reprimida en el mercado de bienes de consumo” [González, 1995:40], entre otros problemas que señala el economista cubano Alfredo González. 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 isla.

4.2.4 Un periodo muy 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 ilegales, que según las investigaciones de Aja Díaz, involucró a 82,500 personas entre los años 1985 y 1994, cuando se producen la salida masiva de balseros en embarcaciones artesanales. En el verano de ese año el gobierno cubano abrió las fronteras marítimas, emigrando más de 37,000 cubanos hacia Miami. A raíz de dichos sucesos, se firmaron entre Cuba y Estados Unidos nuevos acuerdos migratorios. Dichos acuerdos 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. Además favorecieron el flujo migratorio legal pero 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, propiciaron un cambio en el espacio social cubano que repercutió en todos los demás campos. En este sentido, tiene una gran relevancia las modificaciones realizadas a la Constitución en 1992, las cuales se encaminaron hacia la búsqueda de alternativas para superar la crisis. Es así que se instituye la apertura de empresas particulares de pequeña escala, la entrada al país de sociedades y de inversión extranjeras, la legalización del dólar y la dolarización del mercado, así como otras medidas que cambiaron el panorama social cubano y el poder 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 filmica se diversificara y asumiera la representación del tema migratorio como nunca antes.

Uno de los filmes que abre esta década es *Mujer transparente*, codirigida por Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez en el año 1990. Este grupo de realizadores con experiencia en el trabajo documental confluyen en este largometraje de ficción a través de la realización de cinco historias sobre cinco mujeres. En la última de ellas, se propone una visión reflexiva y 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.

Con este tipo de iniciativas de filmar en conjunto, del trabajo en equipo para insertarse en el medio audiovisual, se fueron abriendo otras posibilidades de realización que modificaron la dinámica del campo cinematográfico. A ello 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, que ha sido producir, ser exhibidos en las pantallas nacionales e internacionales, y apoderarse en cierta medida 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 independientemente del ICAIC, generaron una multiplicidad de discursos alrededor del tema de la migración y la diáspora en el cine que se ha mantenido como una de las constantes del cine cubano en el nuevo milenio, que aborda el tópico con más pertinencia y reflexividad.

Entre las diversas perspectivas se presenta 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 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 intergeneracional 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 mirada 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. De este año también es *La ola*(1995), del realizador Enrique Álvarez. Este es uno de los cineastas de las primeras generaciones egresadas de la EICTV, quien ha trabajado en varios de sus filmes –como *Miradas* (2001) y *Marina* (2011)- el tema de la migración, imprimiéndole nuevas aristas. En ellos destaca un repaso más intimista hacia el proceso migratorio al representar la problemática de la inmigración interna dentro del territorio cubano, como historias paralelas a la emigración. Al decir del propio director:

La ola creo que es la que más profundiza en eso (la migración), 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 [2013, entrevista realizada para la investigación].

En estas palabras de Kiki Álvarez se resume la postura generalizada de la generación de cineastas que destacó en los '90 con películas que abordan el tema y que se mantiene vigente en buena parte de las películas de los '2000. Sólo que con la crisis económica, en la década de 1990 apenas se realizaron 64 películas, entre las que 6 de ellas abordan el tópico migratorio.

Entre el 2000 y 2010 se concentra la mayor producción de la historia del cine cubano, con 138 filmes, de los cuales 17 abordan el tema de interés. En las perspectivas planeadas en dicha filmografía se 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 nuevamente en *Miel para Oshún* (2001) de Humberto Solás. En esta obra hay una intención de reconciliación de parte de los personajes con su memoria y sus raíces a través de su inmersión en las complejidades y prácticas culturales de la Cuba contemporánea. La metáfora de la insularidad es una de las

constantes de este y los anteriores filmes referidos, recurriendo para ello a localización de las tramas filmicas en pueblos pesqueros.

Las trayectorias de la migración interna son narradas también en filmes como *Viva Cuba* (2005), de Juan Carlos Cremata, autor también de *Nada* (2001). En él se relata la historia de dos niños que, ante los conflictos entre sus familiares, dados por los mismos posicionamientos ideológicos políticos, escapan de sus casas para recorrer toda la isla de Cuba. La trama transcurre así en una especie de *roadmovie* que se soluciona, ante la paradigmática costa del oriente cubano que funge como una de las fronteras geográficas del territorio.

Otro de los filmes representativos de estos años es *Vídeo de familia* (2001) donde la emigración es vista como medio para escapar a la precarización de la vida cotidiana, para ayudar a la familia con la remesa, pero fundamentalmente, como subterfugio a los esquemas patriarcales que no conciben las preferencias homosexuales. En ella también se detiene el análisis formal del Capítulo IV. La emigración como recurso para hacer frente a la precarización económica es de los discursos en los que irrumpe el cine de los 2000. Se aborda el tema de la salida de los balseiros durante la crisis de agosto de 1994, que se encuentra entre las tres mayores migraciones en la historia de la isla. Aunque hay que reconocer que la mirada hacia el tema de los balseiros y de las salidas ilegales se ha trabajado fundamentalmente en coproducciones dirigidas por extranjeros, como es el caso del documental *Balseiros* (2002) de Carles Bosch, y *Habana Blues* (2005) de Benito Zambrano, ambos cineastas españoles.

Personal Belonging (2006), de Alejandro Brugués, se acerca al problema migratorio desde una visión que subraya la tragedia implícita en la división familiar y en los afectos imposibles a causa de la distancia, pero complejizando los estados anímicos al concentrarse en el universo de lo privado y sentimental. En este largometraje las razones para irse o quedarse no están expuestas desde un enfoque crítico, como sí ocurre en *Vídeo de familia*, o *Habana Blues*. En ella la problemática migratoria resulta casi un pretexto para hablar de las relaciones sentimentales. Pero como en las últimas películas de la década, en ella la temática trasciende las fronteras territoriales en un intento de abordar la mirada del migrante hacia la isla, es decir desde el exterior hacia adentro.

Es el caso de *Larga distancia* (2010), donde su director -Esteban Insausti- aborda el conflicto de la diáspora inserta en otros espacios, tema que toca de cerca de las más recientes generaciones. La pérdida de los lazos con amistades y con familiares a causa de la distancia, la

frustrante soledad y la inadaptación a otras dinámicas sociales, son matices que caracterizan a la generación que se hizo adulta durante los años 1990 y que es evidenciada en este filme. A través del preciosismo formal y el simbolismo, esta película cierra la primera década del milenio con nuevos replanteamientos del tema en cuestión para hablar del desarraigo y de cómo se vive la “cubanidad” en otros horizontes.

Desde esas otras fronteras emergieron varios filmes que también ha echado luz sobre el tópico de interés. Las obras de la documentalista norteamericana Estela Bravo, quien desde inicio de los años noventa ha realizado una serie de documentales donde se le da voz a la comunidad emigrada a través de una mirada retrospectiva hacia los sucesos de Mariel y la más reciente tendencia de las salidas en embarcaciones improvisadas para llegar a las costas de Florida. Entre los múltiples trabajos que ha realizado Bravo destacan: *Miami-La Habana/ Miami-Havana*(1992), *The Cuban Excludables* (1996), *Free to Fly the US-Cuba Link* (2004) y *Operation Peter Pan: Flying Back to Cuba* (2011). También desde EEUU y España, algunos integrantes de la propia comunidad cubana han abordado el tema en trabajos documentales y de ficción. Entre ellos destacan la obra de Rolando Díaz, quien realizó *Cercanía* (2005); Alejandra Aguirre, quien en 2009 produjo desde España *Voces de un trayecto* y; la cubano-chilena Camila Guzmán, directora de *El telón de azúcar* (2010). Estas dos últimas obras están centradas en la perspectiva de una comunidad migrante que mantiene una forma de vida que alterna entre la isla y los enclaves exteriores donde residen. Dicha visión se asocia más a la concepción actual de la movilidad internacional que a la representación del tema desde el punto de vista local o político.

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 a dicho tema, 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.

Además, la crisis que hubo de enfrentar el país a inicios de la década de 1990 provocó un relajamiento en los mecanismos de centralización del Estado, el cual –mediante la inversión extranjera, la legalización de pequeños negocios particulares, la circulación de

moneda extranjera, la apertura del mercado interno, entre otras acciones- viabilizó la recuperación de una autonomía relativa por parte de la sociedad civil. Al no poder garantizar todos los insumos necesarios al pueblo, y convertirse las remesas enviadas por la diáspora cubana el aliciente más importante de la economía cubana, el Estado perdióreconocimientocomo proveedor y en cierta medida, su capacidad de control. Dichas remesas han fomentado la desigualdad económica y el acceso de algunos sectores a formas de poder y de estatus que ponen en entredicho la equidad de clases como definición de la justicia social, fundamento sobre el que se erigió el socialismo cubano y su sistema de valores.

Una de las iniciativas emprendidas por el Estado como alternativa económica a la crisis comentada ha sido la exportación de servicios intensivos, es decir, de la promoción institucional de fuerza de trabajo calificada –fundamentalmente en el campo de la educación y la salud- hacia países latinoamericanos y en vías de desarrollo con el propósito de generar otra entrada divisas a la economía nacional [Fresneda, 2013:178]. Esta opción migratoria, incluida en la más reciente gestión del Estado a favor del reajuste del modelo económico del país, han dado un vuelco a la percepción de la emigración como una alternativa de progreso y ha producido un viraje en la concepción de la emigración definitiva hacia una de tipo flexible, temporal y mucho más alineada a las corrientes globales más contemporáneas. Todos estos elementos han provocado una transformación paulatina en el discurso oficial como en las narrativas que desde el cine –entre otros campos y elaboraciones más amplias- se han construido respecto a la migración. Sin embargo, también hay que aclarar que dicha apertura discursiva solo se ha experimentado en el plano de lo simbólico, pues las normativas migratorias vigentes -así como la ley electoral- siguen excluyendo de los ciudadanos cubanos que residen más allá de sus fronteras.

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 desvanecido 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 diaspóricadentro 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 histórica, 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 capítulo siguiente, a través del análisis de cinco de los filmes mencionados en este recorrido por la filmografía cubana.

V. CINCO FILMES AL DESCUBIERTO

5.1 Corpus de estudio

En este capítulo se desarrolla el análisis de cinco películas seleccionadas entre los 31 filmes nacionales identificados que abordan la problemática migratoria dentro del panorama cinematográfico anteriormente recorrido. Siguiendo los requisitos para la selección de los filmes, señalados en el capítulo metodológico, se eligieron películas significativas de cada una de las décadas abarcadas en el estudio, las cuales presentan perspectivas diferentes en la representación de la migración y ponen de relieve relatos que contrastan con los enunciados oficialmente por el Estado-nación cubano.

Dentro de éste análisis, el *découpage* (Anexo II) resulta en un primer momento un instrumento de gran utilidad para identificar las secuencias de inicio, final así como otras que abordan directamente el tema de la migración y aportan elementos a tomar en cuenta para una caracterización de la misma. Además, dicho instrumento permite organizar y describir, tanto los elementos relativos a su información general, como los que están directamente relacionados con la trama narrativa y con los recursos audiovisuales que se ponen en juego para la construcción sintáctica del lenguaje filmico. Dicho instrumento ofrece las pautas para el análisis de los textos filmicos. Éste considera el estudio de las relaciones que guardan los elementos que componen el signo (en este caso filmes), y de las relaciones existentes entre esos elementos y aquellos en un sistema más amplio del cual pueden ser parte esa forma simbólica o ese signo. Implica una abstracción metodológica de las condiciones sociohistóricas de producción y recepción de las formas simbólicas pues se preocupa fundamentalmente de la constitución interna de las mismas, de sus elementos distintivos y de sus interrelaciones [Thompson, 2002: 414].

Con base en los recursos audiovisuales convocados en la imagen, el sonido, el montaje, la puesta en escena y la narración, se desarrolla entonces una interpretación de los cinco filmes en cuestión tomando en cuenta algunos datos y críticas generales realizadas sobre los mismos, así como comentarios realizados en entrevistas a sus realizadores. También se analizan cada una de las secuencias registradas en el *découpage* partiendo de algunos elementos importantes que nos pueden ayudar a visualizar elementos del componente discursivo que definen los

posicionamientos ideológicos dentro del filme. Entre dichos componentes se privilegia el género de los filmes así como su adscripción al cine clásico, moderno o posmoderno; las estrategias de verosimilitud utilizadas por los realizadores; el punto de vista de la cámara como posicionamiento del espectador implícito; y por último, las tramas y tropos sobre los que se erige la representación de la migración.

