

Exilio y cambio de siglo en el audiovisual cubano

Laura Redruello

Manhattan College

La historia de Cuba ha estado estrechamente ligada a diversos procesos migratorios. Como consecuencia, la participación, dependencia y vínculos de los emigrantes con el acontecer político nacional en los diferentes períodos históricos se ha convertido en un tópico permanente en las diferentes manifestaciones culturales del país. El cine, sin duda, ha sido uno de los medios que ha ido reflejando las diferentes posiciones que el Estado ha mantenido con el fenómeno migratorio. Este ensayo hace un recorrido por el audiovisual cubano desde la década de los noventa hasta el comienzo del nuevo siglo y analiza las nuevas visiones y cambios de enfoque que las jóvenes generaciones han incorporado en sus obras sobre el fenómeno migratorio. Esta nueva ola de creadores a través de la producción independiente rompe con las directrices ideológicas que desde los organismos oficiales culturales se habían impuesto en la representación del fenómeno migratorio, aportando nuevos enfoques que logran diversificar el espacio audiovisual cubano.

Hablar de emigración y sus profundas y dramáticas consecuencias ha sido considerado un tema tabú dentro de la sociedad cubana revolucionaria hasta bien entrada la década de los noventa. En Cuba se han producido diferentes olas de emigración, cada una de ellas con características diferentes. La primera oleada se produce en 1959, cuando salen la mayoría de los ciudadanos que tienen conexiones económicas y políticas con el gobierno de Fulgencio Batista después de que muchas de

sus empresas fueron confiscadas o expropiadas por el nuevo gobierno (Tabraue 2003, 179). Un nuevo grupo de cubanos salen hacia Estados Unidos en 1965 cuando se abre el puerto de Camarioca. Estos inmigrantes buscan reunirse con sus padres e hijos, y creen firmemente que el plan revolucionario se ha consolidado (Pedraza 1995, 313). A partir de estos años, en el ámbito cultural se produce la invisibilización del que ha abandonado el proyecto político del Revolución: “Lo cierto es que nos alimentábamos de negaciones recíprocas, como si yo sólo pudiera afirmar mi identidad negando la suya, que por lo demás no era tan distinta a la mía” (Fornet 2000, 14). Desde la cultura se produce la negación del que ha abandonado el proyecto político, y por lo tanto, de su representación.

Esta situación experimenta un gran cambio en los años setenta, cuando se abre el diálogo entre las dos orillas iniciado por los miembros de la Brigada Antonio Maceo. La Brigada estaba constituida por jóvenes que, siendo niños, fueron sacados por sus padres de la Isla en los años sesenta y setenta, y que regresaron a Cuba por voluntad propia. De este diálogo surge la filmación del documental *55 hermanos* (1978) de Jesús Díaz. El filme relata el regreso de los 55 jóvenes cubanos que conformaban la Brigada, convirtiéndose en los primeros cubanos que salieron del país a partir de 1959 y que eran invitados por el gobierno revolucionario a regresar a la patria.

Muchos de nosotros vimos por primera vez los rostros de aquellos que se habían “ido” contra su voluntad, o mejor dicho, no por voluntad propia, sino por decisión de sus padres, puesto que emigraron siendo niños o adolescentes. Esos jóvenes tendían un puente emocional que era muy fácil de cruzar, puesto que no había reproches, ni resentimientos, ni ajustes de cuenta de por medio; uno podía abrir los brazos y decir, sin reservas: “Bienvenidos, muchachos, están en su casa.” (Fornet 2000, 14)

Los jóvenes de la Brigada se convirtieron en un primer nexo entre Cuba y sus exiliados, alejándose del mito de que todos los exiliados pensaban igual y querían terminar con el proyecto revolucionario. En el documental, Jesús Díaz rompe con el discurso irreconciliable que se había sostenido con la comunidad emigrada. La crítica Desirée Díaz explica cómo este filme presenta a estos jóvenes como las víctimas de un proceso de desterritorialización y transculturación que ellos no escogieron y de la pertenencia a esa zona marginal de la sociedad cubana que era “el afuera”. La nación y su representación queda limitada a aquellos que, aunque sea desde “afuera,” se acercan al proyecto político de la Revolución. La patria crece sólo hacia una dirección, la de la Revolución, “dispuesta a superar los límites geográficos para incluir nuevos adeptos vinculados con el proyecto político de la Revolución” (Díaz 2001, 43).

Abril de 1980 marca el comienzo de otra fase de la historia de exilio de Cuba. Un grupo de seis personas ingresa en la embajada peruana para buscar asilo político, dando lugar a un nuevo episodio de inmigración conocido como “El Mariel”. Durante las semanas posteriores se suceden editoriales en la portada del periódico *Granma* calificando repetidamente a todos los refugiados de “escoria” de la Revolución. Un año después, en 1981, Jesús Díaz vuelve a tocar el tema del exilio en *Polvo rojo* (1981), un testimonio de la tragedia que vivieron tantas familias cubanas a raíz de la separación. La película relata el dilema de una madre que emigra y no puede llevarse con ella a sus hijos. Aunque el filme humaniza y se adentra en el sufrimiento y el desgaste psicológico del que se marcha, este continúa siendo representado como un traidor y deja claro que el que se marcha es para no regresar y debe olvidarse del lugar en el que nació. El filme sigue respondiendo al modelo que marca la Revolución de representar negativamente e invisibilizar a los que han abandonado el proyecto político revolucionario. En *Polvo rojo* “el emigrado desaparece al cruzar la frontera; su construcción cinematográfica se cancela, y es extirpado de raíz del relato” (Castro 2017, 183).

