

Cine, vínculos sociales, emigración e identidades contemporáneas en *Larga distancia y Voces de un trayecto* *

Cinema, Social Ties, Emigration and Contemporary Identities in *Larga distancia*
and *Voces de un trayecto*

Anabella Castro Avelleyra **

Resumen

Este artículo se propone indagar en torno a los modos de construcción cinematográfica de las identidades, los procesos migratorios y los vínculos sociales en la Cuba contemporánea. Con este fin, se analizan dos películas: *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2010) y *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009). Evaluaremos cómo desde la ficción y el documental se alienta la formulación de preguntas impensables décadas atrás, contribuyendo a la construcción de una cinematografía que considera esencial la indagación sobre las complejidades del ser en movimiento.

Palabras clave: Cine, Identidades, Migración, Cuba, Sociedad.

Abstract

This article intends to investigate the ways in which cinema constructs identities, migratory processes and social ties in contemporary Cuba. For this purpose, two films are analyzed: *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2010) and *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009). We will evaluate how, both fiction and documentary films, encourage the formulation of questions unthinkable decades ago, contributing to the construction of a cinematography that considers essential the investigation on the intricacies of the being in motion.

Key words: Cinema, Identities, Migration, Cuba, Society.

Recibido: Octubre 2016.

Aprobado: Noviembre 2016.



INTRODUCCIÓN

¿Cómo construye el cine las identidades en el marco de las sociedades contemporáneas? ¿Cuánto está influida esta construcción por los movimientos migratorios? ¿De qué modo se reformulan los vínculos sociales en Cuba desde el comienzo del Período Especial y cómo el cine trabaja con estos cambios? Nos proponemos a continuación reflexionar en torno a estas cuestiones a través de dos films que piensan a la sociedad cubana, su identidad y sus conflictos a partir de los procesos migratorios.

La crisis desencadenada por el inicio del llamado Período especial en tiempos de paz – proceso forzado a partir del derrumbe del bloque socialista europeo¹ – modificó un tipo de lazo social particular que difería en gran medida del propio de las sociedades capitalistas y que se había asentado con firmeza en las décadas precedentes. Estas circunstancias propiciaron no sólo modificaciones en los vínculos sociales al interior del país, sino también un viraje en las relaciones de Cuba con los sectores emigrados. El fenómeno migratorio conocido como la crisis de los balseros (1994) reforzó un dato que ya se había verificado con el éxodo del Mariel (1980): sin importar la connotación política que el país receptor (Estados Unidos, en ambos casos) quisiera darle al hecho a partir de la Ley de Ajuste Cubano (1966)², los migrantes eran movidos principalmente por razones económicas.³

Desde ese momento, el cine contribuyó a indagar sobre los procesos migratorios y de producción identitaria, favoreciendo una construcción compleja, ajena a esquematismos. Lejos quedaban ya las sombras del quinquenio gris y los peligros de imposición del realismo socialista⁴. La década del noventa entraba en ebullición y el cine cubano ardía con ella. Una

* Este artículo surge de la re-elaboración del trabajo final escrito para el seminario de doctorado “Producciones imaginables de lo social: estéticas, imágenes y visualidades entre las prácticas sociales y las subjetividades contemporáneas” dictado por el Dr. Esteban Dipaola en la Universidad de Buenos Aires. Se enmarca a su vez en la investigación doctoral *De la identidad nacional a la transnacional, del exilio a la emigración. Vínculos transnacionales del cine cubano con el cine argentino y español (1993-2012)*, desarrollada con una beca UBACyT.

** Argentina. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires). Cursó una Maestría en Comunicación y Cultura (FSOC-UBA). Doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria doctoral UBA. Correo electrónico: anabella.castro.a@gmail.com.

¹ Esto –sumado a un recrudescimiento del bloqueo estadounidense– condujo a una crisis económica que afectó considerablemente las condiciones de vida de la población. Se redujo la canasta familiar y, por lo tanto, el consumo de calorías y proteínas. Inconvenientes en el acceso al combustible produjeron deficiencias en el servicio de transporte y “apagones” periódicos. Se incrementó también la problemática habitacional, debido a la imposibilidad de construcción de nuevas viviendas y al mantenimiento de las ya existentes. En el intento de hacer frente a la crisis, se tomaron una serie de medidas, como la promoción del turismo, la despenalización de la circulación de divisas y la apertura a inversiones extranjeras, entre otras (Datos consultados en Aurelio Alonso Tejada. *El laberinto tras la caída del muro* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006). La producción cinematográfica, por su parte, sobrevivió a partir del ingreso de modo masivo en regímenes de coproducción con otros países.

² A partir de esta ley, el inmigrante cubano es considerado como asilado político.