5.1.1 *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), como también al resto de su filmografía. Basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes-escritor exiliado pocos años después del golpe revolucionario- esta película narra las experiencias vividas en la Cuba de inicios de la revolución por Sergio, un hombre de clase alta que ante la decisión que toma 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 socialismo 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 dicha obra 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 que, más que dar respuestas al conflicto presentado y proponer un punto de vista diáfano al espectador implícito, elabora una serie de cuestionamientos acerca de la realidad social en la que se inserta creando una polifonía de interpretaciones. En este sentido, según la tipología utilizada por Zavala [2005: s/p] -cine clásico, moderno y posmoderno- nos encontramos ante una película de corte moderno que propicia la ambigüedad formal a través de la discontinuidad entre sonido e imagen, en la que se propone un final abierto que neutraliza la resolución narrativa y que produce una ruptura con la transparencia ideológica que caracteriza al cine clásico.

A continuación se despliegan estos recursos expresivos en el análisis de las secuencias seleccionadas, no sin antes hacer referencias a un comentario del propio director que nos

aporta indicios en torno a la acogida del filme dentro del contexto cubano en que fue exhibido por primera vez y que evidencian lo novedoso de su lenguaje dentro de un público más acostumbrado a la narrativa del cine clásico 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 que invoca 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 seguidor de este tipo de ritmos y que se ha correspondido históricamente con las clases más bajas de la población cubana, 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 bailarines que se contorsionan al ritmo de los tambores de Pello el Afrokán¹⁹. A medida que aumenta el ritmo musical, la cámara –situada en el punto de vista de un participante más– va avanzando entre el público conmocionado por la vertiginosa cadencia. El sonido alcanza entonces un

¹⁹ 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.

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 bailarines, como el resto de los cuerpos siguen bailando ante una música que se frenetiza aún más. 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 que la confronta fijamente con la mirada.

Esta primera secuencia del filme -que transcurre en una sola escena- es construida como una analepsis 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. Pero sobre todo 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 la 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, que posteriormente son retomadas en otra secuencia que presenta la mesa redonda “Literatura y subdesarrollo”. Se trata de un encuentro reflexivo entre intelectuales, donde expone el propio escritor de la novela (Edmundo Desnoes), junto con Gianni Toti y René Depestre mediante la lectura y debates de textos relacionados con el subdesarrollo y la cultura. Mientras Desnoes lee un fragmento en el que se refiere a los latinoamericanos “como los morenos del continente, los casi negros, extranjeros y rechazados dentro de esa estafa con pretensiones de universalidad que es el estilo de vida de los Estados Unidos” un actor afro-descendiente sirve agua a los intelectuales que leen sus reflexiones. A través de la ironía y el sarcasmo, Alea hace un guiño a los lastres del racismo cubano y a la pervivencia de clases incompatibles en una sociedad basada en la teoría de la igualdad de clase y género para todos sus ciudadanos. Es así que a través de esta secuencia de créditos se anticipa el discurso del filme, donde se presenta el subdesarrollo como estado constitutivo de la isla y como una conjetura que define la cubanidad y a su migración.

En la siguiente secuencia es donde se aborda –única y directamente- el tema de la migración cubana bajo la perspectiva de la emigración hacia Estados Unidos de aquellos primeros ciudadanos en abandonar el país tras el triunfo revolucionario. Dicha secuencia

consta de cuatro escenas. La primera inicia en una abarrotada sala del aeropuerto José Martí, en la que se insertan imágenes documentales que registran sucesos y personas reales que vivieron aquellas circunstancias. Tanto el sonido como la imagen mantienen la 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 primeros y medios planos, colocando de nueva cuenta al espectador en medio de una confusión de sentimientos y de palabras que se pierden en la atmósfera. Detiene su lente enfocando el llanto de mujeres, los rostros perplejos de varias familias y la mirada inocente de algunos niños.

Tras un gráfico que aparece sobre la imagen y que hace referencia a la situación -“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. En la siguiente escena, Sergio mira desde la terraza a su familia encaminándose hacia el avión mientras sus pensamientos son expuestos a través de su voz en *off*, recurso sonoro que será utilizado a lo largo de todo el filme para exponer el punto de vista del protagonista. A manera de continuidad con los pensamientos de Sergio, que son revelados mediante este recurso, se inicia la escena 3 de esta secuencia en la que Sergio sigue meditando sobre la partida de su familia de camino a 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; una de las primeras invasiones de Estados Unidos a la isla después de 1959.

En la escena cinco Sergio llega a su casa, un espacio amplio y suntuoso que luce cuadros de arte universal y otros objetos de lujo. 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, incorporando la visión del espectador implícito en la del protagonista. Así recorremos 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. Entonces la cámara se separa del personaje para adoptar otro punto de vista e incorporarlo dentro del cuadro. La

secuencia termina al sentarse en su máquina de escribir y teclear “todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron”.

Aparte de esta secuencia en la que se representa la migración a través de la despedida de Sergio a su familia en el aeropuerto y que tiene lugar a pocos minutos de iniciado el filme, en el resto de la narración es omitida la problemática. A partir de entonces se produce una superposición entre lo que registra la cámara y la mirada del personaje, en la que el espectador implícito se ve implicado en una contradicción entre las imágenes documentales que registran las calles de La Habana con el movimiento continuo de sus ciudadanos y el diálogo interno de Sergio, que se manifiesta en un discurso crítico hacia todo lo que rodea. La utilización de este tipo voz dentro de la banda sonora es uno de los recursos que permite al espectador acceder a los continuos pensamientos y juicios de valor que el protagonista ejercita a lo largo de la historia a modo de auto referencia. A este recurso se añade el punto de vista de la cámara, que desde las escenas iniciales se identifica con Sergio y predispone al espectador implícito en la perspectiva de esta especie de antihéroe. 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. Dichas imágenes documentales y ficcionales coexisten mediante el montaje filmico propiciando la ruptura del flujo narrativo a través de la intransitividad narrativa²⁰ [Stam, 1999:226]. Esto se logra mediante un montaje que, más que propiciar la sincronía entre sonido e imagen, 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 dicho repertorio documental.

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 contexto, que para él resulta “una ciudad de cartón”. No hace otra cosa que caminar por las calles de la ciudad observándolo todo con la mirada de alguien que se siente superior a sus compatriotas y que resulta arrogante por sus gestos, miradas y sobre todo, por

²⁰Peter Wollen, al estudiar las características de un *contracine* como propuesta antagónica al cine dominante, propone este término para referirse a la ruptura sistemática del flujo del relato cinematográfico [Stam, 1999: 226].

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 este 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 lecturas que propone.

La secuencia final, inicia con un plano cerrado del rostro de Sergio tirado en la cama de sábanas oscuras, lo que crea una atmósfera tensa que corta a un *travelling* en el que la imagen se mueve sobre un auto que documenta la presencia de los misiles y armas de fuego en las cercanías del malecón habanero. A ellas se le superpone una vista en planta superior de la ciudad, que se va acercando pero no distingue detalles a pesar de la apertura de la lente. Mientras, la banda sonora trasmite el discurso de Kennedy en el que se anunció la invasión a Cuba sino retiraban los misiles rusos de la isla. Sobre imágenes de la guerra aparece traducido el discurso, simulando una pantalla televisiva. En las siguientes escenas se presentan imágenes de la ciudad en aquel momento de tensión en que la guerra fría estuvo a punto de convertirse en una guerra real con implicaciones para el resto del mundo y la actividad de jóvenes milicianos preparándose para el enfrentamiento. 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 se refugia de toda la euforia que se experimenta en el espacio exterior. A través de su encierro se establece unarelación entre el adentro/afuera como frontera simbólica que establece esa dislocación entre la esfera pública y su esfera privada. Recorre el espacio interior con angustia durante las horas del conflicto. Una panorámica de la ciudad al 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 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 espectador con el “otro” dialéctico que es 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 los juegos de analepsis y prolepsis 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 que en última instancia, provocan una comprensión más profunda y crítica del Estado-nación cubano.

5.1.2 *Un día de noviembre*, 1972

Esta película fue el segundo largometraje de ficción dentro de la profusa obra de Humberto Solás (1941-2008), después de *Lucía* (1968), una de las películas más reconocidas dentro de la cinematografía cubana en conjunto con *Memorias del subdesarrollo*. Sin embargo, *Un día de noviembre* es una muestra evidente de las contradicciones que tuvieron lugar en la década de los setentas ante la creación estética ya que fue condenada por el comité censor del ICAIC a un quinquenio de censura. Es así que si bien este filme fue rodado y postproducido en 1972, no fue exhibida en las salas del país hasta 1978. Entre los elementos que influyeron en esta situación se encuentra el hecho de que la película contravino las indicaciones de la

política cultural de la década, que para el caso del cine enfatizó la creación de documentales didácticos y de un cine afirmativo, que apelara al espíritu comunista de las masas [Díaz y del Río,2010:42].

Pero la perspectiva un tanto pesimista con la que el filme representa el contexto en el que se inserta su universo diegético, no era precisamente 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 tuvo sus adeptos [Soláscitado porDíaz y del Río2010:290 con entrecomillados del autor].

La racionalización “moral” e “ideológica” del “realismo socialista” a la que hace referencia el director en su comentario se hizo ver particularmente en el cine mediante su vocación por abordar el pasado histórico de las guerras independentistas del periodo colonial y neocolonial, en los que exaltaban los valores de soberanía del Estado-nación frente a la omisión casi total de la realidad que se vivía entonces en el campo de la cultura y ceñida por los lineamientos del congreso de Educación y Cultura del año 1971. Pero *Un día de noviembre* no se inscribe en el pasado, sino que aborda el presente dentro de un momento donde “realmente hay un espíritu de desilusión, como que las cosas no van por donde debieran ir...” [Ibíd.].

Pertenciente al género dramático, el filme presenta una estructura narrativa circular que tiene como fin hacer alusión a esa actitud pesimista 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.

La fractura constante del relato es lograda mediante una edición que tiene sus referencias más directas en la estética de la Nueva Ola francesa y que a través del *jumpcut* estructura su propia lógica causal a partir del tema musical homónimo, de 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 reclamante de su participación en la zafra azucarera y en las actividades de la revolución.

Desde la secuencia de créditos se enuncia la enfermedad para Esteban, la cual aparece como impedimento ante 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. La enfermedad -tanto su carácter terminal, como su singularidad- también funciona como una metonimia de los síntomas que estaba padeciendo a nivel general el entorno sociopolítico y cultural de aquellos momentos. Esto se puede corroborar con algunos comentarios del director cuando 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 la salida del país. Estos potenciales emigrantes aparecen como personajes antagónicos a Esteban, al sublimar su bienestar individual por encima de las exhortaciones al desarrollo social de la Revolución Cubana. Desde la tercera secuencia 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.

Madre - ¡Ah...! Mira, se me había olvidado decirte que tu hermano te llamó. Tiene un lío con unos papeles... Yo no sé qué historia se trae que quiere que tú se los resuelvas...

Esteban - ¿Y sabe él si yo quiero hablarle?

Madre – Bueno chico pero yo creo que tú podrías llamarlo. Si puedes resolvérselos, se los resuelves; si no, le dices que no puedes... Lo que no me parece bien es que no lo llames. Al fin y al cabo es tu hermano.

Esteban – Mira mamá, yo no puedo estarle resolviendo problemas a gente que sale del país.

Aunque se trate de mi hermano.

Mamá – Ese muchacho se ha vuelto loco, pero la culpa no la tiene él. Es de Berta, esa muchacha tan dio y dio y dio, hasta que al fin consiguió lo que quería...

En la segunda escena de esta secuencia se presenta a Carlos y su esposa Berta, quienes están arreglando un viejo auto orillado 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 jazz latino- ayuda a reforzar la idea de improvisación e inestabilidad 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 para pasar a la crítica de la escasez de alimentos que impera en Cuba.

En la tercera escena de esta secuencia, esta pareja se encuentra cenando en casa de Esteban y de la madre, quienes se han reunido a celebrar el cumpleaños de ella. 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 va a perdonar

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

Berta – Alaba(d)o 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 en su silla 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 a 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 llora 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 seriamente en un ángulo contrapicado. Otro de los tópicos 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-ideológico, como enunciaba el discurso oficial, 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 de nuestro 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 (como la zafra azucarera) 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. 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 posturapolítica.