Aunque durante estos años la decisión de emigrar y la condición de emigrado implica entrar en una zona marginal inabarcable que desde la cultura de dentro de la isla se afronta en muy contadas ocasiones (Díaz 2001, 39), lo cierto es que desde el exilio algunos jóvenes realizadores presentan una producción variada y numerosa, encargándose de exponer los acontecimientos que la situación política interna de la isla en esos años apenas permite divulgar, tenido su máxima expresión en los dos grandes documentales de Néstor Almendros: *Nadie escuchaba* (1989) y *Conducta impropia* (1984), codirigido con Orlando Jiménez Leal (Badajoz-Fandiño 2008, 888).

La situación con el exilio cambia de forma sustancial en el *Período Especial*. En la crisis económica de la década de 1990, se produce la escasez generalizada de productos básicos que, junto con los cortes de electricidad sistemáticos en casi todas las regiones del país, anticipa un futuro sombrío que provoca la insatisfacción y protestas de muchas personas que optan por abandonar el país. El éxodo en esta etapa alcanza su punto álgido en agosto de 1994, cuando miles de personas se manifiestan y saquean comercios, lo que provoca que Fidel Castro abra las costas cubanas y miles de personas se lancen en balsas al mar, protagonizando el último episodio migratorio conocido como “La crisis de los balseiros”. La desesperación económica provocada por el fin de una estrecha relación ideológica y comercial con la Unión Soviética viene acompañada de una crisis de valores y la necesidad de redefinir el concepto de la nación. En esta reelaboración de la identidad nacional, hasta ahora construida en términos de

su identificación con la Revolución, se producen claras variaciones. Si antes todos aquellos que habían rechazado el proyecto socialista se consideraban enemigos del país, ahora parte del exilio vuelve a ser aceptado como miembros legítimos de la nación (Bobes 2000, 35). El patrón de inclusión se amplía y la relación con el exilio se transforma, pasando, como afirma Ronaldo Menéndez, del “escatológico gusano” a la “épica azarosa de los balseros”, y del repudio del “que se vayan” a la despedida emotiva en la orilla del que se lanza en balsa con la esperanza de llegar a Estados Unidos (Menéndez 1998, 258).

La producción cultural cinematográfica de la década de los noventa se acerca al fenómeno del exilio incluyendo novedosas variaciones en el discurso nacionalista que años antes se habían sustentado desde la oficialidad. Es sin duda la conocida película *Fresa y chocolate* (1992) de Tomás Gutiérrez Alea, la que relaciona de una forma mucho más directa el tema del exilio con la crisis política y de Estado. *Fresa y chocolate* se propone como un discurso que aboga por la diferencia, la valoración del otro y la tolerancia a través de sus dos protagonistas. La película relata la amistad entre Diego, homosexual, religioso y contestatario, y David, que representa el ideal del hombre nuevo, con sólidas creencias comunistas y de apoyo a la Revolución. El acercamiento de David a Diego no es más que la misma aproximación que plantea una parte de la intelectualidad cubana a los excluidos que optaron por el exilio. Diego representa a muchos intelectuales que tuvieron que dejar el país por cuestionar el proyecto socialista. David, en cambio, a todos aquellos que optaron por quedarse pero que empatizaron con los que se marcharon. La película provoca que tanto David como el espectador desarrolle sentimientos de comprensión, cariño y admiración hacia Diego y hacia su decisión de abandonar el país. La partida se plantea como una decisión política surgida a partir de las diferencias irreconciliables con la Revolución (Díaz 2001, 52). La película “impugna” el discurso político de los años 80. El que se marcha ya no es calificado como “gusano” o “escoria”. El filme no sólo propicia la tolerancia hacia muchos que tomaron la decisión de partir, o se vieron obligados a hacerlo, sino también, de manera indirecta cuestiona esas posiciones “radicales” asumidas por muchos de los revolucionarios. Desde este punto de vista, se puede leer a través de la película un cambio en el discurso nacionalista fomentado desde los órganos revolucionarios, demostrando que los contrarios coexisten y que se superponen complementándose para formar un todo deseable:

Quizás lo que se insinúe como figura en el tapiz sea la reconciliación del cubano consigo mismo. El desenlace de *Fresa y chocolate* superpone la separación y el

abrazo de los dos amigos: se produce la transferencia entre los personajes; el final es optimista a pesar de todo, puesto que apunta a una reconciliación entre los cubanos. (Paranagua 1998, 88)

Sin embargo, más allá del abrazo, la nostalgia y la melancolía marcan gran parte de la película. Cuba se presenta como el único entorno válido, necesario e imprescindible para la realización personal de Diego. David duda de que Diego pueda ser feliz en ningún otro lugar que no fuera Cuba. Desirée Díaz explica cómo el abandono y la salida del país de Diego condena a Diego al desarraigo y “provocará la ruptura de su continuum psicosocial” (Díaz 2001, 43). Diego, lejos de la Habana, como explica David, sin sus calles, sus escritores, su cultura, o incluso su bullicio, podría ser feliz. Su ruptura con el proyecto cultural y político de la Revolución le condenaría a la nada. Cuba es un entorno necesario para Diego. La pérdida de la patria es la pérdida de uno mismo. Alejarse de la Isla provoca el vacío y la desarticulación del que se marcha tanto como ser individual que como ser social” (Díaz 2001, 50).

Aunque los sentimientos hacia la partida hayan cambiado, lo que todavía enfatiza la película es que la marcha también es la muerte política, la desubicación perpetua y la exclusión del futuro del país. El que se va es débil, el que permanece es el fuerte, y por lo tanto el que tiene posibilidad de actuar: “Pero ¿Qué voy a hacer? ¿Luchar? No. Soy débil”, reconoce Diego. El débil, en este caso el que emigra, deja de ser visible como ciudadano, porque pierde su derecho a participar en las decisiones políticas del país:

De esta manera, se puede pensar en una pluralización de la sociedad civil, aunque más en sentido simbólico que institucional ya que, por ejemplo, si bien los que viven fuera del país ya no son excluidos de la narrativa de manera absoluta, sino selectivamente, en términos institucionales y procedimentales ellos siguen estando impedidos de participar en los espacios institucionales de la sociedad civil (Bobes 2003, 36).