³ Una referencia ineludible sobre la migración cubana es el estudio de Jesús Arboleya Cervera, *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*, publicado en 2013 por el Fondo Editorial Casa de las Américas.

⁴ El Primer Congreso de Educación y Cultura, realizado en 1971, promovió una perspectiva cultural unívoca, en la que lo ideológico imperaba por sobre las inquietudes artísticas. A partir de él, se intentó implementar el modelo del realismo socialista en la cultura. Una directiva del Congreso en lo referente al cine fue la solicitud de “incrementar las películas de ficción y los documentales cubanos de carácter histórico, como medio de eslabonar el presente con el pasado” (citado en Reynaldo González, *Cine cubano, ese ojo que nos ve* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011), 161). Reynaldo González considera que si bien el impacto del quinquenio gris y el citado Congreso no fue tan significativo en el cine como en el teatro y la literatura, se percibió en la producción cinematográfica de esos años “la



nueva generación de cineastas se incorporaba a la producción. Hasta ese entonces, la formación profesional se realizaba exclusivamente a través de la labor práctica aprendida al interior del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Pero los noventa se asomaron aún con otra novedad: las primeras generaciones de egresados de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) golpeaban, con vitalidad juvenil, las puertas de la producción cinematográfica. Más tarde se le sumarían, en la renovación y diversificación del cine cubano, los realizadores formados en la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte (FAMCA – ISA). Las nuevas miradas sobre la sociedad propuestas por la realización cinematográfica fueron posteriormente acompañadas por reflexiones desde el campo crítico y académico. Un texto temprano de Ambrosio Fornet,⁵ proponía pensar el tema de la emigración en el cine y la literatura, dando cuenta de las modificaciones que se fueron produciendo entre la década del sesenta, momento en que casi no se hablaba de aquellos que abandonaban el país, hasta los noventa, cuando el trabajo sobre esta cuestión desde las artes se tornó insistente. Sonia Almazán del Olmo,⁶ de modo general y sin proponer un análisis fílmico exhaustivo, continuó pensando esta cuestión prestando atención también al factor de la identidad nacional. Desirée Díaz,⁷ por su parte, propuso un estudio más pormenorizado, estableciendo continuidades, rupturas e hitos en el acercamiento del cine cubano al problema migratorio y remarcando que los noventa constituyeron un punto de inflexión en el acercamiento a la temática desde lo cinematográfico.⁸

En esta ocasión, nos interesa abordar estos temas a partir del estudio de producciones fílmicas haciendo uso de un marco teórico específico que nos permita pensar no solamente lo cinematográfico sino también lo social y cultural. Si bien mencionaremos tangencialmente a otras películas que nos servirán para contextualizar los procesos aludidos, el análisis central estará abocado a *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2010) y *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009). La elección de una obra de ficción y otra documental nos servirá para evaluar cómo desde ambos géneros se propuso un acercamiento lúcido y renovador sobre estas cuestiones. Consideramos que a partir del análisis de estas películas se pueden esbozar algunas hipótesis en torno a cómo el cine colaboró a comprender y repensar los cambios sociales propios de un período de crisis. Aun teniendo en consideración las particularidades del caso cubano y la incidencia de la Revolución en la construcción de una sociedad con características distintas a las de los países capitalistas, creemos que la eclosión de la crisis desencadenada a comienzos de los

ola de radicalización que aquel congreso, memorable por adverso, desencadenó en la cultura cubana” (Reynaldo González, *Cine Cubano*, 161).

⁵ Ambrosio Fornet, “La diáspora como tema,” en *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora* (Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000). Recuperado de: http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n1_abril/009_1.html.

⁶ Sonia Almazán del Olmo, “Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana,” en *Actas del XXVII Congreso de LASA* (Montreal: LASA, 2007).

⁷ Desirée Díaz, “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90,” *Temas*, n° 27 (octubre-diciembre 2001): 37-52; y “Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución,” en *Cine y revolución cubana: luces y sombras*, Ed. Nancy Berthier (Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2008).

⁸ La tesis de licenciatura de Mairim de Vales Fernández y Daymette Montenegro Morales, *Cine y emigración: Una aproximación a su representación social* (La Habana: Facultad de Comunicación: Universidad de La Habana, 2010) y otra de maestría de Maribel Rivero Socarras, *Relatos de Estado-nación en las representaciones cinematográficas de la migración cubana: convergencias y disidencias* (Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2014) se acercaron también al tema en los años recientes.



noventa y su incidencia en la dinámica social justifica pensar en el pasaje de lo que Zygmunt Bauman⁹ considera una “modernidad sólida” a una “modernidad líquida”.