Otro elemento interesante 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 filmico: la intrusión de lo público en lo privado a través de la irrupción de ordenamientos de tipo políticos e ideológicos al interior de la familia cubana. 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 de la familia 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.

5.1.3 *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 historias más universales y menos apegadas a los referentes ideológicos que había caracterizado al cine cubano hasta entonces.

Siguiendo esta lógica, muchos de los filmes de la época –como el que aquí compete– 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, *Lejanía* acumuló en el primer mes de exhibición en las salas nacionales aproximadamente medio millón de espectadores, 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], 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. Este silencio, también induce a pensar en la forma inédita y poco familiar en que es abordado el fenómeno de la migración en ella, con la cual no pocos se sintieron confrontados ante el delicado tema. Por primera vez se presencia un filme donde el fenómeno migratorio es representado como argumento central, o lo hace desde una óptica totalmente inédita: la de la diáspora. En este sentido, la perspectiva 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 a su antigua casa en La Habana con el fin de encontrarse con su hijo Reynaldo y convencerlo de que se vaya con ella a Miami. 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 “cómicamente” el estar de nuevo en su antiguo hogar y no sabe expresar “cómo se siente, pero está su 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. 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 inquiere 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 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 sacada de Cuba en su niñez. Vale la pena citar un fragmento de este poema paradigmático de la literatura cubana en la diáspora, que evidencia el sentir de esta comunidad y expresa con claridad la crisis de identidad que les acompaña en el exilio:

Pero Nueva York no fue la ciudad de mi infancia,
no fue aquí que adquirí las primeras certidumbres,
no está aquí el rincón de mi primera caída,
ni el silbido lacerante que marcaba las noches.
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,
carga 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 “Para Ana Veldorf” se expresa el sentir de toda una generación que emigró de Cuba a muy 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.

5.1.4 *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 *Madagascars* 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 una 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 el cansancio de la rutina cotidiana. 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 estas imágenes 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 potencialidad alegórica del tránsito crucial que conlleva la experiencia real.

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 escenas que aparecen intercaladas 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 contrapicados, 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; o 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 de sus profundidades.

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 que 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 al conflicto de sus personajes y que se hace evidente 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”.

5.1.5 *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 aún 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 narrativa 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. Al decir del crítico Mario Naito, 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...” [Díaz y del Río, 2010: 345].

Raulito es el hijo de una típica familia cubana que encarna a personajes tipos, con las características y estereotipos 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 rellenado (de gas) 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...

Abuelita – 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 negocito ahí (...) Si tú ves la clase de jeva (novia) 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 emigrante 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 hace cuatro años. 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, con el llamado maleconazo. 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 narrativa 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, de Ché Guevara 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 y con ello invalidando 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 permanencia 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 fuente 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. 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 secuencia 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 por ello que en el mismo personaje de Raulito se 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, 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.

VI. LA (RE)INTERPRETACIÓN: MIRADAS CRUZADAS

El objetivo general de este estudio es explorar algunos de los relatos del Estado-nación que se construyen en las representaciones cinematográficas de la migración cubana, así como distinguir los aportes específicos que aporta este medio a la construcción de la comunidad imaginada. Con el propósito de advertir algunas respuestas, en este capítulo se integran las distintas dimensiones analizadas anteriormente, de cuya confluencia se pueden extraer interpretaciones que arrojan luz en torno al problema de investigación. Para ello se propone, primeramente, un regreso necesario a la teoría y a los conceptos de los que se partieron, para luego articularlos con el Estado-nación y las representaciones cinematográficas de la migración mediante las confluencias y disidencias que se ponen de manifiesto entre ambas prácticas simbólicas.

6.1 La interpretación

En la tercera fase del marco metodológico propuesto por John B. Thompson (2002) este autor advierte sobre la importancia de tomar en cuenta las condiciones hermenéuticas de la investigación histórica. Dichas condiciones aluden al hecho de que la historia es en sí misma una narración que ha sido previamente interpretada. Es así que todas las afirmaciones realizadas en capítulos anteriores sobre el Estado-nación y la cinematografía cubana parten de una serie de pre-interpretaciones implícitas en el proceso de (re)escritura de la historia, ya que el pasado no es solamente la base sobre la que se asimila el presente sino que también es parte constitutiva de su construcción simbólica. En este sentido, dicho autor indica que:

El campo-objeto de la investigación sociohistórica no es sólo una concatenación de objetos y sucesos que están allí para ser observados y explicados, sino que es también un campo-sujeto constituido, en parte, por sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas, participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, en la producción de acciones y expresiones significativas, y en la interpretación de las acciones y expresiones significativas que producen los demás [Thompson,2002:XXXV].

Este carácter pre-interpretado de la historia, introduce rasgos particulares a las

reinterpretaciones que se formulan a partir de ella pues se busca comprender una serie de fenómenos y sucesos que ya han sido comprendidos por otros individuos. Es decir, que el análisis aquí desarrollado es un juego de múltiples interpretaciones que se concatenan en ciertos aspectos pero difieren en otros, produciéndose lo que Thompson denomina como *relación de apropiación potencial* [2002:400], en tanto que los resultados obtenidos guardan una relación de correspondencia y retroalimentación con el mismo campo sujeto-objeto del estudio que se ha desarrollado. Entonces, la interpretación se vuelve una práctica cultural en tanto construcción simbólica que ya es una interpretación, por lo tanto analizarlas equivale a re-interpretar un dominio pre-interpretado [Thompson, 1991: s/p]. Dichas reflexiones nos conducen directamente a las relaciones de poder que se ponen en juego en el *trabajo de la representación*.

Como manifiestan J.B. Thompson y S. Hall en sus trabajos, la (re)interpretación hermenéutica y el trabajo de la representación son constitutivas de la ideología. Si bien ambos autores confluyen en la importancia de esta categoría en los procesos de construcción de la existencia social, por otro lado divergen en la conceptualización de la misma. El sentido de verticalidad que adjudica Thompson a la (re)producción de la ideología, Hall lo replantea en términos más relativos que permiten pensar en una relación no unidireccional y unívoca de transmisión de la ideología. Por ideología Hall entiende “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” [Hall, 2010: 134]. En este sentido adherimos a la propuesta de Hall, la cual permite explicar los sentidos “otros” que encontramos en las representaciones de la migración en los filmes estudiados, y que difieren de los posicionamientos ideológicos hegemónicos.

En la tradición crítica y analítica que se ha desarrollado en torno al estudio de los medios de comunicación existe una tendencia a relacionar la representación con la noción de ideología dominante. Sin embargo, como ha demostrado Stuart Hall esta sujeción determinista no permite pensar apropiadamente en los cambios de acentuación en el lenguaje y la ideología como un proceso dinámico e infinito. Mediante la lectura que realiza de Antonio Gramsci y de Louis Althusser, Hall flexibiliza la noción de ideología postulando el concepto de representación como un espacio de disputa, más que de imposición. Para ello rescata el

concepto gramsciano de *hegemonía*, mediante el que el pensador italiano introduce la cuestión del consenso como un elemento constitutivo de las relaciones de poder. En este sentido, la hegemonía contempla una idea de negociación entre las distintas fuerzas sociopolíticas y culturales que permite comprender los continuos deslizamientos que se producen en la significación de la migración al interior del espacio social cubano.

En esta lógica es que se puede explicar la multiplicidad de representaciones y de interpretaciones que se manifiestan en el tratamiento del tópico migratorio dentro de la cinematografía cubana; es así que la migración se concreta en distintas formas y se integra en todas ellas sin ser unitaria su significación y condición. Como tampoco dicha multiplicidad de representaciones e interpretaciones posibles pueden agotar el tema. Pensar la migración dentro desde la perspectiva de las representaciones cinematográficas en estos términos, abre el campo a algo más que un intercambio de significados positivos o negativos, a una lucha que tiene lugar en el discurso y que está fijado permanentemente por procesos particulares.

6.2 Estado-nación como espacioheterogéneo

Stuart Hall (como también lo hace desde su teoría Pierre Bourdieu) advierte sobre la falacia de pensar el Estado como una formación de la que solo es parte determinada clase dominante. En esta lógica, el Estado se presenta como una formación compleja y contradictoria que contempla diferentes modalidades de acción [Hall, 2010:195]. Es aquí que adquiere relevancia la noción gramsciana de hegemonía, pues permite pensar la política desde un sentido cultural y no meramente económico o clasista. Bajo esta perspectiva, 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 Cubana. 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.: 195].

Bajo la égida de la revolución, el Estado-nación cubano fue refundado simbólicamente como el logro de la independencia iniciada por más de cien años atrás e interrumpido por el eterno rival del norte: Estados Unidos. La nación –que en el ideario martiano era la utopía de la soberanía y la libertad- resurgió como fruto del Estado socialista. Es así que se produjo una asimilación entre la identidad cultural y la identidad nacional, y todos los valores de la cubanidad se enfocaron en el rescate de la cultura política de la ciudadanía. Al respecto, el relato oficial construyó un andamiaje simbólico, el cual 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]. En el imaginario refundado en el periodo postrevolucionario, estos elementos van a jugar un papel central en la definición de la comunidad imaginada por las estructuras de poder.

Al ser Estados Unidos el antagonista por excelencia de la nación y devenir en su principal amenaza, las enunciaciones se sustentaron en la consolidación de un sistema de valores políticos que constituyeron los principios teóricos bajo los que el Estado creó su normas, formas de pensamiento y su sistema de representaciones. Es así que el imaginario postrevolucionario fomentó valores como la beligerancia, la intransigencia, la unanimidad y la confianza total en las disposiciones de las autoridades oficiales [Ibíd.]. Y, por supuesto, todo este proceso ha tenido consecuencias reales y efectos en cómo se reproduce, ideológicamente, la formación social y en particular, los posicionamientos adoptados en torno al problema migratorio.

Bajo este sistema de valores, que condesó lo cultural con lo nacional y lo político bajo la nueva definición de la nación en tanto socialista y antiimperialista, también se constituyeron los límites y lo que no cabía dentro de ella. Es el caso de la migración, que al estar estrechamente asociada en los principios del periodo postrevolucionario con la neocolonia y Estados Unidos (recuérdese que ha sido el principal país receptor de los emigrantes cubanos), se constituyó como el polo contrario -y por tanto excluido- del Estado nacional.

Pero como se ha puesto de manifiesto en el tercer capítulo, en el transcurso de las siguientes décadas (1980-1990) el Estado ha transformado simbólicamente su relación con la comunidad cubana migrante mediante una discreta flexibilización del tema migratorio en su narrativa. Más que en un sentido político, la narrativa oficial y civil comienza a valorar la emigración como motivo de otras razones, como son los económicos, causas familiares y personales. No obstante, normativa y legislativamente, las políticas migratorias siguen excluyendo a la comunidad cubana residente en el exterior de sus derechos como ciudadanos.

Precisamente, el cine cubano ha fungido como uno de los disímiles recursos expresivos que ha propiciado –entre otras mediaciones- 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 (intransigencia, beligerancia) 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.

Es así que el Estado-nación se construye simbólicamente como la instancia donde interactúan distintas prácticas y saberes, entre las que sobresale la escrita por la oficialidad en tanto acción sistemática de regulación de reglas y de normas; pero en las que tienen cabida también otros sistemas de ideas y de valores que se van elaborando mediante medios expresivos (como el cine) que también tienen poder de significación sobre aquel. Ya pesar de insertarse en una sistema político que ha estado bastante monopolizado por el poder estatal, esto es posible a la autonomía (siempre relativa) del campo artístico y a las propias dinámicas que se producen en su interior.

6.3 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 con la dinámica propia del campo cinematográfico cubano y con la autonomía 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 mediante el *habitus* que ha primado en sus agentes, y el capital cultural y simbólico adquirido desde sus inicios, acrecentado a lo largo de las décadas de estudio.

En el análisis histórico desarrollado se expuso cómo el campo político cubano, en virtud de la garantía del proyecto postrevolucionario y socialista, incidió directamente en el diseño de las normatividades y control de los restantes campos del espacio social en cuestión. 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, creada en 1959. En principio este campo emergió sobre la creación del ICAIC en tanto aparato institucional, en el cual se fue desarrollando el resto de la estructura propia del campo. Al respecto, Bourdieu reconoce que en ciertas condiciones históricas, un campo puede comenzar a funcionar como un aparato. Sin embargo, como bien plantea el sociólogo, un campo no puede funcionar únicamente en tanto aparato institucional de forma perdurable ya que “cuando todos los movimientos se dirigen exclusivamente desde lo alto hacia lo bajo, la lucha y la dialéctica constitutivas del campo tienden a desaparecer” [Bourdieu, 2008: s/p]. Es así que desde los inicios del ICAIC el movimiento cinematográfico comenzó a representar, no sólo lo que la institucionalidad dictaba, sino que el espíritu creador y experimental que les caracterizó, junto al interés por la puesta en pantalla de su contexto histórico, condujeron a la producción cinematográfica por caminos más audaces y autónomos.