Si *Fresa y chocolate* es la primera película que profundiza en el tema de la partida en los noventa, el segmento *Laura*, dirigido por Ana Rodríguez como parte del filme *Mujer transparente* (1990), refleja las reacciones del que se ha quedado. Ana Rodríguez nos muestra los sentimientos contradictorios del personaje principal, Laura, una mujer de mediana edad, cuando enfrenta la llegada de su mejor amiga que se marchó con el éxodo del Mariel. Este segmento nos introduce en la mente y pensamientos de Laura, que vamos escuchando a través de imágenes y voces en “off”. Laura debe enfrentar el discurso interiorizado durante años de exclusión, a sus propios sentimientos de lealtad y cariño hacia su mejor amiga. La directora del filme, Ana Rodríguez expresa estas

contradicciones contraponiendo en su obra imágenes documentales de los actos de repudio que tuvieron lugar en los años 80 bajo gritos de “que se vayan”, a nuevas imágenes de otros cubanos que reciben a los nuevos “comunitarios” en los hoteles y aeropuertos. Entre estos últimos, se encuentra la amiga de Laura. A través de la experiencia de la protagonista se muestra cómo al cubano le afecta la distancia y la incomunicación que impuso la visión del discurso político, según la cual el emigrante era un apátrida y un “gusano”, es decir un traidor a la Patria y un representante de la contrarrevolución. El resultado de este examen de conciencia queda resumido por Miguel Barnet en las siguientes palabras: “Todos somos culpables de nuestra inocencia. Todos somos también inocentes de nuestras culpas” (Díaz 2001, 50).

La película se convierte en un examen de conciencia que sobrepasa la individualidad de Laura para extenderse a toda la sociedad cubana. Como afirma Jorge Álvarez, el monólogo interior de Laura le habla al inconsciente colectivo del espectador. “Es a él/ella que la protagonista plantea su dilema” (Álvarez 1996, 371). Los pensamientos de Laura en la película repiten “¿Qué hago yo aquí? No he debido haber venido. ¿Qué necesidad tengo yo de humillarme?” La ambigüedad se plantea a través del ambiente en que se produce esta “humillación” (en el *lobby* de un hotel) dejando abierta la posibilidad de que Laura se refiera a la humillación de abrazar al que años antes había llamado “vendepatria”, o la humillación a la que la someten los trabajadores del hotel donde se aloja su amiga. Ahora, la humillada es la cubana que se quedó en la Isla frente a los que se marcharon, tratados con respeto como si fueran turistas. El capítulo dedicado a Laura finaliza justo antes del reencuentro real entre las dos amigas, dejando abierto el desenlace de la trama. Nunca sabremos cómo reaccionará Laura. Ana Rodríguez deja abierta la posibilidad al espectador, como si fuera él el que debiera poner su propio final a un dilema personal donde se admiten todas las posibles reacciones: si Laura se queda esperando, o si se arrepiente en el último instante y se marcha; si se produce el rechazo, o ese esperado abrazo reconciliatorio. La reflexión deja pendiente un debate más profundo que retomarán de forma más directa varios años más tarde, las nuevas generaciones de cineastas independientes. El segmento fílmico de Ana Rodríguez permite vislumbrar el comienzo de un replanteamiento de la situación, aunque sin resolución final y con miedo a mostrar todavía las consecuencias reales que el discurso político de los ochenta ha tenido en el ciudadano de la Isla, ni adentrarse en el eterno drama que esta separación supuso en la familia cubana.

El tema que deja pendiente *Mujer transparente*, las reacciones y los sentimientos del que se ha marchado al volver al país, se convierte en un tema dominante en la

pantalla del cine cubano promovido por el ICAIC. Las perspectivas han sido variadas, pero la dinámica de todas estas generaciones que vivieron el fenómeno del exilio desde los comienzos de la Revolución ha sido la de representar el regreso como un momento tanto o más traumático que el instante de la marcha. Los sentimientos, el miedo, las lágrimas y los nervios de muchos de los protagonistas de estos filmes se empeñan en reafirmar la ruptura y la desubicación de sus protagonistas. *Miel para Osbún* (2002) de Humberto Solás es quizás la película que más claramente relaciona el regreso con la sensación de desarraigo.

La película de Solás centra su argumento en las vivencias de un “cubano-americano” que vuelve a la Isla treinta y dos años después de vivir en Estados Unidos. Roberto, el protagonista, emigró a Estados Unidos con su padre de niño en una balsa, dejando a su madre y a parte de la familia en La Habana. Durante más de tres décadas ha vivido en Miami, y ahora es profesor de literatura y cultura cubana en la Universidad de Miami. Tras la muerte de su padre, Roberto decide regresar a la Isla en busca del paradero desconocido de su madre, de la cual había sido separado, hace treinta y dos años. Junto con su prima Pilar, inicia el viaje del “reencuentro”, que se convierte en algo más que la búsqueda de su madre. Será la búsqueda de sí mismo y de su propia identidad. La vuelta se interpreta como un “simulacro de recuperación”, donde el que regresa recorre los espacios que han conformado su nación imaginada, y que confronta con la realidad, en un intento de materializar su regreso. Roberto, en su primer paseo piensa, “La Habana, cómo te he soñado... cómo me deslumbras. Podría haber vivido aquí porque en definitiva esta es mi verdad y no la otra”. Los ojos de Roberto reflejan la constante tristeza del que desea sentir el olor del Malecón habanero. Pero su disfrute se presenta como incompleto e imposible, ya que va acompañado de la frustración constante del que no puede incorporarse a la Isla, del que no forma parte de ella, más que a un nivel imaginario. Pese a los esfuerzos de integración, de entender y asimilar los cambios, Roberto siempre se presenta como un extraño en su propia tierra. La película se encarga de mostrar y casi ridiculizar, cómo todos sus conocimientos sobre la Isla son puramente teóricos y es víctima, como cualquier otro turista, de la picaresca habanera. Roberto es otro “extranjero” que se aloja en el Hotel Nacional, le hablan en inglés, le acosan los vendedores ambulantes, le roban el equipaje y le engaña el propio chofer con el que recorre la Isla. La película muestra su constante desvinculación y falta de entendimiento con todo lo que ocurre a su alrededor. Solás intenta crear una aguda reflexión sobre la búsqueda de identidad de quienes abandonan Cuba. Si en *Fresa y chocolate* David advierte a Diego que su existencia no tendría sentido fuera de Cuba, en