Nos parece conducente vincular el análisis fílmico con el social ya que consideramos que el cine se constituye como constructor de imaginarios sociales y como instrumento para su análisis.¹⁰ En el abordaje de los films, nos concentraremos en cuestiones de carácter vincular, territorial e identitario. Nos proponemos dilucidar también cómo aspectos estéticos de las películas, como la composición de los planos, los elementos fílmicos, el montaje y la construcción de los personajes contribuyen a pensar la conformación de las identidades como un proceso conflictivo y permanente.

CUBA REVOLUCIONARIA Y PERÍODO ESPECIAL: LO SÓLIDO SE TORNA LÍQUIDO

A partir de la década del noventa se puede apreciar en la construcción cinematográfica de la territorialidad –y su incidencia en la constitución identitaria- algo de lo planteado por Zygmunt Bauman en *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Si consideramos a la Cuba revolucionaria previa al ingreso en el Período Especial como afianzada en una “modernidad sólida” que buscaba, como refiere el autor, “fortificar el principio de la soberanía territorial (...) y (...) confinar esos territorios soberanos dentro de unas fronteras impermeables”,¹¹ la crisis de los noventa y los profundos cambios económicos, políticos y sociales que conllevó, indicarían la transición hacia una “modernidad líquida”. Ésta, según Bauman, se caracteriza “por unas líneas *fronterizas* borrosas y sumamente permeables, una devaluación de las distancias espaciales y de la capacidad defensiva de los territorios (...), y un intenso flujo de tráfico humano a través de todas las fronteras”.¹² Es necesario, de todos modos, notar algunas particularidades del caso cubano. Si bien en la construcción cinematográfica de la migración y la identidad el ingreso en el Período Especial significó un punto de inflexión que llevó a un progresivo replanteo de los conceptos de frontera, territorio y movimiento, en lo político las líneas *fronterizas* ganaron permeabilidad aunque sin volverse tan borrosas como indica Bauman para el caso de otros sistemas políticos. Modificaciones en la legislación migratoria¹³ permitieron -incluso antes del

⁹ Zygmunt Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global* (Buenos Aires: Paidós, 2010).

¹⁰ De acuerdo a Arjun Appadurai y Katerina Stenou (2001) la imaginación es sede de negociaciones sociales y, del conjunto de fuerzas en competencia para configurarla como una práctica social, el arte –y aquí nosotros focalizamos específicamente en el cine, con su fuerza audiovisual- se configura como su infraestructura, al capitalizar la imaginación de los espectadores. Arjun Appadurai y Katerina Stenou, “El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia,” en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001* (Madrid: Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones UNESCO).

¹¹ Zygmunt Bauman, *Mundo consumo*, 19.

¹² Zygmunt Bauman, *Mundo consumo*, 19. [Énfasis del autor].

¹³ A partir de la asunción presidencial de Jimmy Carter, en 1977, se produjo un acercamiento entre el gobierno estadounidense y el cubano que propició un intento de normalización de las relaciones entre ambos países. En este marco, se produjo el viaje a Cuba de la Brigada Antonio Maceo, compuesta por jóvenes de origen cubano, residentes en los Estados Unidos, que militaban en pos del restablecimiento de los vínculos culturales y la constitución transcultural de sus identidades. En 1978 se convocó al “Diálogo con figuras representativas de la comunidad cubana en el exterior”, del cual surgió la “Operación Reunificación Cubana”, por la cual emigraron más de doce mil personas a partir de un acuerdo entre ambas naciones. El hecho más relevante y de mayor impacto social consistió en la autorización de visitas de emigrados. Fueron más de cien mil los que lo hicieron en 1979. [Datos consultados en Jesús Arboleya Cervera, *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013)]. La repercusión social de dichas experiencias impulsó el tratamiento cinematográfico de un tema que, hasta entonces, había estado prácticamente ausente de las pantallas.



inicio del Período Especial, hacia finales de la década del setenta- el regreso al país de emigrados cubanos como visita e impulsaron su representación cinematográfica, como puede verse en el documental *55 hermanos* (Jesús Díaz, 1979), el cortometraje *Laura* (Ana Rodríguez, 1990) y las ficciones *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985) y *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994), entre otros títulos.¹⁴ La eliminación del permiso de salida, en enero de 2013, significó un paso aún más contundente en la permeabilidad de las fronteras. Y sin embargo, tanto las particularidades de la política migratoria como del sistema económico-monetario, a lo que se suma una arraigada tradición de defensa militar ante posibles agresiones externas, no admiten una fluidez aun tan profusa como la sugerida por Zygmunt Bauman. Habiendo hecho estas aclaraciones, es de todos modos significativo cómo en los films que se producen a partir del comienzo del Período Especial las fronteras nacionales comienzan a representarse de manera más permeable, las distancias más cortas y el tránsito humano más nutrido. La representación de la identidad y su relación con el territorio sufre transformaciones. Si bien en este artículo nos detendremos específicamente en *Larga distancia* y *Voces de un trayecto*, dos casos en los que este pasaje se verifica, creemos pertinente mencionar ahora la circulación constante del personaje Cucú Diamantes en *Amor crónico* (Jorge Perugorría, 2012). Aquí queda ya muy poco de las partidas definitivas, las despedidas traumáticas y los desarraigos irreversibles propios de películas como *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *Polvo rojo* (Jesús Díaz, 1981),¹⁵ en las que las fronteras mantienen el rasgo de lo “sólido”. Por el contrario, ya impera lo “líquido” en *Amor crónico*. Esta película admite múltiples clasificaciones: tiene tanto de documental como de ficción, de video clip como de largometraje, de comedia como de drama. En ella, el territorio y la identidad cubana se construyen de un modo complejo y móvil. Acaso el borramiento de los márgenes estrictos de los géneros cinematográficos y de sus fórmulas prescriptivas acompañó también la capacidad de ruptura con concepciones unívocas sobre la migración y lo identitario.¹⁶