Si bien la producción filmografía cubana ha estado imbricada con el campo político desde sus inicios, también se entrevé la existencia de cierta autonomía del discurso cinematográfico para crear -a través de sus productos tangibles- sentidos propios respecto a la

problemática migratoria cubana. El tratamiento de la migración en muchas de las películas aquí registradas muestra cómo, a pesar del predominio de cierto esquematismo hacia la caracterización de la emigración cubana en las leyes y en el discurso institucional, a través de sus representaciones se le imprime una mirada más matizada y diversa al tema. Esto ha estado condicionado en buena medida por las mismas circunstancias históricas en el que surgió el ICAIC, pero sobre todo, por el consenso entre la intelectualidad -de la emergió gran parte de la élite política- y el grupo de artistas involucrados en su creación. Estas condiciones que dieron pie al desarrollo de la industria y del arte cinematográfico en la isla posteriormente a 1959, así como el *habitus* de los intelectuales y artistas involucrados, su misma necesidad de reflexionar en torno a la historia presente y la lucha por la propia significación y transformación de la visión histórica en tanto capital del campo, posibilitaron la existencia de una cierta autonomía en el mismo. Aunque como se argumentó también, dicha autonomía 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.

6.3.1 *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. 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 puede advertir 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 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 una 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 y la experimentación con el montaje dialéctico 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 y de su competencia dentro del mismo. Según Bourdieu, el grado de competencia artística de un agente 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* 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 esta lógica, 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 e 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.

6.4 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. 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].

6.5 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” que da como resultado la construcción de “textos intensamente auto reflexivos que exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos, mientras que simultáneamente aluden a una realidad histórica específica y reflexionan sobre su posible narrativización” [Navarro, 2006:12]. Dichas características son planteadas por Linda Hutcheon -en el campo de la literatura- bajo la denominación de *Historiographicmetafiction* [Ibíd.: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 historiográfica 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 dialéctico e intelectual 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 *jumpcut* creado dentro de la experimentación de la *nueva ola francesa*. La utilización del 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 del análisis -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 filmica. Mientras que en *Vídeo de familia* lo novedoso radica en el juego con la cámara casera, como estrategia meta-cinemática.

Otra de las dimensiones filmicas 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 obligan al espectador a tomar partido en la interpretación del texto filmico, 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.

6.5.1 Tropos

Las metáforas visibles en los acontecimientos narrados por los cinco filmes analizados –y en las tramas presentadas- 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 orales 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 Tijuana, 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”.

Tanto en las recién películas comentadas, como en *Miradas* (1985) y *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.

6.6 Cine y nación: convergencias y disidencias.

Para la imaginación y legitimación 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 entorno representado. Ambos se muestran como espacios tan 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 del Estado-nación, 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.

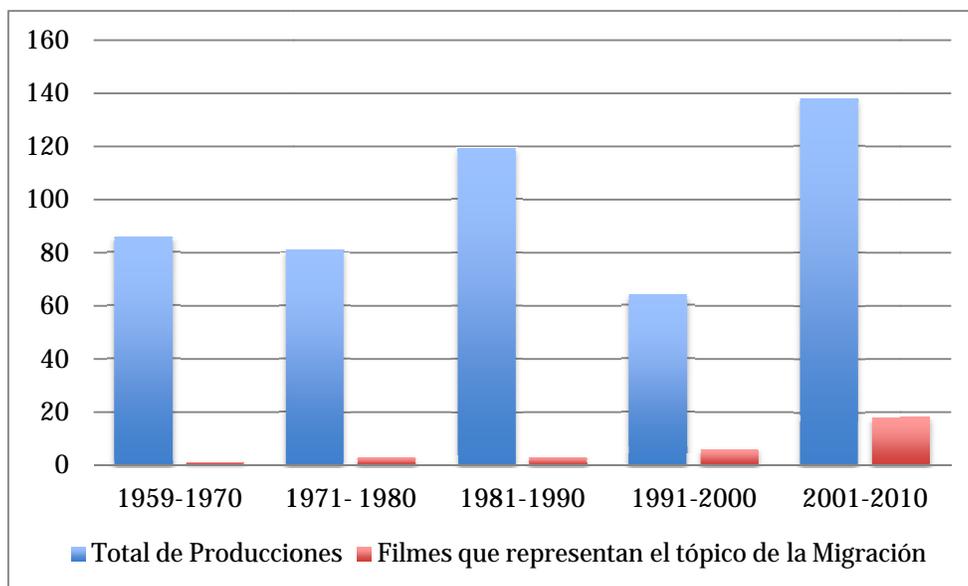
6.6.1 Convergencias: flexibilidad migratoria y producción cinematográfica

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, 1 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 3 obras que abordan el tema, 2 de ellos largometrajes de ficción y 1 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 3 largometrajes de ficción y 1 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 6 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 país²¹. De ello da cuenta la siguiente gráfica.

²¹ 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



Gráfica 6.1.

Relación de filmes nacionales representativos de la migración Vs. producción total de filmes.²²

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 6% 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 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, se identificó que 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 8 películas internacionales que abordan el tema como argumento central, siendo en su mayoría estadounidenses y españolas. Sin embargo esta

su reconocimiento. Esta base de datos no niega la existencia de otras producciones. Para su consulta, recurrir a <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/filmo/index.htm>

²² Elaboración propia.

investigación no se centró en el análisis de los mismos, dejando el tema abierto para futuros estudios.

6.6.2 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 racial²³, 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 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, aún cuando el nuevo Estado preconizara la inclusión y equidad dentro de sus logros sociales, más paradójico resulta que el cine de continuidad a esta 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 mestiza. 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 afro-descendientes 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

²³En 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 que tiene dentro de la tradición académica cubana, donde el tema ha sido formulado y ampliamente estudiado en términos de raza.

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.

6.6.3 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 filmico, 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-cinematográfico.

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, encarna

la figura del que regresan a la isla pero 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.

6.6.4 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.

Uno de los más visibles tópicos 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.

6.6.5 Disidencias: Tramas migratorias

Como se ha hecho referencia anteriormente, la trama es una sucesión de hechos narrativos organizados 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 tramas 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 filmico desarrollado en el Capítulo V 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:

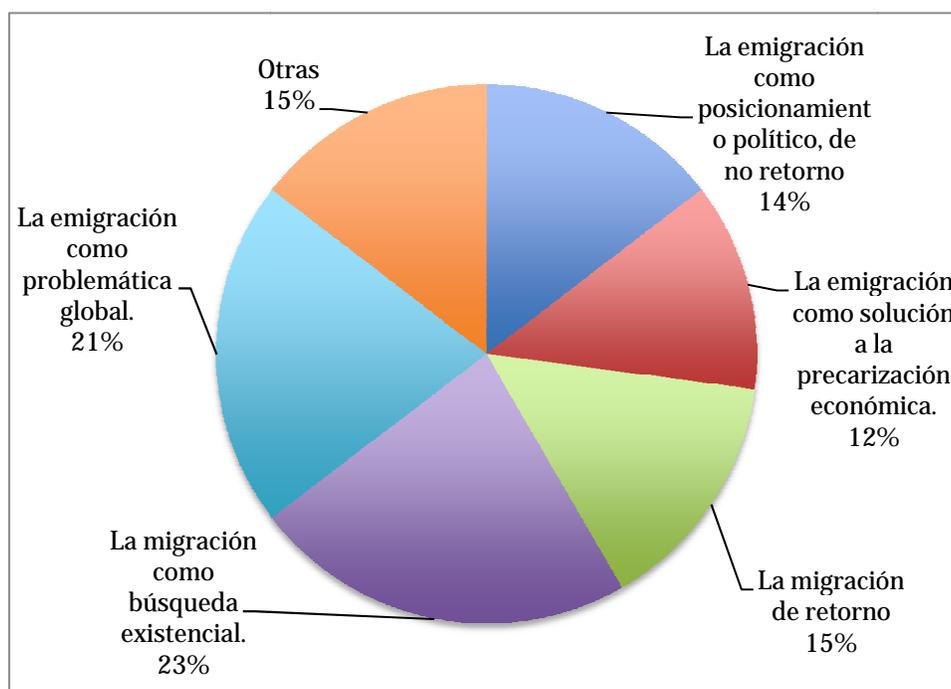
1. La emigración como posicionamiento político, de no retorno. Se trata de una visión politizada de la emigración y emergida durante los primeros años de la revolución, cuando una parte de la población cubana recurre a la salida del país en una actitud de detracción y condena hacia los fundamentos socialistas 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, o subtrama, se presenta al subdesarrollo y al socialismo, así como la fusión entre ambos, como factores claves de esa emigración. Dicha trama 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 una postura explícitamente politizada, aunque sí con un posicionamiento ideológico que también antagoniza con el sistema revolucionario cubano que ahora se presenta a manera de subtrama. 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 o, ni de aquí ni de allá. 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 Oshun* (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 estas 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 IV. Con la idea de observar la repetición de dichas tramas en el resto de filmes cubanos, se presenta la siguiente gráfica, en la que se toma la muestra total de los filmes cubanos identificados, incluyendo las cinco del análisis formal.



Gráfica 6.2 Frecuencia de tramas identificadas en relación a 31 películas cubanas de distintos períodos históricos²⁴

Esta 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

²⁴ Elaboración propia.

presenta más como un conflicto de la cotidianidad que si bien condiciona la migración, 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, revelándola 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 55 años. Y a través de su entramado simbólico sigue contribuyendo a la reelaboración de horizontes más inclusivos y extensos para el Estado-nación cubano del futuro.

CONSIDERACIONES FINALES

El proceso migratorio cubano no es exclusivo del periodo postrevolucionario. Sin embargo, a partir de la independización del territorio de Cuba del régimen capitalista estadounidense, dicho fenómeno alcanzó una magnitud que se ha extendido hasta la actualidad. 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 en 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 filmicos 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 medio.

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 historia y sus memorias. A nivel de edición se presenta la intransitividad narrativa, combinado con un

montaje dialéctico y experimental que tiende a borrar los límites entre el universo diegético y extradiegético de las historias y trastoca la lógica narrativa. Se privilegia el género dramático en estructuras narrativas clásicas y modernas, 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 el 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 filmica de la migración, así como de las perspectivas esgrimidas por los cineastas en torno a dicho tópico.

Como otra de las continuidades operadas entre ambos relatos, los personajes protagónicos de los filmes analizados 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 pone de relieve 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 posicionamiento político: 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 resulta 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, crisis de identidad provocados 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. Dicha inclusión 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 6% 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 entorno 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 mas allá de las fronteras de la isla al privarla de su participación en la ciudadanía y 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 transnacionales 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 continuidad 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.