Miel para Oshún Roberto regresa ya desde ese vacío, desde la nada. La película se construye sobre el discurso del desgarramiento de Roberto, de la fragmentación de su identidad. Este mensaje se hace explícito cuando Roberto en un ataque de desesperación ante la imposibilidad de hallar a su madre expresa bajo gritos el dolor que le ha acompañado durante años:

¿Qué es lo que creen ustedes que ha sido mi vida? ¿qué he tenido una vida feliz? ¡Pues no! No sé quién soy; si cubano o americano, si de un lado o del otro (...). Ustedes por lo menos saben quiénes son. Aunque esto esté malo, aunque tengan problemas. Ustedes se entienden. Pero yo...yo soy la nada. Mira que me hace ilusión venir aquí, a la tierra donde nací, a encontrar mis raíces, a encontrar a mi madre. ¡Coño! Y nada. ¿Qué he encontrado? ¡Nada! La nada se encuentra con la nada.

A través del monólogo de Roberto, Humberto Solás establece la equivalencia entre “fragmentación” y “nada”. El que se marcha, en este caso Roberto, se representa en la película como un ser sin identidad y vacío, es decir, queda relegado a la “nada”. La fragmentación, lejos de ser algo positivo, se presenta en la película como algo negativo y doloroso, que hay que remediar y que sólo se solucionará cuando se produzca ese ansiado reencuentro con su madre. Frente a él, aparecen el resto de los protagonistas, que, según las palabras de Roberto, aún con problemas materiales, saben quiénes son: “Aunque esto esté malo, aunque tengan problemas. Ustedes se entienden.” De nuevo, como en *Fresa y chocolate*, las consecuencias del abandono de la Isla llevan a convertir a los exiliados en seres “incompletos”, vacíos que necesitan de la unión con Cuba para reconstruirse como seres plenos. La película omite las experiencias vividas en el exilio, ocultas tras una elipsis narrativa y visual, que metafóricamente reproduce el vacío y la incapacidad del exiliado para reconocerse en el presente. Una identidad fragmentada en constante tensión se transfigura para el director como la gran “limitación” que acompañará al protagonista en toda su trayectoria y que sólo se superará cuando se produzca el encuentro con la madre, simbolizando este, la unión con sus raíces y la “madre patria” que lo vuelve a acoger. El filme se presenta como un melodrama. La tristeza, el silencio y la lágrima se convierten en los compañeros inseparables del protagonista. Solás enfatiza las emociones que surgen de la nostalgia, la rabia, y los sentimientos de desarraigo de aquellos que abandonaron la Isla subrayando las secuelas emocionales de pérdida y vacío que deja la separación.

Todas estas películas, producidas y distribuidas desde el ICAIC, realizadas por los directores veteranos de la institución oficial de cine, abren nuevos frentes, nuevas polémicas y sobre todo incluyen en el espacio público cinematográfico y en el discurso

de la nación a aquellos sujetos que voluntaria o involuntariamente rechazaron la forma actual del Estado. Los nuevos “ciudadanos” incluidos en estas películas coinciden con aquellos que el Estado desde su política oficial había decidido incluir. Recordemos que el Estado cubano ya había comenzado con los recientes acercamientos a la comunidad cubana en el exterior, empezando a distinguir entre los emigrados. El nuevo patrón de inclusión se deja claro desde la pantalla, con el ingreso como miembros legítimos de la nación de algunos grupos antes excluidos como es el caso de los religiosos, los homosexuales y algunos de los emigrados que no muestran una clara posición de disidencia ni un discurso político polémico con el régimen. Tanto *Fresa y chocolate* como *Mujer transparente* y *Miel para Oshún* ponen en crisis las visiones tradicionales estigmatizadas sobre el regreso e intentan flexibilizar la mirada ideológica con la que anteriormente se había abordado este tema, otorgando un espacio central al exiliado que vuelve a ser parte de la nación. El espíritu de reconciliación está presente en los tres filmes. Todos los protagonistas se presentan como víctimas del momento que les tocó vivir. Sin embargo, estos directores todavía se empeñan en relacionar el exilio con el desarraigo del que se deriva una desarticulación del yo del que se ha marchado, lo mismo como ser individual que social. Los discursos institucionales no dudan en señalarlos, como los “otros”, seres descoyuntados, con claros signos de decadencia y desequilibrio emocional. La cámara parece empecinada en ubicar la cubanidad exclusivamente dentro de las fronteras de la Isla y por lo tanto apuntar a un necesario vínculo con la Isla como única vía posible para la conformación de la tan deseada “cubanidad”.