¹⁴ *55 hermanos* documenta la visita de la Brigada Antonio Maceo a Cuba. *Laura*, cortometraje que forma parte del film colectivo *Mujer transparente*, se centra en los sentimientos y las reflexiones de una mujer cubana mientras espera el encuentro con una amiga emigrada que regresa. *Lejanía* constituye un punto de inflexión en el tratamiento de la temática en el cine cubano, debido a que es el primer largometraje de ficción en centrar su trama en la problemática de la emigración y el retorno. Narra la historia de una madre que abandonó el país dejando a su hijo adolescente, con el que se reencuentra. Si el vínculo con ella parece quebrado para siempre, la incorporación de un personaje joven, el de la prima, constituye el resquicio a partir del cual comenzará a promoverse la reconciliación. En *Reina y Rey* un matrimonio vuelve a la casa que dejó a cargo de su empleada doméstica y parece vivir algo que Jesús Arboleya Cervera (2013) llama “cultura de la nostalgia”.

¹⁵ *Memorias del subdesarrollo* narraba la historia de Sergio (Sergio Corrieri), un intelectual que decidía permanecer en Cuba luego de que su familia emigrara a Estados Unidos. Al comienzo se registran imágenes de despedida en el aeropuerto. Se trata de un tipo de registro cercano al documental, en el que se aprecia el desgarramiento de la partida: un cristal separa a los que se van de los que se quedan. El cristal es un material traslúcido pero contundente: a simple vista parece no estar allí y, al mismo tiempo, es imposible atravesarlo. Ese vidrio entonces sirve de imagen del corte brusco del que se queda con el que emigra como algo que no es visible, que no se explicita, pero que separa drásticamente. Sergio no retoma contacto con sus parientes emigrados, lo cual no genera sorpresa ya que, como decíamos, hay un metafórico vidrio afilado que lo impide. En *Polvo rojo* la separación es tajante: una madre que emigra se ve privada de llevar con ella a sus hijos. Hay una caracterización política y humana negativa de ese personaje, pero su reticencia a abandonar a los niños y la postura inquebrantable del padre revolucionario -que alude a una rigidez incuestionable y extrema- matiza el perfil de ambos. La disyuntiva de esta madre contribuye en parte a la complejización del drama de la emigración. Ésta, de todos modos, aún puede ser comprendida solamente como evento traumático y definitivo.

¹⁶ Hacemos mención a este film aquí ya que consideramos que es uno de los que más drásticamente se inscriben en el concepto de lo “líquido” tal como lo plantea Zygmunt Bauman. En el análisis posterior nos concentraremos en las películas que se propusieron como centrales para este artículo. Pueden encontrarse análisis de *Amor crónico* en otros textos de mi autoría.



LARGA DISTANCIA Y EL CINE DE ESTEBAN INSAUSTI

Larga distancia, dirigida por Esteban Insausti en 2010, trabaja sobre los conflictos que la crisis y la emigración provocan en sus personajes. El cumpleaños de Ana (Zulema Clares) es el punto a partir del cual se organiza circularmente la historia. Desde la escena de apertura la migración se plantea como eje del relato y, a partir de allí, se abordan también las modificaciones experimentadas por la sociedad cubana en las últimas décadas. Los cuatro personajes principales dan lucha en la cotidianidad de una ciudad sumida en una crisis económica que ha trastocado lógicas previas del intercambio social. Ana ha emigrado. Desde ese estado -semejante también a un insilio, ya que la vemos siempre al interior de su departamento¹⁷ que, además, conduce a pensar en un no-lugar¹⁸ a partir de los elementos que lo componen y los colores que imperan-, convoca a sus amigos. Ellos se acercan con sus complejas historias: Ricardo (Tomás Cao) experimenta la impotencia de la partida de su hija, que emigra con su ex esposa y su actual pareja extranjera; Bárbara (Mailyn Gómez Cruz) se desvanece entre las presiones del padre emigrado y la madre con quien comparte vivienda mientras convierte al cuerpo en su moneda de cambio; Carlos (Alexis Díaz de Villegas) vive con frustración no poder alcanzar el potencial de su talento. Los vínculos humanos son tan complejos que finalmente devendrán en un puro espejismo.