ANEXO I. Una filmografía (inter/nacional) de la migración cubana (1959-2010)

1. *Memorias del subdesarrollo*, 1968. Largo Metraje Ficción. Dirección: Tomás G. Alea
2. *Un día de noviembre*, 1972. LM Ficción. Dirección: Humberto Solás
3. *Los sobrevivientes*, 1978. LM Ficción. Dirección: Tomás G. Alea
4. *55 hermanos*, 1978. LM Documental. Dirección: Jesús Díaz.
5. *Polvo rojo*, 1981. LM Ficción. Dirección: Jesús Díaz
6. *Niños desaparecidos*, 1985. CM Documental. Dirección: Estela Bravo (USA)
7. *Lejanía*, 1985. LM Ficción, Dirección Jesús Díaz
8. *Mujer transparente*, 1990. LM Ficción, Dirección: Humberto Solás
9. *Vidas paralelas*, 1992. LM Ficción, Dirección: Pastor Vega
10. *Fresa y chocolate*, 1993. LM Ficción, Dirección Tomás G. Alea
11. *Reina y Rey*, 1994. LM Ficción, Dirección: Julio García Espinosa
12. *Miami Havana*, 1994. LM Documental, Dirección: Estela Bravo
13. *The Cuban Excludables*, 1994. LM Documental, Dirección: Estela Bravo
14. *Madagascar*, 1994. LM Ficción, Dirección: Fernando Pérez
15. *La ola*, 1995. LM Ficción, Dirección: Enrique Álvarez
16. *Del otro lado del cristal*, 1995. LM Documental, Dirección: Guillermo Centeno
17. *Quién diablos es Juliette*, 1997. LM Documental, Dirección: Carlos Marcovich
18. *Nada*, 2001. LM Ficción, Dirección: Juan Carlos Cremata
19. *Miel para Oshún*, 2001. LM Ficción, Dirección: Humberto Solás
20. *Vídeo de familia*, 2001. CM Ficción, Dirección: Humberto Padrón
21. *Miradas*, 2001. LM Ficción, Dirección: Enrique Álvarez
22. *Antes que anochezca*, 2001. LM Ficción, Dirección: Julian Schnabel
23. *Balseros*, 2002. LM Documental, Dirección: Carles Bosch, Josep Maria Domènech
24. *Suite Habana*, 2003. LM Ficción, Dirección: Fernando Pérez
25. *Fuera de Liga*, 2003. LM Documental, Dirección: Ian Padrón
26. *Free to Fly the US-Cuba Link*, 2004. LM Documental, Dirección: Estela Bravo
27. *Habana Blues*, 2005. LM Ficción, Dirección: Benito Zambrano
28. *Viva Cuba*, 2005. LM Ficción, Dirección: Juan Carlos Cremata
29. *Barrio Cuba*, 2005. LM Ficción, Dirección: Humberto Solás
30. *El telón de azúcar*, 2005. MM Documental, Dirección: Camila Guzmán Urzúa
31. *Páginas del diario de Mauricio*, 2006. LM Ficción, Dirección: Manuel Pérez Paredes
32. *Personal Belongings*, 2007. LM Ficción. Guión y Dirección: Alejandro Brugués
33. *The Illusion*, 2008. CM Documental, Dirección: Susana Barriga
34. *Cercanía*, 2008. LM. Ficción, Dirección: Rolando Díaz EXT
35. *Voces de un trayecto*, 2009. MM. Documental., Dirección: Alejandra Aguirre 42 min.
36. *Mariel 30 años después*, 2010. LM Documental, Director: Waldo Fernández
37. *Casa vieja*, 2010. LM Ficción, Dirección: Lester Hamlet
38. *Larga distancia*, 2010. LM Ficción, Dirección: Esteban Insausti
39. *Acorazado*, 2010. LM Ficción, Dirección: Álvaro Curiel

ANEXO II. *Découpage* de películas analizadas en el Capítulo V

<p>INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN D <i>DÉCOUPAGE MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO</i></p>	<p><u>Sinopsis:</u> Sergio, un diletante burgués, permanece en Cuba mientras su familia sale al exilio en EE.UU. Su inconsistencia ideológica lo mantiene como simple espectador de una sociedad convulsa. Perdido su antiguo mundo no alcanza a incorporarse al proceso revolucionario [ICAIC, weblog]. Una historia personal que hubiera sido intrascendente de no ocurrir en los vertiginosos días de la revolución, cuando todas las contradicciones están al rojo vivo. La película entrega un monólogo interior con la mirada a la calle. Tiene como personaje central a Sergio, un pequeño burgués diletante que decide quedarse en el país cuando la familia se marcha hacia Estados Unidos. Imaginativos recursos expresivos, perfecto guión y logradas caracterizaciones hacen de este filme una obra maestra, emblemática del cine cubano [Díaz, 2010:422]. <u>Premios:</u> 1968, Karlovy Vary International Film Festival, Edición 16°, Película, Premio Extraordinario del Jurado y premio FRIPESCI. En el mismo año, Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica. La Habana, Cuba, Selección Anual, Seleccionado entre los diez mejores filmes estrenados en el año</p>
<p>Filme: <i>MEMORIAS DEL SUBDESARROLLO</i>/ Año: 1968. Director: Tomás Gutiérrez Alea Duración: 97 min./ Categoría: Drama Color: B/N Compañía productora: ICAIC Guión: Tomás Gutiérrez Alea y Edmundo Desnoes/ Fotografía: Ramón F. Suárez/ Edición: Nelson Rodríguez Sonido: Carlos Fernández, Eugenio Vesa, Germinal Hernández/ Intérpretes: Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchorra, Gilda Hernández, René de la Cruz, Omar Valdés.</p>	
<p>Operadores sintácticos: descripción de la secuencia y de las escenas relevantes</p>	<p>Operadores formales: Técnico-expresivos</p>
<p><u>Secuencia de créditos:</u> <i>Dónde está Teresa</i> Escenas: 1 /Duración: 1'48'' Se inicia con fondos negros en el que aparece el nombre del film y pasa imágenes de un salón de baile al aire libre en el que se encuentran aglomeradas cientos de personas, en su mayoría afro-descendientes, bailando al ritmo de los tambores. Cientos de bailarines se mueven a su ritmo, se ven rostros de hombres y mujeres en movimiento que se contorsionan con la música. Los músicos tocan en un estado eufórico, cada vez se mueven más los bailarines hasta que se escucha un disparo y algunos gritos le siguen.</p>	<p>IMAGEN/ Imagen en blanco y negro, granulada. Gusto por los primeros planos, abiertos y nítidos en su fuerte contraste documental. El PV de la cámara explora el lugar, descubriendo el movimiento de los bailarines en fragmentos que se combinan con imágenes a contraluz, difusas por la iluminación, pero que encierran el sí el ritmo y movimiento que protagoniza la banda musical. SONIDO/ La música ambiente en la que se inscribe la secuencia –un concierto de Pello el Afrokán- es la que moviliza toda la escena y se convierte en la protagonista del desarrollo interno de la misma. El estribillo “<i>donde está Teresa</i>” que se repite constantemente a lo largo de secuencia y va <i>in crescendo</i> a la par de los instrumentos musicales MONTAJE/ Montaje rítmico, en sintonía con la música y los hechos que tienen lugar en el interior de esta secuencia que es esta única escena</p>

<p><u>Secuencia 2: La despedida</u> Escenas: 5/ Duración: 5'38"</p> <p>Se ubica en el aeropuerto, en el que se encuentran muchas personas con equipajes entre sus piernas. Es una sala llena de personas y equipajes, bajo el sonido de los altoparlantes y de los aviones en un ruido ininteligible. Una larga fila de personas, rodeadas de maletas detrás de un mostrador que nos muestra en el fondo el logotipo de PanamericanArrane.</p> <p>Entre las personas que se despiden, aparece Sergio abrazando a su padre y a su madre, que se alejan. Sergio le dice algo a su esposa que se ahoga en el barullo de la sala, ésta apenas le mira a los ojos y se aleja sin dejando a Sergio congelado en el intento de abrazarla. Desde la terraza del aeropuerto la mira alejarse en dirección al avión mientras él silba.</p> <p>De regreso a casa en un transporte público rememora la partida, en la que se dan nuevos detalles.</p> <p>Llega a su casa, recorre sus amplios y cómodos espacios viendo los rastros de reguero dejados por los que ya se fueron.</p>	<p>IMAGEN/ Con las mismas características documentales de la anterior. Utilización de los planos medios y primeros planos, abiertos, que descubren las salas del aeropuerto José Martí atestado de personas. El PV de la cámara, otra vez adopta una actitud de indagación como si se identificara con el espectador, como recurso para atraerlo. Detiene su lente enfocando el llanto de mujeres y muestran una confusión de sentimientos en la mirada de algunos niños,</p> <p>Un cartel sobre la imagen hace referencia al contexto representado: “La Habana, 1961, numerosas personas abandonaron el país”.</p> <p>SONIDO/ Ambiente de la escena, colocado con la intención de dar un significado controvertido y poco claro a las despedidas familiares</p> <p>El sonido ambiente nuevamente ahoga las voces de todos los que se aglomeran en los salones</p> <p>MONTAJE/La edición, en sintonía con la estética documental de la secuencia permite el juego entre planos detalles, que descubren los sentimientos personales, las miradas a cámara; y planos medios distanciados, que permiten ver el todo de la sala.</p> <p>Establece elipsis entre los distintos espacios y tiempos en que el que se integran las 5 escenas que lo componen. Van progresando mediante el cambio de escenas pero también mediante el juego de analepsias y prolepsias que se producen entre dichas escenas que producen anacronías.</p> <p>NARRACIÓN (Trama, Personajes y Conflictos)/ Esta vez la mayoría de los representados son hombres y mujeres ataviados con trajes lujosos, muchos de ellos como de invierno. En un mostrador, unos uniformados revisa los documentos. Además de documentos personales se entregan prendas como relojes y anillos de oro.</p> <p>Mediante una elipsis se da inicio a otra escena en la que Sergio y la cámara nos conducen al interior de un espacio doméstico iluminado y lujoso. Adornos de cristal, muebles de estilo moderno. Sigue al cuarto y se tira sobre la cama. La secuencia culmina en un plano de cerrado de una máquina de escribir, en la que se va escribiendo “todos los que me querían y me estuvieron jodiendo hasta el último momento se fueron”.</p>
--	---

<p><u>Secuencia final:</u> <i>Ya nada tiene sentido</i></p> <p>Escenas: 7/ Duración: 12` La secuencia marca la decadencia de Sergio en su interrelación la con la cotidianeidad que le rodea, cada vez más militarizada. Imágenes documentales de la ciudad y el movimiento militar que se estableció en ella para defenderla. Símbolo del águila imperial arrancado de su pedestal.</p> <p>Sergio camina por el malecón, luego aparece en su casa obstinado, rompe algunos adornos, camina de un sitio a otro. Se percata de su propio miedo, de su inercia ante todo lo que sucede y de las reales consecuencias de haberse quedado en la isla: su soledad, su enajenación ante todo lo que está sucediendo le hacer caen en la cuenta de que el quedarse no ha producido ningún cambio en su vida, que sigue siendo el mismo intelectual que rechaza en su interior las transformaciones sociales que ha traído la revolución y su estado subdesarrollado.</p> <p>Sergio camina por el malecón, está en su casa obstinado. Sergio se percata de su propio miedo, de su inercia ante todo lo que sucede. La imagen es oscura, todo se desarrolla en la penumbra. Se percata que no le ha sido posible cambiar, de que es alguien enajenado. Desde su balcón observa a los militares apoderarse de las azoteas de los edificios para instalar sus armas La cámara se pierde en un desfile de tanques entrando a la ciudad. FIN</p>	<p>IMÁGENES/ Aparecen gráficos en pantalla que marca acontecimientos y hechos históricos (22 de octubre de 1962) en torno a la llamada “guerra de los misiles”. Salen fragmentos del discurso de Kennedy sobre imágenes de guerra de los misiles, de muerte. En planos generales, se filma la ciudad de La Habana y el malecón militarizado. Mientras, en pantalla se suceden fotografías de archivo y encima fragmentos del discurso. Las fotos aluden a la guerra, masacres. Aparece gente uniformada en las calles de la ciudad de la historia, que es claramente, La Habana. Se muestran fragmentos de un discurso de Fidel Castro rechazando todo intento de inspección del país, en respuesta a Kennedy. Imágenes del pueblo militarizado.</p> <p>SONIDO/ Voz en off del discurso político de Kennedy mientras en pantalla se suceden fotografías de archivo y encima fragmentos del discurso. Las fotos aluden a la guerra, masacres. Aparece gente uniformada en las calles de la ciudad. Se muestran fragmentos de un discurso de Fidel Castro rechazando todo intento de inspección del país, en respuesta a Kennedy. Imágenes del pueblo militarizado.</p> <p>MONTAJE/ Protagonista de las secuencias finales para establecer una multiplicidad de símbolos. Montaje conceptual que manipula fotografías, discursos orales y escritos. Se combinan momentos históricos donde se profirieron discursos políticos de J.F. Kennedy y F. Castro. Imágenes que, a través de la televisión, ilustran el discurso de Castro. Las imágenes, tomadas al finalizar el día, muestra una luz sombría en la que se aplastan las siluetas de sujetos uniformados, movimiento de tanques de guerra, combinadas con otras de guerras que son tomadas de archivos.</p> <p>Utilización de collages de distintos soportes, fotografías que muestran los enjuiciamientos de los asesinos del régimen de Fulgencio Batista.</p> <p>NARRACION/ Trama, personajes y conflictos. El personaje protagónico es Sergio, un hombre que se separa de su familias para liberarse de las ataduras morales y familiares, desencadenadas en la relación con una joven hija de obreros de una clase oprimida que representa al pueblo cubano, mientras que tiene un amor platónico con Noemí, su sirvienta. Quedarse no ha cambiado nada para Sergio y por el contrario, le ha traído como consecuencia el total aislamiento del espacio público, su encierro definitivo. La trama de la secuencia, como gran parte de la película, presenta una narración no clásica, sino fragmentada para dar primacía a la expresión por medio del montaje, la imagen y el sonido. Podemos decir que la narración aquí no privilegia la consecución de acciones y conflictos sino a la simbolización de una multiplicidad de lecturas e interpretaciones.</p>
---	--