La mirada hacia el exilio se diversifica según entra el siglo XXI gracias a una nueva generación de creadores que desde el medio del video comienza a romper ciertas “limitaciones” conceptuales que hasta ahora se habían reflejado en la pantalla del ICAIC. Con una cámara en mano y con medios mínimos, jóvenes y nuevos realizadores abordan este mismo tema de una forma muy diferente a como lo hicieron sus mayores. Los temas, se repiten y se continúa buscando la inclusión de los que se marcharon del país y su relación con el país que dejaron atrás. No obstante, aparece un cambio de perspectiva y el conflicto ya no es de la historia al individuo, sino del individuo a la historia. El tema de la Revolución tal y como había sido tratado en películas como *Fresa y Chocolate* o *Mujer transparente* va desapareciendo y, cuando está presente, sólo representa el telón de fondo, y no el marco conceptual, para poder contar las vidas de unos personajes con distintas problemáticas, que aparecen ahora en primer plano. Estos realizadores abordan temas más cercanos a la cotidianidad, a veces incluso anecdóticos, alejándose de cuestiones existencialistas y acercándose a las preocupaciones diarias de

la gente de la calle. Los novísimos cineastas se desprenden de prejuicios a la hora de abordar el éxodo más reciente que todos ellos vivieron desde la cercanía, a veces desde la admiración y en muchos casos desde la amistad. De alguna forma estos realizadores se sienten implicados y desde sus trabajos se muestra una cierta complicidad hacia una generación que se marchó, la suya, para abrirse nuevos caminos fuera de Cuba. Así se incorporan miradas más desprejuiciadas que optan por una inclusión más amplia de los actores de la cultura cubana residentes fuera de la Isla, que, aunque siguen construyendo su identidad en base a una relación continua con la Isla, ahora conciben la experiencia de vivir fuera como algo positivo que suma en vez de restar, en la conformación de la identidad del que regresa. La diferencia y las múltiples identidades desarrolladas fuera de los límites geográficos de la Isla, de aquellos que regresan, les acerca en vez de distanciarles de la Isla. El nuevo siglo se abre al diálogo. La cámara sigue enfocada en Cuba, en el regreso, pero ahora se percibe una constante interacción con el que se ha marchado, dispuesta a recoger lo que la otra orilla ha aportado en el desarrollo del exiliado.

Entre estos nuevos trabajos se encuentra *Video de familia* (2001), dirigido por Humberto Padrón, entonces estudiante del Instituto Superior de Arte. El mediometraje aborda con la dureza y el realismo que se merece el drama del que se ha quedado en la Isla. En la película, las consecuencias que la división familiar ha generado en la vida cotidiana enfrentan dos discursos diferentes, en constante diálogo, dentro de un mismo hogar: el de algunas mentalidades que todavía reflejan el autoritarismo vigente en los viejos discursos políticos, frente al de las nuevas generaciones que rechazan cualquier tipo de exclusión política, racial o sexual. *Video de familia* marca mejor que ningún otro filme la diferencia que separa a la última generación de cineastas cubanos, que realizan sus producciones ajenas al paternalismo del ICAIC, de sus antecesores: “La tronante acogida de crítica y público que consiguió *Video de familia* (2001), cuyo mérito mayor ha sido ubicar los puntos de vista de la generación que maduró en los noventa al centro de su propuesta de diálogo con la sociedad cubana actual, echó mucha luz sobre los patrones ya gastados” (Reyes 2002, 3).

El tema de los sentimientos que se desprenden hacia los que se marcharon, que en el cortometraje de Ana Rodríguez queda expresado de manera muy sutil, se presenta en los novísimos del cine cubano de forma descarnada, con el cinismo y desenfado propios de una nueva generación que ve la realidad con toda su dureza. *Video de familia* habla de la separación haciendo hincapié en los sentimientos de una familia que decide, cámara en mano, mandar un video a su hijo Raully que vive en los Estados Unidos. Esa

cinta que tratan de hacerle llegar simboliza el ansia de diálogo y comunicación de estos jóvenes cineastas con sus compañeros de generación que optaron por marcharse. Los personajes del video representan a distintas generaciones, intereses e ideologías y a través de sus propios testimonios muestran las diferentes problemáticas que enfrenta la sociedad cubana, como la precaria situación económica, la homofobia o la discriminación racial.

El regreso sigue siendo esencial para conformar a la “familia cubana”, incompleta siempre sin el hijo mayor. La propuesta interesante del filme es que pone en el que regresa la solución a las carencias que sufre la familia, no solo las económicas, sino también las mentales e ideológicas. El padre se abrirá a nuevas ideas que antes rechazaba. La película finaliza insertando durante los títulos de crédito imágenes del regreso de Raul y la aceptación del padre de su homosexualidad, el novio negro de la hermana, o incluso la ayuda económica que llega de fuera. El exiliado ahora suma en vez de restar. La llegada aporta cambios necesarios a mentalidades que parecen obsoletas en un sistema repleto de prejuicios y carencias; y esos cambios se han generado en la otra orilla. La familia, como metáfora de la nación, hace referencia—a través del padre Cristiano, que representa la figura omnipresente que “gobierna” la casa—a todos los emigrados que han que tienen el valor de marcharse para sacrificarse por su familia.

En una línea similar, en el año 2003 Arturo Sotto y Jorge Perugorría filman un documental sobre el grupo musical Habana Abierta que titulan con el mismo nombre de la banda. El discurso de la nostalgia, del desgarramiento y el dolor desaparece en la obra de estos dos cineastas que deciden filmar un documental homenaje al regreso de la banda. Los protagonistas del documental son un grupo de músicos que a comienzos de los años noventa se reúnen en un viejo edificio en el barrio del Vedado de La Habana para compartir a través de la música las inquietudes e insatisfacciones personales que vivían en los peores años del *Período Especial*. Habana Abierta, como se hacen llamar estos músicos, simbolizan durante los primeros años de esta década la lucha y el inconformismo de toda una generación de jóvenes que miran desilusionados y escépticos al futuro. Ante la falta de posibilidades de grabar y promocionar su música, salen definitivamente de Cuba en el año 1994, instalándose en Madrid. Las letras de sus canciones, sin embargo, continúan haciendo referencia a sus días y vivencias en La Habana, su salida, los problemas de la Isla, sus nuevas experiencias, sus inquietudes y sus frustraciones que siguen recordando ahora desde Europa. Lo que hace peculiar a

este grupo, es que estos músicos, desde Madrid, se convierten en ídolos indiscutibles de la juventud cubana.