A partir del triunfo de la Revolución, en 1959, la sociedad cubana abrazó los principios de equidad y solidaridad como bandera. Se instauró un sistema en el que todos los ciudadanos veían garantizadas sus necesidades básicas y en el que los límites entre lo social y lo individual eran difusos ya que el compromiso de cada individuo con la sociedad era la contraparte del que ésta mantenía con aquel. La crisis económica de la década del noventa trastocó la lógica de los vínculos sociales existentes hasta ese momento. Sostuvimos antes que estas modificaciones pueden leerse como el pasaje de lo que Zygmunt Bauman denomina una “modernidad sólida” a una “líquida”. Ahora bien, su tesis parte del análisis de sociedades capitalistas que, incluso en el momento de “solidez”, se sostenían sobre unos pilares muy diferentes a los cubanos. En este sentido, el pasaje de un tipo de sociedad a otro en Cuba se presenta como significativamente violento y brusco, ya que son lazos sustancialmente más sólidos los que se disuelven. Bauman señala como característica de este momento la contradicción entre el deseo de pertenencia y el de distinción e independencia, el de respaldo social y el de autonomía, el de ser como otros y el de singularidad y plantea el “conflicto entre la necesidad de darse la mano por un anhelo de seguridad y la necesidad de soltarse por un anhelo de libertad”.¹⁹ Así la libertad se emparenta con la inseguridad, mientras que la seguridad limita la libertad, produciéndose un movimiento pendular en el que libertad y seguridad no se aparejan. Esta condición “instila una incertidumbre crónica que amenaza con provocar un colapso nervioso”.²⁰ Al ser la cubana una sociedad afianzada en la tradición de “darse la mano”, la tensión entre esta tradición y la tendencia actual a “soltarse” se constituye como fundante del conflicto que atraviesan los personajes de *Larga*

¹⁷ Sólo en la escena final Ana sale a la calle. Entonces la vemos en la ciudad de Nueva York, reconociendo a ciencia cierta su lugar de destino.

¹⁸ Nos referimos aquí al concepto acuñado por Marc Augé.

¹⁹ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013), 24.

²⁰ Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, 25.



distancia y tantas otras películas, sobre todo aquellas en las que ese “soltarse” implica el cruce de las fronteras.²¹

En el largometraje de Esteban Insausti las tensiones internas de los personajes están en fricción constante con un entorno ríspido. El realizador parece intentar promover un extrañamiento inicial en el espectador, ubicándolo desde un comienzo en un estado de alerta y otorgándole un rol activo. El ambiente en el que transcurren los primeros planos del film es extraño y gélido: Ana vive en el exilio de una enorme casa de decoración minimalista en colores neutros y fríos que se distancian diametralmente de la estética promedio de un hogar cubano –por lo general colorida, ecléctica, barroca-. Los espacios amplios se encuentran vacíos, ocupados apenas por mobiliario. Parecería que Ana vive sola. En un plano inicial, el encuadre la muestra sentada en el baño haciendo una lista de compras. En el siguiente, frente a una computadora accede a Internet, algo complejo en Cuba, tras lo cual vemos el plano detalle de una agenda en la que uno a uno va tachando contactos. Finalmente, la arroja al tacho de basura. La continuidad de estos planos permite pensar que a la adquisición de un producto o servicio podría corresponder la cancelación de un vínculo. Su soledad la lleva a anhelar en tal medida la sensación de seguridad asociada al “darse la mano” que construye un encuentro imaginario con sus amigos, a quienes no ve hace ya demasiado tiempo. Acerca de *Larga distancia*, Juan Antonio García Borrero escribió “Esta es una película sobre el desarraigo, pero en su acepción más radical: el desarraigo ontológico. Viendo el filme se puede llegar a pensar, por ejemplo, que en las relaciones que establecen los seres humanos, *uno más uno* nunca da dos; que *uno más uno* lo que hace es multiplicar la incurable soledad”.²² Es interesante el modo en que García Borrero da cuenta, al analizar este film, de una suma que, en lugar de adicionar, multiplica un saldo negativo. Los personajes contruidos por Insausti están sueltos, son como imanes cuyos polos no entran en contacto, no tienen la capacidad de experimentar como posible el encuentro; lo anhelan, pero lo rechazan en el mismo juego. La inseguridad que vive el personaje de Carlos (la ex pareja de Ana), con el techo de la casa a punto de derrumbarse, le conduce a una situación de extremo nerviosismo. Lo que podría entenderse como la libertad de decidir su destino como músico (la posibilidad de un contrato discográfico o de una gira) entra en un juego tenso con la falta de seguridad en la satisfacción de sus necesidades básicas, que lo ponen en jaque permanente dejándole una sensación de insatisfacción constante: la libertad que se le presenta no logra configurarse como tal sin una base de seguridad que la sustente.²³

²¹ O, para ser más precisos, del mar. Al pensar en la condición de la insularidad y su incidencia en el fenómeno migratorio, es inevitable volver sobre la consistente –y persistente- frase de Virgilio Piñera, que alude a “la maldita circunstancia del agua por todas partes”.