<p>INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN DÉCOUPAGE de UN DÍA DE NOVIEMBRE</p> <p>Filme: <i>Un día de noviembre</i>. Director: Humberto Solás/ Año: 1972/78. /Duración: 110 min/ Categoría: Drama Color: B/N/ Compañía productora: ICAIC Director producción: Humberto Solás/ Fotografía: Pablo Martínez/ Sonido: Jerónimo Labrada, Ricardo Istueta Edición: Nelson Rodríguez/ Autor musical: Leo Brouwer Guión: Nelson Rodríguez y Humberto Solás Intérpretes: Gildo Torres, Raquel Revuelta, Eslinda Nuñez, Silvia Planas, Alicia Bustamante, Miguel Benavides, Omar Valdés, Miriam Larrar, Luis Otaño, Rogelio Blaín, Jorge Fraga, Delia Aragón. Nota: Se produjo durante 1972 pero tardó seis años para que el ICAIC autorizara exhibirla en los cines del país. Estreno: 28 de noviembre de 1978. La Habana: cines Yara, Acapulco, Metropolitan, Mónaco, Florida y América</p>	<p><u>Sinopsis:</u> Para Esteban la muerte, durante la etapa insurreccional, estaba determinada por una necesidad superior de realización social. Pero en el presente, la posibilidad de morir en cualquier momento, producto de una enfermedad, le plantea una situación difícil. La muerte no constituye ya una posibilidad superior de realización social, sino un obstáculo. Esteban intentará encontrarle solución a su situación. Y buscará en su familia, en los compañeros y a través del amor las respuestas, los incentivos que necesita. Y hallará esta solución no en la posibilidad de morir, sino que el medio, la sociedad, se encargará de mostrarle más que justificaciones en su necesidad de vivir. Esteban madurará en sus concepciones, comprenderá y afianzará muchos criterios. Será, por tanto, más lúcido en su papel post insurreccional, solo que le inyectará una carga de heroísmo. Esteban no se traicionará a sí mismo. El es un revolucionario. La vida se explica para él en esos términos [ICAIC, Weblog]. Una dolencia aparentemente fatal conduce a Esteban a revisar su vida y sus relaciones humanas. El reencuentro con compañeros y amigos del clandestinaje no le satisface, como tampoco la relación amorosa que tiene. El diálogo con una combatiente herido le resulta revelador [Díaz, 2010: 390]</p>
<p>Operadores sintácticos: descripción narrativa</p>	<p>Operadores formales: Técnico-expresivos</p>
<p><u>Secuencia de créditos:</u> Una enfermedad mortal. Escenas: 5/ Duración: 04`52 La presentación de la primera imagen de la película aparece enmarcada dentro de un gráfico que simula el soporte del celuloide, que aparece como un punto en la pantalla que se va a agrandando hasta que la imagen queda enclavada en los márgenes del rectángulo visual. Esteban, el protagonista del filme, escucha a otro hombre al que le falta un brazo. Éste, a manera de monólogo,</p>	<p>IMAGEN/ rollo blanco y negro en 35 mm. Grano ampliado que le imprime un efecto de “realismo”. La primera escena de la película, transcurre en el mismo espacio de tiempo que la escena con la que cierra la película, donde se produce la presentación del protagonista y de su conflicto, tiene una enfermedad poco conocida que le puede llevar a la muerte.</p>

expone su visión de la vida y el cambio que la misma le ha dado a partir de su “minusvalidez”. Cuenta de su trabajo como agrónomo y de la importancia que ha cobrado para él encontrar algo útil que hacer y de sentirse vivo a pesar “de esto” (haciendo referencia al brazo que no tiene). El personaje dice “es duro, pero hay que echar pa’lante”. Luego aparece Esteba en un baile, donde sólo se percibe el movimiento de la gente que baila al ritmo de una música instrumental.

La tercera escena de esta secuencia inicial transcurre en un consultorio, donde un doctor le dice a Esteban que padece de una enfermedad incurable. Luego el personaje aparece en un cañaveral cortando caña en el momento en que deja la acción y se lleva las manos a la cabeza en señal de sufrimiento, camina como mareado, consternado por un fuerte dolor. En la última escena de esta secuencia se ve a Esteban en un parque, meditabundo, deprimido.

SONIDO/ El título película, homónima de la canción que protagoniza la banda musical del filme, que es una composición instrumental contemporánea de Leo Brower. Los distintos fragmentos de esta pieza musical tienen la función de crear transiciones espacio-temporales y a la vez reafirmar el carácter melancólico y pesimista del personaje.

El sonido, destacándose sobre todo por la presencia de la pieza musical, así como la ausencia de largos diálogos y profusos diálogos, cumple una función dramática importante y también, narrativa.

Presencia de sonidos ambientes y ruidos (cuando Esteba y su madre hablan sobre la muerte) que ambientan la puesta en escena y la contextualizan, dando a entender que viven en un edificio multifamiliar en el que viven numerosas familias con hijos pequeños.

MONTAJE/El montaje de la secuencia, como casi todas las demás de la película, tiene una participación activa en la narración de la historia y la resolución de la trama. Utilización del *juncut*, como en Memorias del subdesarrollo.

NARRACIÓN/ Trama: Durante la zafra, a Esteban le ataca un dolor que sorpresivamente entra en su vida como síntoma de una enfermedad poco conocida que no tiene cura. A partir de este momento Esteban comienza a reflexionar sobre su vida y en torno a los conflictos morales e ideológicos que imponen el momento histórico, que es una actitud colectivista que sacrifica lo individual por la masa.

Esteban, el personaje principal de la película, está enfermo de un padecimiento mortal del que conoce apenas y que no sabe cómo enfrentar. Como su antagonista se presenta Carlos, el personaje que hace de hermano. El hermano, urgido por los deseos de su pareja y por su propia frustración, desea irse del país y le pide ayuda a Esteban para presentar sus papeles al proceso de migración, a lo cual Esteban se opone como representante de los valores de la revolución. Es así que el migrante queda como antagonista del proceso reflexivo y activo que exige el momento histórico a todos los cubanos.

INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN DÉCOUPAGE DE LEJANÍA		<p>Sinopsis: El regreso de una madre, diez años después de abandonar el país y a su hijo adolescente, evidencia el abismo que los separa.</p> <p>Premios: Premio FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica). VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1985. Seleccionado entre los filmes más significativos del año 1985. Selección Anual de la Crítica. La Habana, 1985. Premio al mejor largometraje cubano del año. Sección de Cine de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC). La Habana, 1985. Pavorreal de Plata (Segundo Premio). Festival de Cine de Nueva Delhi. India, 1987.</p>
<p>Filme: <i>Lejanía</i> / Director: Jesús Díaz/Año: 1985. Duración: 90 min/ Color Categoría: Drama/ Producción ICAIC Productora: ICAIC</p> <p>Guión: Jesús Díaz/ Dir. Fotografía: Mario García Joya Edición: Justo Pastor Vega/ Sonido: Jerónimo Labrada Intérpretes: Verónica Lynn, Jorge Trinchet, Isabel Santos Beatriz Valdés, Mónica Guffanti y Mauricio Rentería</p>		
Operadores sintácticos: descripción	Operadores formales: Técnico-expresivos	
<p><u>Secuencia de créditos:</u> <i>La fiesta</i>. Escenas: 2/ Duración: 04'06'' Interior, noche. En a sala de una antigua casa un grupo de jóvenes juegan al baile de la escoba al ritmo de una canción popular cubana. En el círculo están Aleida y , quienes viven ahí. Entre la algarabía suena el teléfono y Reynaldo escucha algo que lo toma por sorpresa. Escena 2: Se va al comedor y se sirve un trago, llega Aleida preguntándole qué pasa. Rey le cuenta que su madre llega al otro día. Se pierde en otra habitación para regresar con una gran fotografía de Susana, su madre.</p> <p><u>Secuencia 2:</u> La llegada de Susana Escenas: 3/Duración: (5:34) Susana llega a casa de Rey y de Aleida acompañada por su hermano y familia. Madre e hijo se abrazan pero él se muestra muy distanciado. Conversan todos en la sala. Sacan regalos. Escena2: Todos se retiran y Rey y su madre se quedan solos. Conversan y ella pregunta por todo los cambios que hay en la casa, además de las cosas que ya no están.</p>	<p>IMAGEN/ Imagen a color, en 35 mmm. Gusto por los planos medios y cercanos, sobre todo en los momentos de diálogo que priman en el filme. La imagen tiende a las tonalidades pasteles del azul y amarillo. En general se desarrolla en espacios interiores, a excepción de las secuencias X y la final en la que Reynaldo camina por las calles de la ciudad para ir a buscar el transporte que lo llevará a Moa. SONIDO/ Prima la banda musical, primero laailable y posteriormente mientras X le cuenta a Aleida que su mamá llegará al otro día, suena la canción de OmaraPortuondo. Esta se repetirá en fragmentos en los momentos más dramáticos del filme. En las secuencias 2 y 5 el sonido privilegia el diálogo y también fragmentos de la misma canción de OmaraPortuondo, sobre todo en las escenas que se desarrollan en la azotea con Rey y Ana. En la secuencia final se privilegia la sincronía del sonido con la imagen para contribuir a la narración. MONTAJE/ Montaje narrativo, que se pliega al desarrollo secuencial de la historia. Montaje de tipo clásico. Privilegia el desarrollo de la historia de forma secuencial y de la progresión dramática.</p> <p>NARRACIÓN/ La narración es la que conduce la trama filmica, presenta un</p>	

Están en la cocina conversando, ella le pregunta por las cosas que hay y que faltan en cuanto a la alimentación,

Secuencia 5: El sincerarse. Escenas: 5/ Duración: [53:39-1:02]. Es el fragmento principal del filme y ocurre en dos situaciones paralelas. Por un lado Rey y su prima Ana se reencuentran a solas y comparten sus sentimientos. De la sala pasa a la habitación y evocan el pasado. De ahí suben a la azotea, donde Ana contempla la ciudad, la cual encuentra pequeña. Lloro junto a Rey por el sentimiento de pérdida que le provoca el haberse separado de él y de su tierra. Es entonces cuando recita el poema de Casals, donde se hace referencia a la crisis de identidad de los emigrantes.

Secuencia Final: Escenas3: *Esteban se va a Moa y deja a su madre sola en casa*, 4/ Duración: 11'02" [1:37-01:49:59] En una conversación con Aleida y luego de escuchar la grabación de su padre, Rey decide que se irá a Moa al otro día y va a dejar a su madre. En la escena dos Rey entra a la habitación donde duermen Ana y Susana para despedirse. En la escena última Rey camina por la ciudad con su mochila a la espalda mientras amanece

orden lógico y secuencial. En este sentido podemos afirmar que pertenece a la estructura del cine clásico.

PERSONAJES/ El personaje principal de esta película es Rey(naldo), joven que quedó solo en Cuba tras la partida de sus padres hacia Miami. Su madre, Susana es otro de los personajes que tiene gran influencia en la trama ya que es su presencia la que produce los conflictos en la misma. La esposa (Aleida) de Rey y su hija viven con él. A través de Aleida el espectador implícito tiene conocimiento del pasado de Rey tras la partida de sus padres y de los verdaderos motivos de haberse quedado en la isla. También está Ana, la prima de Rey que también emigró de pequeña y ahora regresa a la isla con una gran carga de nostalgia.

CONFLICTO/ El principal conflicto que tiene lugar en el filme es del encuentro entre Susana y su hijo Rey; así como el desencuentro que sufren ambos tras tantos años de separación y los distanciamientos –de mentalidad, de vivencias- que sufren entre sí los personajes. Este conflicto es evidenciado en el personaje de Ana, la prima de Rey que también emigró de pequeña y vive en Nueva York. En la secuencia final Rey toma la decisión de irse a Moa como lo tenía planificado antes de llegar su madre, dejando inconclusa la historia de los demás.