Es en el año 2003, gracias a la iniciativa de todo un grupo de trovadores, directores e intelectuales que habían compartido generación con los miembros de Habana Abierta, cuando se organiza el primer y único concierto de la banda en La Habana, tras más de diez años de ausencia en sus escenarios. Es entonces cuando los directores Arturo Sotto y Jorge Perugorría, al hilo de su visita a la Isla y con dinero propio deciden grabar un documental bajo el título de *Habana Abierta*, desde donde rompen con los códigos de representación que se habían utilizado hasta ese momento en el espacio fílmico cubano para mostrar el reencuentro de la diáspora con la Isla. El documental recurre a los testimonios de los propios músicos, en representación de toda una generación que se quedó en Cuba, para expresar el discurso de la inclusión desde el crecimiento y no desde la escisión.

Los realizadores a través del documental hacen referencia al crecimiento que estos músicos han experimentado desde que se marcharon del país. El filme se abre con la imagen de los cinco integrantes del grupo a los pies del monumental Cristo de la Habana situado a las afueras de la ciudad. Los músicos a modo de confesión relatan su historia como banda, se definen como músicos y sobre todo como cubanos. Sus testimonios explican a la cámara, a la ciudad y a ellos mismos, que Habana Abierta se construye desde Cuba, que parten de la esencia cubana musical, pero que han continuado desarrollándose fuera y que la distancia les ha aportado una amplitud de conocimientos y experiencias que han integrado en su música y les ha convertido en lo que son ahora.

La distancia no solo les ha hecho crecer sino que también ha reforzado su conexión con la Isla. Su alejamiento del proyecto cultural y político del país no les hace sentirse menos cubanos ni menos conectados de su público; la separación, lejos de condenarles a la nada o al vacío que veíamos en Diego, el personaje de *Fresa y chocolate*, o en Roberto en *Miel para Oshún*, les ha enriquecido personalmente e incluso ha reforzado el vínculo con el público de la Isla. Los directores rompen con el tono melodramático con el que se había caracterizado a todo aquel que regresaba o se marchaba y que se mostraba como un ser fragmentado y extraño en su propio país. Los músicos no se alojan en un hotel, sino en una casa del Vedado, despiden la noche como cualquier otro cubano, con una botella de ron Paticruzado en el Malecón de la Habana, o guarachean en el Parque Lennon, lugar emblemático para los jóvenes habaneros. No hay escisión ni ruptura con la madre patria por parte de la banda, lo que se muestra en

el documental a través del reconocimiento de los otros. Las identidades se construyen en base a cómo los otros nos reconocen. Así lo muestran los realizadores a través de las entrevistas que hacen a otros cantantes que celebran el regreso de la banda, su cubanidad y su conexión permanente con la Isla. Sotto y Perugorria dedican varios minutos a un plano final del concierto donde el público se funde en el escenario con ellos, rompiendo así las fronteras físicas entre banda y público, o entre los que se fueron y los que se quedaron. La forma tradicional de espectáculo, donde el que actúa se sitúa arriba y el público abajo, se rompe, no hay distancia ni en el propio escenario. La inversión de papeles se puede dar en cualquier momento. Los de arriba, abajo y los de abajo, arriba; o incluso los de dentro, fuera, y los de fuera, dentro. Todos comparten un “mismo escenario”, un lugar tan cubano como el Salón Rosado de la Tropical, donde tocaba Benny Moré. La Tropical se convierte en una metáfora de la nación que se abre al exterior para recibir a los que, como dice una de las canciones de uno de los integrantes del grupo, “decidieron alejarse un poquito”, proponiendo un nuevo modelo de nación mucho más inclusivo. El documental nos hace ver que Cuba está viva, sana y salva en la diáspora, y que la diáspora está viva, sana y salva en Cuba.

En los últimos años de la primera década del dos mil, el audiovisual cubano viene marcado por el interés de los directores cubanos de salir fuera de las fronteras geográficas de la Isla para incorporar un nuevo discurso, el de la ruptura y escisión. Una nueva generación de jóvenes cineastas comienza a agruparse en una suerte de mini festival nombrado inicialmente como la Muestra de Jóvenes Realizadores. Todos los realizadores de este grupo son menores de cuarenta años y viven la oleada del exilio más reciente con una visión mucho más desprejuiciada. Estos jóvenes sienten la necesidad de trasladar sus cámaras a la otra orilla, y en ese viaje aparece el concepto de ruptura, de escisión con la patria que incorporan a sus obras a través del testimonio de algunos jóvenes que explican las razones de su partida. La necesidad de apego a la nación para conformarse como seres completos desaparece de la misma manera que lo hace la idea de reconciliación de la “gran familia cubana”. El escenario se centra ahora en una sola orilla, como en los comienzos de los noventa, pero ahora será la orilla del exilio. La cámara se traslada al país de acogida que pasa a ocupar un espacio central mientras Cuba se va alejando, quedándose cada vez más pequeña en la lejanía, como una luz que según pasa el tiempo se va extinguiendo. La centralidad de lo testimonial se convierte en la tónica general de estos jóvenes, marcada por la necesidad urgente de ser ellos los que salgan a buscar “su verdad”. Y lo que descubren es el desarraigo, la ruptura y el desinterés. El nuevo exilio toma la voz para expresar su poco o ningún

interés por mantener ese nexo con la Isla, que recuerdan más que con nostalgia, con bastante rencor debido a las penurias que han vivido. La cubanidad ya no se expresa o relaciona con el regreso, ni la conexión sentimental con la Isla es esencial para que todos estos jóvenes se sientan plenos y felices. Es ahora Miami, Londres, Madrid o la ciudad de México lo que les permite desarrollarse y crecer como personas y como cubanos.