²² Juan Antonio García Borrero, *El perfecto neoanalfabeto y otras bloguerías* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013), 232-233.

²³ Sobre el par libertad/seguridad puede pensarse también en lo respectivo a la producción cinematográfica. Hasta el comienzo del Período Especial, el cine cubano era producido casi en su totalidad al interior del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). La irrupción de la crisis implicó una disminución rotunda en las posibilidades de financiación del Instituto y llevó a los realizadores a buscar otras fuentes de financiamiento, circunstancia que derivó en la multiplicación de las coproducciones. La libertad que podría implicar la posibilidad de producir por fuera del ICAIC o incluso a su interior pero con la intervención de otras compañías productoras -hecho que se vio intensificado en el nuevo milenio a partir de la profusión de las nuevas tecnologías digitales y las mayores facilidades que aportaron a la producción independiente- conlleva una merma en la seguridad que históricamente había proveído el ICAIC, así como también la sensación de inseguridad propia de los procesos de consecución de fondos internacionales o coproductores extranjeros. Los cineastas que ya tenían una carrera afianzada al interior del Instituto y que vieron entrar en crisis su saber hacer, debieron encontrar nuevas estrategias en el contexto que se les presentaba, sobre todo a partir de la búsqueda de capitales.

El vínculo de la pareja protagonista en la película se estructura en función de una lógica similar. Su frágil relación amorosa puede comprenderse a partir de ese impulso a estrechar lazos “pero manteniéndolos al mismo tiempo flojos para poder desanudarlos”,²⁴ que Zygmunt Bauman reconoce en las sociedades contemporáneas. Esta ambivalencia, señala el autor, está fundada en el temor de los individuos a que ese vínculo se convierta en una carga que limite su libertad. Entre la desesperación por relacionarse y la resistencia a que ese encuentro pueda mermar una libertad intangible se debate la relación de Ana y Carlos en *Larga distancia*. El montaje de las escenas de encuentro sexual entre los personajes intensifica esta tensión: brevísimos planos se suceden frenéticamente, cortes bruscos fragmentan la acción. Este tipo de montaje no hace más que connotar esa tensión desesperante entre la unión y el desapego, acentuando la idea de quiebre por sobre la de flujo, la de inestabilidad por sobre la de calma. “La incapacidad de elegir entre atracción y repulsión, entre esperanza y temor, desemboca en la imposibilidad de actuar”²⁵. Esto último es apreciable en la construcción (y destrucción) del vínculo de pareja en el film: se trata de personajes imposibilitados para tomar una decisión entre aquellos polos opuestos, lo cual los deja en un estado de inacción. Esta dificultad en el modo de relacionarse, remite a su vez al aporte que Insausti hizo al film colectivo *Tres veces dos* (Esteban Insausti, Lester Hamlet y Pavel Giroud, 2003),²⁶ lo cual confirma su marcado interés por estos tópicos. En *Luz roja*²⁷ los personajes interpretados también por Zulema Clares y Alexis Díaz de Villegas se encuentran otra vez en la insoluble disyuntiva de la “atracción-repulsión” y la “esperanza-temor” que les impide actuar y relega la posibilidad del encuentro al ámbito de lo imaginario, tal como sucede en *Larga distancia*. Las secuencias que representan el encuentro sexual en estos films escapan al aquí y ahora del relato, existen sólo en el ámbito mental de los personajes, ya sea porque se trata de un recuerdo (que se inserta en la diégesis como un *flashback*) o del producto de su imaginación. En este último caso Insausti nos muestra la escena del contacto físico para luego, por efecto del montaje, devolvernos al relato en el que continúa rigiendo la imposibilidad de la consumación del deseo.