<p>INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN DÉCOUPAGE DE MADAGASCAR</p>	
<p>Filme: Madagascar /Director: Fernando Pérez/ Año: 1994/ Duración: 53 min/ Categoría: Drama/ ICAIC</p> <p>Guión: Fernando Pérez y Manuel Rodríguez Argumento: Fernando Pérez y Manuel Rodríguez, inspirados en Beatles vs. Durán –Durán, de la escritora cubana Mirta Yáñez/ Fotografía: Raúl Pérez Ureta/ Edición: Julia Yip/ Sonido: Ricardo Istueta Productor: Santiago Llapur Intérpretes: Laura de la Uz, Zaida Castellanos, Elena Bolaños, Jorge Molina, Roberto Delgado, Nancy Rodríguez</p>	<p><u>Sinopsis</u>: Laura Pérez, profesora universitaria dos veces divorciada, le cuenta al psiquiatra su problema: ella duerme y sueña, pero sueña con la realidad exacta de todos los días (...) Laura ha perdido la capacidad de soñar y cuando regresa a casa, se encuentra con que Laurita, su única hija adolescente, ha dejado los estudios y sueña con irse de viaje a... Madagascar</p> <p>“Cuba, años noventa. Laura, profesora universitaria, ha perdido la capacidad de soñar. Su hija adolescente se mueve en un mundo fantástico. Su vida se convierte en una pesadilla. Las relaciones entre madre e hija, llenas de extrañezas, incomprendimientos y acercamientos, se proyectan como una necesidad de preservar cada una su utopía”. [García Borrero, Web Pupila Insomne]</p> <p>Originalmente fue concebido, junto a “Quiéreme y verás” (1994), de Daniel Díaz Torres, y “Melodrama” (1995), de Rolando Díaz, como parte de la trilogía que se habría de llamar “Pronóstico del tiempo”</p>
Operadores sintácticos: descripción	Operadores formales: Técnico-expresivos
<p>La secuencias en esta película se desarrollan fundamentalmente al nivel de la evolución interna de los personajes y de la repetición de las mismas situaciones en distintos momentos para marcar otras pausas.</p> <p>Como argumento con una cierta unidad interpela la incorporación de efectos como los fundidos a negro, cortes directos, etc. Para demarcar la finalización de una sintagma completo.</p> <p><u>Secuencia 1</u>: <i>La enfermedad de Laura y la locura de Laurita</i>. Escenas: 15/ Duración: 9’58’.</p> <p>Hombres pedaleando en un plano medio cerrado se alterna con la imagen oscura de la silueta del rostro de</p>	<p>IMAGEN/ Imágenes desgastadas que se dan mediante la filmación con luces tenues y con imágenes de la cotidianidad agotadora de las tardes. La luz matiza la imagen de tonos azulados que conjuntamente con las imágenes de la ciudad y de los espacios interiores donde transita la familia de Laura.</p> <p>Imágenes en contrapicados (paisaje arquitectónico y urbano, o mediante la angulación de los personajes) que se asocian a punto de ruptura dramática para iniciar en el mismo orden (protagonismo de la música).</p> <p>SONIDO/ La banda sonora tiene una función dramática –con la música incorporada- , pero también intimista, que nos cuenta las reflexiones de cada personaje a través de sus voces en off, revelándole al espectador como secretos y pensamientos que ponen al descubierto su fragilidad. Diseñada por Edesio Alejandro</p> <p>Se le da autorización a la voz en off sobre imágenes de los personajes en su rutina –precaria y triste- como la que conduce .</p>

Laura al ser revisado su oído por un doctor que nunca es presentado. La voz interior de Laura cuenta de su enfermedad, de la rutina de soñar todos los días con lo mismo que vive durante el día. Dice “es como si tuviera 24 horas de realidad”. Una realidad dura que se trasmite en la representación minimalista y mordaz que se hace de la ciudad, como una urbe en crisis, gris y solitaria a veces mientras que otras es sucia y populosa. Laurita se enfrenta a su mamá y le dice que se va de viaje a Madagascar, mientras la madre le espeta “tu sabes la estupidez que tú estas diciendo, Laurita!”. Ella contesta que no es una estupidez, que Madagascar es “lo que no conozco”. Esto desencadena una escena que se desarrolla en los tejados de una ciudad gris.

Secuencia 2: *Qué pasa?* Escenas: 6 [2: 10-19:18] (7'08")

Inicia con la madre reflexionando meditabunda mientras que su voz en off nos revela el inicio de una nueva secuencia con la frase “siempre lo mismo.. ahora resulta que estamos discutiendo las 24 horas de día” refiriéndose a la relación con su hija”. Agrega la madre “ayer me dijo que no cree en banderas, ni en escudos ni en nada de eso”. En esta secuencia es el personaje de Laura el que se expone buscándose en la fotografía de un periódico que representa un desfile del 1ro de mayo multitudinario. Luego, en la siguientes escena se pregunta a sí misma ¿dónde estoy yo, dios mío? Crisis de identidad. Acaba con otras confrontaciones con su hija para terminar en el drama de ella en la lectura de Baudelaire y su llanto ante obras de arte universal.

Secuencia final: Escenas: 6 [39:15-48:16]/ Duración : 9'09. Después de la disputa y de el abandono de la hija

MONTAJE/ Así como guía narrativamente la historia, también adquiere un carácter metafórico que se pone en juego mediante la repetición de secuencias que se alternan con elipsis temporales, así como ciertas pausas que marcan las secuencias del filme.

NARRACION/ Anticlásica. Lo primero que notamos en una narrativa clásica es que la historia contada se desenvuelve linealmente; mientras que ésta película tiene saltos en el tiempo. Tampoco su estructura se basa en un inicio, desenvolvimiento y un final, sino que se basa en la repetición (retórica) de momentos idénticos en distintos momentos de la historia. Al inicio de la historia se plantea una trama, y esta -no se mantiene hasta el final de la obra- sino que en conjunto con otras tramas se envuelven en un ciclo animado por la repetición de momentos diegéticos que representan la trama y que reflexionan en torno a la migración como escape a la monotonía, a los límites del propio cuerpo y de las barreras sociopolíticas, económicas, del bloque histórico cubano.

Su progresión narrativa no es circular sino rizomática, es decir, que no jerarquiza una única línea de acontecimientos sino la de varios pasajes que sirven para marcar ciertas pautas en el montaje y el sonido. El caso de los personajes y sus conflictos internos así como el que se da en sus interrelaciones también definen los puntos de giro dentro de la trama.

Personajes: Laura -la madre- tiene pesadillas. Así comienza su historia, que junto a la de su madre y de su hija, la han conducido a la enfermedad. Laurita es una adolescente enajenada que busca lo que no conoce en las fronteras de los sentimientos. Es así que, en una de las conversaciones entre madre e hija, Laurita le dice que quiere irse a Madagascar. Los otros dos personajes son una anciana y un pintor retraído que come coles como si fuese ratón. Son (anti)personajes en el sentido clásico. Representan el margen, “el otro” a través de la extrañeza de sus motivaciones y la no progresión en la historia, y apuntan hacia Laurita hacia la búsqueda del escape a través de la migración interna (se mudan continuamente) y de la liberación cuasi religiosa. Como en forma de ritual, se paran cientos de actores sobre los tejados de la descolorida ciudad y en pose de rezo pero con los brazos abiertos de par en par murmuran de forma repetitiva: Madagascar.

Los puntos de giro son marcados por las escenas donde pone a prueba la

de casa, Se invierten los diálogos en una imagen en la que un gran grupo de personas a pie y en bicicleta cruzan el túnel de la bahía. La madre es la que necesita ahora irse a Madagascar. Como si se transfiriera el efecto de repetición de ciclos en estas generaciones de mujeres

imaginación, que con el apoyo del sonido se convierten en momentos de pausas para dar re-inicio a la mismas acciones una y otra vez.

Otro espacio que se repite temporalmente en el transcurso de la narración es el del salón de profesores donde trabaja Laura, cada uno repite las acciones una y otra vez –leer las noticias en voz alta y esperando la atención de alguien, otra limpiando continuamente sus espejuelos y otra sacando la punta a un lápiz frenéticamente-.

La familia de Laura –por su madre y por su hija Laurita- migra de una casa a otra dentro de una representación de la movilidad, el traslado –con los disímiles imágenes de personas en movimiento- es representado por medio además de los distintos tipos de transportes de la ciudad, desde la multitud de ciclistas que en la década de los '90 transitaban el puente de hierro para ir a trabajar, hasta los trenes y los camiones como el prototipo de traslado más común que carga las múltiples mudanzas que tienen lugar en la historia.

INSTRUMENTO DE OBSERVACIÓN

DÉCOUPAGE DE VÍDEO DE FAMILIA

Filme: Video de familia /Año: 2001. Formato Video
 Tragicomedia
 Director: Humberto Padrón/ Duración:47 min. Color.
 Producción/Distribución: Bay Vista, Producciones AcHePé
 Guión: Humberto Padrón/ Producción General: Mayte Rey/
 Dirección de Fotografía: Alberto Moreno/ Montaje o Edición:
 Hugo Baró/ Dirección Artística: Carlos Urdanivia
 Sonido: Javier Figueroa.
 Intérpretes: Enrique Molina, Verónica Lynn, Elsa Camp,
 Yipsia Torres, Herón Vega.

Sinopsis: Toda la familia ha decidido filmarle un video-carta a Raulito, que hace cuatro años que vive en el extranjero. Todo marcha bien, hasta que la hermana decide revelar un secreto... [Díaz y del Río, 2010:496].

El secreto es que Raulito es gay, noticia que toma a toda la familia por sorpresa y que desata una fuerte controversia en la que tanto los problemas de la casa, como de la sociedad, emergen ante la cámara.

Premios: 2001 Gran premio de ficción del 14 Encuentro Nacional de Video/
 Premio a mejor Guión y Dirección en Festival Cine Plaza/Gran Premio en
 Festival IMAGO, 2001/ Premio Especial de la OCIC/ Premio al mejor
 cortometraje en el IV Festival de Cine Latino de Los Ángeles/ Selección
 anual de la crítica por mejor filme nacional 2001.

[Portal ICAIC, weblog].

Operadores sintácticos: descripción	Operadores formales: Técnico-expresivos
<p><u>Secuencia de créditos.</u> Fotos de familia. Escenas: 1 Con el trasfondo de una canción homónima de Carlos Varela, se van presentando fotografías –en blanco y negro- de la familia mediante las que se cuenta su historia, mientras aparecen los créditos.</p> <p><u>Secuencia 2: El video para Raulito.</u> Escena: 1 Acomodados en la sala la madre, la abuela y la hermana (Rebeca) de Raulito esperan al padre y al otro hermano. Algo renuente, el padre se incorpora y el hermano llega ebrio. Los integrantes comienzan a hablar a cámara, cuando Rebeca dice que desea decir algo que su hermano ausente le ha pedido haga por él: es homosexual. Todos se alteran y el padre, enfurecido, sale de la habitación renegando de su hijo y prohibiendo su regreso a la casa. El otro hermano –que también muestra su descontento con la noticia- critica a su padre por su posición, lo que provoca una pelea en la que el hijo enfrenta a su padre reprochándole precisamente – que prefiere no saber qué comen y cómo subsisten si no</p>	<p>IMAGEN/ Con textura de video casero y con cierta inestabilidad, la imagen nos imbuye en el video-carta que le hace la familia a Raulito, creando una identificación profunda con los personajes o las situaciones que se presentan. El espacio interior es sencillo pero ordenado y limpio. Abundan –junto a algunos adornos- fotos de Camilo Cienfuegos, bustos de Lenin y libros marxistas en los rincones de la casa que ponen en evidencia la ideología del padre. Es así que la puesta en escena, con la sencillez de una sala cubana promedio, hace referencias directas al afecto hacia ciertos objetos de consumo como son el aparato de la TV a color como símbolo de un estatus que no todos tienen.</p> <p>SONIDO/ / La banda sonora musical del inicio es utilizada escasamente en el transcurso de estas escenas pues se privilegia la sincronía del sonido con la imagen para contribuir a la narración. Es la voz de los siete personajes en un ambiente limpio de sonidos ambientes, que se desarrolla en un espacio doméstico interior típicamente habanero. La música del inicio es utilizada escasamente en el transcurso de estas escenas pues se privilegia la sincronía del sonido con la imagen para contribuir a la narración.</p> <p>MONTAJE/ Narrativo. El montaje en esta escena –como en casi toda la película- está en función de contar la problemática de esta familia cubana, representativa de otras muchas. El montaje está en función de la imagen, que al ser de vídeo, tiene una textura de video de aficionado con los que se produce identificación de las situaciones familiares que se desarrollan en él.</p>

es con la ayuda de Raulito.