La obra de Aram Vidal es un ejemplo de este giro en la representación del fenómeno migratorio. Vidal, uno de los realizadores cubanos surgidos del boom de esta nueva ola de jóvenes cineastas, realiza primero en Cuba el cortometraje *De generación* (2007) donde retrata a unos jóvenes que viven en La Habana y que mayoritariamente se sienten escépticos, incómodos o totalmente inconformes con el estado de cosas del país. En un intento de grabar un dinámico y exquisito díptico sobre las aspiraciones de la generación de jóvenes cubanos de la primera década del siglo XX, dos años más tarde rueda en México “Ex Generación” (2010), y que de alguna manera es una continuación que intenta mostrar la otra cara de la moneda, un grupo de cubanos menores de 35 años ubicados en la ciudad de México que nos cuentan parte de su historia y los motivos por los cuales decidieron vivir en otro país. Ninguno de los entrevistados manifiesta nostalgia ni desarraigo ante la Cuba que abandonaron, más bien todo lo contrario. Todos los entrevistados manifiestan de una manera u otra que el motivo de su salida se debe a la falta de perspectivas de futuro en su país de origen. No muestran un expreso rencor hacia la hegemonía del poder en Cuba, pero sí un encono por el modo de conducir el país: “yo me fui de Cuba porque quería un futuro mejor para mí y para mi hijo”, explica un profesor de ballet que detalla todas las dificultades que vivía en la Isla para poder compaginar su trabajo con las necesidades cotidianas: “la situación en Cuba nos parece normal mientras estamos allí; cuando salimos nos damos cuenta de que no se puede vivir así”, explica ya desde la nueva academia de baile en la que trabaja en México. Sobre las raíces cubanas queda claro que se sienten orgullosos de ser cubanos, pero no muestran ningún interés en regresar o recuperar la Cuba que dejaron atrás: “tenía muchos deseos de regresar a Cuba, y estuve veintiún días, y me parecieron los más largos de mi vida. Cuando regresé a México sentí una alegría increíble, y me dije, este es nuestro hogar, esta es nuestra vida”. Todos coinciden en que “Cuba se ve cada vez más lejos” y que “el mejor antídoto para no querer volver a Cuba cuando te entra la nostalgia es ir a Cuba, entonces te das cuenta de que no quieres regresar”. La ruptura se produce en la mayoría de los casos ante la imposibilidad de expresarse o realizarse: “la gente joven necesita poder tener cosas, necesita poder hacer cosas”, dice una de las entrevistadas, quien afirma convencida que “la salida es salir”. Otro de los entrevistados

cuenta cómo tuvo que volver a Cuba para solucionar unos papeles y la angustia que vivió al tener que esperar dos meses para regresar a México: “no voy a volver hasta que me pueda expresar, hasta que tenga un espacio donde pueda expresarme libremente, yo necesito ser yo”. Todos los entrevistados coinciden en que “vivir en Cuba no es viable en este momento”. La negación de la nación como espacio de realización se repite varias veces durante el documental. El proceso de reconocimiento en una nueva sociedad, en este caso, la mexicana, requiere cierto grado de rechazo de otras posibilidades de identificación. Es decir, un distanciamiento de Cuba ayuda a formular una identificación más sólida, más concreta con el país de acogida. Estos jóvenes reafirman su adaptación a México, negando cualquier deseo de regresar al lugar que han dejado atrás. Cuba ya no es el espacio donde el proyecto vital de estas personas pueda tener un sentido, un orden, o un futuro, y por lo tanto el retorno ha dejado de ser necesario. El regreso se convierte casi siempre en una visita obligada para realizar trámites o visitar a familiares. Los que se marchan, no les preocupa participar o no en el futuro del país, ni se sienten comprometidos moralmente con la nación. La nostalgia desaparece de los testimonios para expresar que el crecimiento sólo se puede producir en la otra orilla, y así lo aceptan. Solo es el propio director del filme el que parece querer forzar la nostalgia cuando incorpora a los títulos de créditos imágenes de la Habana que intentan transmitir la melancolía a la que los entrevistados no aludieron.

Otra ciudad cosmopolita se convierte en el escenario del cortometraje *Voces de un trayecto* (2009), documental de Alejandra Aguirre que indaga sobre la vida de los artistas cubanos que decidieron dejar la Isla y asentarse en Madrid. Así el documental busca explorar las razones que varios artistas cubanos ubicados en Madrid tuvieron para marcharse de Cuba y lo que significa tratar de vivir en la multicultural urbe madrileña. Cuba se ha convertido para muchos de ellos en una “fantasía”, algo que solo ocupa un lugar en su imaginación, una idealización no real. Todos han decidido construir su propia Cuba allí donde se han ubicado, y a través de amigos, comidas, recuerdos, han conformado una comunidad, que, en plena comunicación con la madrileña, ha sustituido a la de la Isla. La Cuba que ellos dejaron ya no existe. El cantante Pavel Urquiza se refiere a Cuba como un “invento”. Cuba se añora, pero después del regreso se da cuenta que es una ilusión que no existe. Gema Corredera ratifica esa idea: “Yo fui a la Habana en julio y me di cuenta de lo falsa que es mi Habana. Yo no la reconocí, ni me he reconocido en ella. Cuando fui, me di cuenta de que es una mediocridad terrible”. La nación inventada expresa el sentimiento del exiliado que se construye un país mentalmente, producto de una idealización. El regreso le obliga a confrontar la

decepcionante realidad patria. El exiliado tiene tendencia a transformar la realidad, a inventar la memoria, porque de tanto buscar el modo de mantener la patria viva, y recordarla hasta en sus más mínimos detalles, la va cambiando y adornando con características que tal vez no tuvieron (Allende 2003, 13).