Así como sostuvimos que Ana se había “soltado”, podríamos pensar que también Esteban Insausti lo ha hecho. En su caso, de una tradición narrativa institucionalizada. Ya desde sus primeros trabajos, particularmente el cortometraje documental *Existen* (2005), instituyó un lenguaje y una estética propios, que apuntan a lo *border*, lo sombrío, lo que usualmente se esconde debajo de la alfombra, narrándolo desde un cuestionamiento sobre el ser profundamente oscuro, puesto en escena no sólo a partir de la construcción de unos personajes esencialmente solitarios y heridos sino también a partir de la iluminación, la dirección de fotografía y, sobre todo, un montaje que resulta sustancialmente disruptivo con lo que es el nivel promedio del cine cubano. El ritmo de montaje propuesto por el director en algunas secuencias, como hemos visto, parece connotar características propias de la sociedad contemporánea. Hay en las películas de Insausti una intencionalidad plástica en la manipulación del color: en *Larga distancia* priman los tonos oscuros –azules, grises y negros–, que generan una sensación de opresión y desolación. Estas decisiones estéticas contribuyen a la construcción de identidades que escapan a lo unívoco y lo transparente, configurándose a partir de una opacidad fragmentaria que nunca concluye en

²⁴ Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015), 8.

²⁵ Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, 9.

²⁶ Film colectivo compuesto por tres episodios independientes dirigidos por jóvenes realizadores.

²⁷ Tercer episodio de *Tres veces dos*, dirigido por Esteban Insausti. Prefigura la estética de *Larga distancia*, instalando ya la originalidad de la firma de Insausti, y trabaja sobre las relaciones humanas, la soledad y el (des)encuentro, tópicos sobre los que regresa en su primer largometraje.



una calma plácida, una reconfirmación de los preconceptos del espectador, sino que lo pone permanentemente en jaque, obligándolo a un juego de reflexión que persistirá mucho después de acabada la película.

Es tentador elevar lo fragmentario a una categoría que permita unificar la propuesta estética de la película con la lógica que regía los vínculos sociales cubanos al momento de su producción. Es cierto que, desde el comienzo del Período Especial, las relaciones sociales, antes colectivistas y muy influidas por el ideal revolucionario, se volcaron hacia el individualismo propio del intercambio capitalista. Sin embargo, esto no implica necesariamente afirmar que las relaciones se volvieron fragmentarias. Para pensar esto puede ser de ayuda la propuesta de Esteban Dipaola que, aunque desarrollada a partir de modelos de sociedades distintas a la cubana, explica muy bien las nuevas lógicas del lazo social. Su teoría sostiene que si bien la identidad se conforma a partir de pertenencias múltiples, “ello no determina la disolución del lazo social o un modelo fragmentario del mismo”.²⁸ De lo que se trata, plantea, es “de pensar la articulación de los lazos sociales sin una representación *ideal de la sociedad*”.²⁹

En esta dirección fue el cine, que asumió la compleja labor de repensar estos lazos. Las películas de este período se enfocaron en el carácter más o menos traumático que las nuevas articulaciones tuvieron sobre los individuos. Y además, se arriesgaron a proponer algo sobre éstas: la posibilidad de que pudieran enlazar aquello que antes se encontraba quebrado, especialmente el caso de la relación entre los que se fueron del país y los que se quedaron. Es en la indagación sobre este asunto donde se desarrolla lo más prolífico del cine cubano de las últimas décadas, ya sea producido al interior del ICAIC, en regímenes de coproducción internacional o de modo independiente.³⁰ Así, el cine funcionaría como un aglutinante, antídoto simbólico ante la posibilidad de fragmentación.

Frente a las teorías de la intersubjetividad, que suponen la comunidad como “una propiedad de los sujetos, no su dar, sino lo dado; y que los sujetos se organizan en esa sustancia común que los califica”,³¹ Dipaola propone pensar al *don* como proceso por el cual las identidades se relacionan entre sí. De este modo, las comunidades y las identidades “se instituyen mediante lazos flexibles y dinámicos producidos constantemente en las interrelaciones”.³² Además, sostiene que “No hay un pliegue rígido de las identidades o de las comunidades, lo que se evidencia son des-pliegues”,³³ lo cual pone el acento en el proceso permanente de producción de las identidades. Bajo este modelo es que se construye lo social en el cine cubano de las últimas décadas. Este cambio de paradigma se ve muy claramente si trazamos un arco desde *Lejanía* (1985)³⁴ hasta *Amor crónico* (2012): mientras que en el primer film tanto la comunidad como las

²⁸ Esteban Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social* (Buenos Aires: Letra Viva, 2013), 74.

²⁹ Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, 75. [Énfasis del autor].

³⁰ Incluso películas producidas y dirigidas por profesionales de otros países, como el caso de *Balseros* (con dirección y producción española), se encargan de abordar estos temas. En estos casos generalmente no es sólo temática la vinculación con Cuba, sino que parte del rodaje se realiza en dicho país e incluye actores cubanos (sean estos profesionales o sociales, como en el caso del documental referido).

³¹ Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, 99.

³² Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, 85.

³³ Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, 82.