Secuencia final: Secuencia final: Celebración del cumpleaños del ausente. Escena: 1.

Después de una fuerte discusión entre Gordi y Cristóbal, el padre reconoce que ha sido duro con sus hijos y sobre todo con el que ha emigrado al negarle la entrada a la casa. Habla directamente a cámara con él en tono de reconciliación. En la escena final celebran el cumpleaños de Raulito

NARRATIVO/

Personajes: Raulito es el personaje ausente y que se imagina en la mediación de el video que le están grabando, sus hermanos, familiares y amigos. Se posiciona en lugar de la cámara que está grabando el vídeo y que a la vez permite enterar al espectador de lo que se narra allí. Son 6 en la familia, más el amigo que graba y evoca la presencia de Raulito.

Se representa la cuestión de la ayuda real que para las familias cubanas es poder recibir una remesa de sus familiares en el resto del mundo, y fundamentalmente, en Estados Unidos. Además, luego de Fresa y Chocolate, es la única que toca el problema de la homosexualidad como un rezago del pensamiento marxista, machista, que encarna el padre.

Padre: representa la izquierda socialista de la generación de quienes las vivieron – jóvenes aún- en la década de 1960. Sin embargo, esto no le impide aceptar que en su casa se alimenten con la carne, la leche y productos básicos –con parte de la ayuda que reciben de su hijo emigrante- del mercado negro, es decir, gente que clandestinamente distribuye por las casas ciertos alimentos que tienen alto valor adquisitivo pero que no la hay casi en otro mercado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor, 1983, *Teoría Estética*, Madrid, Orbis.

Agramonte, Arturo y Luciano Castillo, 2011, *Cronología del cine cubano (I, II)*, La Habana, ICAIC.

Aja, Antonio, 1999, "Cuban Emigration in the 1990s", *Cuban Studies*, Estados Unidos, University of Pittsburgh Press, núm. 30, pp. 1-25.

Aja, Antonio, 2001, "La emigración cubana entre dos siglos", *Temas*, Cuba, La Habana, núm. 26, julio-septiembre, pp. 60-70.

Aja, Antonio, 2002, "*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/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.

Aristóteles, 1999, *Arte poética-Arte retórica*, México, Porrúa.

Aumont, Jacques y Michel Marie, 1988/1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.

Barbería, Lorena, 2010, "Cuba, su emigración y las relaciones con Estados Unidos", La Habana, *Temas*, v. 62-63, abril-septiembre, pp. 103-112.

Barthes, Roland, 1971, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.

Bell L. José, Delia Luisa López y Tania Caram, 2006, *Documentos de la Revolución Cubana, 1959*, La Habana, Ciencias Sociales.

Bhabha, Homi, 2010, "DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna", en H. Bhabha (Ed.), *Nación y narración Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* Buenos Aires, CLACSO, Siglo XXI, pp. 385-421.

Bobes, Velia Cecilia, 2007, *La nación inonclusa. (Re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*, México, FLACSO.

Bordwell, David y Katerin Thompson, 1995, *El arte cinematográfico una introducción*, España, Paidós.

Bordwell, David y Katerin Thompson, 1996, *La narración en el cine de ficción*, España, Paidós.

, Pierre, 1966/2002a, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, París, Francia: Editorial Montresor, en http://correo0.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/pierre_-_campo_de_poder_campo_intelectual.pdf, consultado el 20 de mayo de 2014.

Bourdieu, Pierre, 1980, *El sentido práctico*, España, S XXI.

Bourdieu, Pierre, 1997, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre, 1984/2006, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, La Habana, *Criterios*, número 25-28, pp. 20-42.

Bourdieu, Pierre, 1999, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, 2000, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa.

Bourdieu, Pierre, 2002b, *Lección sobre la lección*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre [entrevista], 2008, “P. Bourdieu, la lógica de los campos”, por Eduardo Aquevedo, *Ciencias Sociales hoy* [weblog], sin pie de página, en <http://aquevedo.wordpress.com/la-logica-de-los-campos-por-pierre-bourdieu/>, consultado el 20 de mayo de 2014.

Bourdieu, Pierre y LoïcWacquant, 1995, *Respuestas, por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.

Bourdieu, Pierre y LoïcWacquant, 2008, “El propósito de la sociología reflexiva”, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 91-266.

Brismat, Nivia, 2011, “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, en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?!=2960>, consultado el 16 de abril de 2014.

Burch, Noël, 1979, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos.

Burch, Noël, 1987, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.

Butler. Judith y GayatriChakravortySpivak, 2009, *Quién le canta al estado-nación. Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós.

Casetti, Francesco y Federico di Chio, 1991, *Cómo analizar un film*, Buenos Aires, Paidós.

Castro, R. Fidel [discurso], 1961, “Palabras a los intelectuales”, Cuba, Ministerio de Educación y Consejo Nacional de Cultura, sin pie de página.

Castro, R. Fidel, 1987, *Ideología, conciencia y trabajo político. 1959-1986*. La Habana, Ed. Política.

Castro-Gómez, Santiago, 2011, “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología, *Argenpress cultural*, sin pie de página, en <http://cultural.argenpress.info/2011/10/althusser-los-estudios-culturales-y-el.html>, consultado el 18 de mayo de 2013.

Chanan, Michael, 1984, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, BFI/Indiana University Press.

De Vales, Mairim y Daymett Morales, 2010, [tesis de licenciatura] “Cine y emigración: Una aproximación a su representación social” Facultad de Psicología, Universidad de La Habana, inédito. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/104313489/Cine-y-emigracion>

Del Olmo Almazán, Sonia, 2006, “Reflexiones sobre una transgresión: literatura cubana y emigración”, en *Transgresiones cubanas. Cultura, literatura y lengua dentro y fuera de la isla*, Knauer, G.; E. Miranda y J. Reinstädler, eds., España, Ed. Iberoamericana Vervuert, pp.89- 105.

Del Olmo Almazán, Sonia, 2007, Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana, Anuario Digital CEMI, pp. 232-241. Recuperado de <http://www.uh.cu/centros/cemi/wp-content/uploads/2011/11/6-Anuario-Sonia-Ivis-OK.pdf>, el 23 de abril de 2014.

Del Olmo Almazán, Sonia e Ivis Gutiérrez Guerra, 2009, “La emigración en el sector de la cultura en Cuba”, Migraciones Internacionales y Emigración Cubana, Anuario Digital CEMI, pp. 138-166. Recuperado de: <http://www.uh.cu/centros/cemi/wp-content/uploads/2011/11/6-Anuario-Sonia-Ivis-OK.pdf>, el 23 de abril 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”, *Temas* núm. 27 octubre-diciembre, pp. 37-51.

Díaz, Marta y Joel del Río, 2010, *Los cien caminos del cine cubano*, La Habana, Ed. ICAIC.

Dilla Haroldo y Alberto Álvarez, 1990/2003, “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.

Douglas, Ma. Eulalia, 1997, *La Tienda Negra: El cine en Cuba (1897-1990)*, La Habana, Cinemateca de Cuba.

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.

Fresneda, Edel y Raúl Delgado, 2013, “Migración y desarrollo en Cuba: socialismo, subdesarrollo productivo y globalización neoliberal”, *Migración y desarrollo*, México, vol. 11, núm. 20, pp.155-185, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66028343006>, consultado el 23 de noviembre de 2013.

Frodon, Jean-Michel, 1998, *La projection nationale: cinéma et nation*, Paris, Editions Odile Jacob, en: <http://books.google.com.mx/books?id=OMMN7QYfzgC&printsec=frontcover&dq=Jean+Michel+Frodon+1998&hl=en&sa=X&ei=FYXhU4yWNoi8oQT3zoGYAQ&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q=Jean%20Michel%20Frodon%201998&f=false>, consultado el 23 de mayo de 2014.

García-Brigos, Jesús, Rafael Alhama, Roberto Lima, 2012, *Cuba: propiedad social y construcción socialista*, La Habana, Ciencias Sociales.

García Quiñones Rolando, 2002, “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, 1990/1995, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.

Gellner, Ernest, 1997, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.

González, Alfredo, 1995, *Modelos económicos socialistas: escenarios para Cuba en los años 90*, comp., La Habana, Instituto Nacional de Investigaciones Económicas.

González Requena, Jesús, 1995, *El análisis cinematográfico*, Madrid, Editorial Complutense.

Gramsci, Antonio, 1973, *Antología*, La Habana, Ciencias Sociales.

Gubern, Román, 2006, *Historia del cine*, Barcelona, Grijalbo.

Gutiérrez, Alicia, 2005, “Poder y representaciones: elementos para la construcción del campo político en la teoría de Bourdieu”, *Revista Complutense de Educación* Vol. 16 Núm. 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, edits., México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM/El Colegio de la Frontera Norte, pp. 353-384

Hall, Stuart, 1997, *Representations Cultural Representations and Sgnifying 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.

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”, *La pupila insomne* [blogspot] Borrero, García J. Antonio, 2008, 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.

Machado, Tania, 2012, “El proceso de formación nacional cubano: peculiaridades de su desarrollo histórico hasta 1925”, México, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Junio, pp. 36-54.

Mckee, Robert, 2002/2006, *El guión*, Barcelona, Alba.

Metz, Christian, 2001, *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.

Metz, Christian, 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol., I, Barcelona, Paidós.

Mitry, Jean, 1966, *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, México, Siglo XXI.

Morales, Esteban, 2002, *Cuba neocolonial y sus relaciones con Estados Unidos*, Universidad de La Habana, CESEU, sin pie de página, 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, “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, 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.

Ortiz, Fernando, 1983, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales.

Osorio, Jaime (2000). “El sistema-mundo y América Latina. Dilemas teóricos y metodológicos de la teoría social latinoamericana”, *Veredas*, Miami, año 1, pp.13-28, en: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php, consultado el 1 de junio de 2013.

Paris, María Dolores, 2012, “La fabricación de armas para una revolución simbólica, Pierre Bourdieu y la sociología de la dominación”, *Sociológica*, México. 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.

Peirce, Charles, 1974, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Pichardo, Hortencia, 1973, *Documentos para la historia de Cuba*, La Habana, Ciencias Sociales.

Pino, Santos, 1973, “El asalto a Cuba por la oligarquía financiera yanqui”, *El Estado en América Latina: Teoría y práctica*, La Habana, Casa de las Américas.

Ricoeur, Paul, 1999, *Historia y narratividad*, México, Paidós.

Rodríguez José L., 1992, “Una coyuntura adversa”, *Cuba Económica*, Cuba no.3, pp. 97-121.

Sampieri, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista, 2006, *Metodología de la investigación*. 4ta ed. México, McGraw Hill.

Saussure, Ferdinand de, 1966/1985, *Curso de lingüística general*, España, Akal.

Stam, Robert, 2001, *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.

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, núm. 40, sin pie de página.

Thompson, John B., 1991, “La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología”, *Versión. Estudios de comunicación y política*, México, octubre,

No. 1, sin pie de página, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, en: <http://www.geocities.com/nomfalso>, consultado en noviembre de 2013.

Thompson, John B., 1996/2002, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica y social en la era de comunicación de masas*, México, UAM-Xochimilco.

Verón, Eliseo, 1998, *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.

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, España, *Cartografías del cuento y la minificción*, Editorial Renacimiento.

Zavala, Lauro, 2005, “Cine clásico, moderno y posmoderno”. *Razón y palabra*, México, núm. 46, agosto-septiembre, sin pie de página, en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520647003>, consultado el 3 de marzo de 2014.

Zavala, Lauro, 2009, “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”, *CIENCIA ergo sum*, Vol. 16-1, marzo-junio, México, Universidad Autónoma del Estado de México, pp.47-54., en: <http://ergosum.uaemex.mx/Arti.%20PDF%20Vol.%2016-1/08%20%20Lauro%20Zavala.pdf>, consultado en marzo de 2014.

Zavala, Lauro, 2010, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma de México, UAM-Xochimilco.

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, Buenavida 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*, QuadProductions, 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*, ParaísoProductions, 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 Egresada de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

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). “Relatos de Estado-nación en las representaciones cinematográficas de la migración cubana: convergencias y disedencias”. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 144 pp.