La ruptura total aparece en Londres, cuando en una línea más radical aparece la obra que recoge el testimonio de la directora Susana Barriga en su documental *The Illusion* (2009). La directora, cámara en mano, sale en busca del exiliado, que no es otro que su propio padre ubicado en la gran urbe londinense. El documental, polémico y desgarrador narra la búsqueda y el encuentro de la realizadora en Londres con su progenitor, un exiliado que la abandonó en Cuba junto a su madre. La directora lleva al encuentro, más bien desencuentro, una mini cámara filmando a escondidas todo el evento, donde su padre le manifiesta no querer saber nada de ella e incluso sugiere que se quite su apellido. La cámara de Barriga recoge el testimonio de aquellos que emigraron y que reniegan del país en que nacieron quedándoles solo el recuerdo de una pesadilla ante la que juran no volver jamás hasta que desaparezca el régimen. La idea del regreso se desvanece, la ruptura con la patria se produce desde la distancia. La nostalgia deja paso al rechazo y a la negación. En la década de los setenta y los ochenta los que se marchaban de la Isla se convertían en innombrables y en última instancia, invisibles, no existían para lo que se quedaban en la Isla. La partida era tachada de “traición” a la Revolución lo que llevaba a referirse al que se había ido por parte de sus familiares y amigos con un habitual “para mí está ya muerto”. En el documental de Barriga se muestra el fenómeno opuesto. El que se va, en este caso el padre, es el que confina la Isla y el proceso revolucionario y todo lo que este conlleva, incluyendo a su propia hija, a la muerte, relegando todo un pasado a la sombra: “aquí he logrado cierta tranquilidad y tú has venido a fastidiarla. Los funcionarios cubanos en Londres ya saben o sabrán que estás aquí. Vete. Cambia de apellido. Olvídate”. El rechazo a la hija es el rechazo a la patria. Aunque para el emigrado sea posible restablecer esa comunicación fantasmal con el país que dejó, que antes le estuvo vedada, para muchos ya es inviable, ya no tiene sentido desenterrar lo que ya está muerto. La Isla se convierte en un vacío, en la nada, y la única manera de sobrevivir es a través de la muerte, matándola.

El audiovisual cubano de los últimos veinte años, además de incluir a los que sufren nostalgia por el regreso o a los que abogan por el diálogo, o incluso a los que deciden ir a la Isla solo de visita, también enfoca, como muestra el documental de Barriga, a los que han optado por la negación y para los que la Isla no existe. La diversidad de miradas abarca desde la inclusión y la reconciliación hasta la negación

flexibilizando el signo ideológico que se había utilizado en los años anteriores del *Periodo Especial*. Las nuevas tecnologías y la autonomía que estas han otorgado a los creadores logran “democratizar” el fenómeno audiovisual y ampliar la diversidad de puntos de vista entre las distintas generaciones que miran a través de sus lentes hacia lugares y personas diferentes conformando una amplia red de variantes y significaciones que emergen del hecho migratorio.

Obras citadas

- 55 hermanos*. 1978. Dir. Jesús Díaz. ICAIC, Cuba.
- Álvarez, Jorge. 1996. “*Mujer transparente* (1990): contrapunteo entre el viejo y el nuevo orden social cubano”, *Romance Languages Annual* 8 (1996): 368-71.
- Allende, Isabel. 2003. *Mi país inventado*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Badajoz, Joaquín. 2008. “El cine español en los Estados Unidos”. En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: anuario del Instituto Cervantes*. Eds. Humberto López Morales: 867-911.
- Bobes, Velia C. 2000. *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico y actores del cambio social en Cuba*. México: Editorial Colegio de México.
- Castro Avelleyra, Anabella. 2017. “Cine, vínculos sociales, emigración e identidades contemporáneas en Larga distancia y Voces de un trayecto”, *Palimpsesto Vol. VIII, N° 11*: 173-189.
- De Generación*. 2007. Dir. Aram Vidal. Cuba.
- Díaz, Desirée. 2001. “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90”, *Revista Temas* 27: 37-53.
- Ex Generación*. 2010. Dir. Aram Vidal. México.
- Fandiño, Roberto. 2008. “El cine español en los Estados Unidos” En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: anuario del Instituto Cervantes*. Eds. Humberto López Morales: 867-911.
- Fresa y chocolate*. 1994. Dir. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. ICAIC, Cuba.
- Fornet, Ambrosio. 2000. *Memorias recobradas*. Santa Clara: Capiro.
- Habana abierta*. 2003. Dir. Arturo Sotto, Jorge Perugorría. ICAIC, Cuba.
- The Illusion*. 2008. Dir. Susana Barriga. EICTV (Escuela internacional de cine y televisión), Cuba.

- Menéndez, Ronaldo. 1998. "La reescritura dialogante: Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos." En *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Eds. Jorge Cornejo Polar. Lima: Universidad de Lima.
- Miel para Oshún*. 2001. Dir. Humberto Solás. ICAIC, Cuba.
- Mujer transparente*. 1990. Dir. Héctor Veitía. ICAIC, Cuba.
- Paranagua, Paulo Antonio. 1998. "Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996). Tensión y reconciliación", *Encuentro de la cultura cubana 1*: 77-88.
- Pedraza, Silvia. 1995. *Cuba's refugees: manifold migrations*. Miami: ASCE.
- Polvo Rojo*. 1981. Dir. Jesús Díaz. ICAIC, Cuba.
- Reyes, Dean. 2002. "Entre tradición y cultura." *La Jornada Semanal*.
<http://www.jornada.unam.mx/2002/dic02/021208/sem-dean.html>
- Tabraue Castro, Carlos José. 2003. "Emigración y sociedad en la recomposición de la nueva Cuba", *Cuba: sociedad, cultura y política en tiempos de globalización*. Ed. Mauricio de Miranda Larrondo. Cali: Centro Editorial Javeriano. 171-200.
- Valiño, Omar. 2004. "¿Por qué emigran los cubanos?", *Los debates de los jueves*. Ed. Vivian Lechuga Rodríguez. La Habana: Ediciones Unión. 217-244.
- Video de familia*. 2003. Dir. Humberto Padrón. Videocasete, Cuba.
- Voces de un trayecto*. 2009. Dir. Alejandra Aguirre. Producciones Atalaya, Cuba.