³⁴ Los personajes de Susana (Verónica Lynn) y Aleida (Beatriz Valdés) en *Lejanía* son sumamente rígidos. A pesar de ello, vale resaltar, Jesús Díaz se permitía presentar un germen de “des-pliegue” en Ana (Isabel Santos), presagiando de algún modo películas futuras. En este personaje, que había emigrado sin decidirlo y elaboraba un proceso de constitución identitaria complejo, comienza a aparecer como posible la idea de una identidad que fluye en

identidades se comprenden como lo ya dado, lo pre-existente, en el último ambas se dan de forma insistente y constante y, en ese darse, instituyen un lazo social no “ideal”, sino dinámico y flexible.

Una de las articulaciones posibles del nuevo lazo social se expresa a través del consumo. Éste, de acuerdo a Dipaola, “es un espacio de articulación práctica entre los sujetos que en sus circulaciones instituye normatividad, por ende, lazos de sociabilidad, y en esas prácticas expresa las desigualdades”.³⁵ Desde luego, en la Cuba revolucionaria el consumo no ocupó históricamente el mismo espacio ni cumplió el mismo rol que en las sociedades capitalistas. El Estado, a través de la libreta de abastecimiento, proveía a la población de lo necesario para subsistir: desde comestibles hasta vestimenta. Luego, el comienzo del Período Especial y la imposibilidad por parte del Estado para seguir garantizando el mismo nivel de satisfacción de las necesidades transformó de manera drástica la concepción del consumo. Los productos asegurados por la libreta de abastecimiento pasaron a ser insuficientes y la posibilidad de acceder a los ofertados en las *shopping* depende también del acceso a la divisa. Que el consumo se constituya entonces, tal como sostiene Dipaola, en instituyente de normatividad y de lazos de sociabilidad, y como expresión de desigualdades, es especialmente disruptivo y traumático en el caso cubano.

Este aspecto del consumo aparece en *Larga distancia* de modo persistente. Un oso de peluche gigante, que se vende en una gran tienda cuyos productos cotizan en CUC,³⁶ es el objeto de deseo de la pequeña hija de Ricardo. En la (im)posibilidad de su adquisición por parte del padre –divorciado de su mujer, que se ha casado con un rico extranjero con quien abandonarán el país– se expresan las desigualdades sociales que estallaron a partir del Período Especial y la nueva normatividad que empezó a regular las relaciones sociales (del padre con la hija, del consumidor con el comerciante). Bárbara, la amiga de Ana, recurre a la explotación de su cuerpo para conseguir dinero que les permita comer y beber a sus amigos durante un festejo en un boliche, ya que pareciera imposible disfrutar sin consumir. El film alude al vínculo físico en los mismos términos. La normatividad de las relaciones entre cuerpos se instituye bajo la lógica del consumo: el cuerpo de Bárbara es, al fin, también un producto que se consume e intercambia. Asimismo los vínculos de este personaje con su padre emigrado y su madre demandante se establecen en el consumo: el padre provee la divisa que lo permite y la madre la exige con insistencia. Y también el consumo cumple un papel importante en la primera caracterización de Ana, la protagonista: los objetos que pueblan su casa expresan una “desigualdad” respecto a un hogar cubano medio.

LOS HILOS DE LAS VOCES

El triunfo de la Revolución en 1959 y, posteriormente, la declaración de su carácter socialista en 1961, condujeron a que la emigración de ciudadanos cubanos adquiriera una fuerte connotación política, particularmente incrementada cuando el país de destino era Estados Unidos. Las variaciones en las motivaciones de la emigración entre el exilio histórico (1959-1973) y el posterior a la crisis del Mariel (1980), que pasaron de ser políticas a económicas y por

su expresión. Las producciones posteriores al ingreso en el Período Especial evidencian más cabalmente los “despliegues”.

³⁵ Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*, 76.

³⁶ Así se llama al Peso Cubano Convertible, que comenzó a circular en 1994. La otra moneda de circulación legal en Cuba es el Peso Cubano (CUP), con el cual se pagan los sueldos estatales. En términos estimativos, un CUC equivale a un dólar y a 25 CUP.



reunificación familiar, conllevaron modificaciones tanto en la concepción política y social sobre los emigrados³⁷ como en sus modos de construcción cinematográfica. Si bien la mayoría de las películas que trabajan sobre los procesos migratorios focalizan en Estados Unidos como lugar de destino, en el análisis que sigue nos abocaremos a un film que trabaja la emigración de Cuba a España: *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009).³⁸

Este documental reflexiona en torno a la experiencia migratoria de artistas cubanos residentes en Madrid. Una característica singular, y curiosamente no explicitada en el film, es que la directora se encuentra en la misma situación que los entrevistados: es ella también una cubana que vive en España. La decisión formal de no exponer esta circunstancia aleja a la película de una tendencia característica de la práctica documental de las últimas décadas, que favorece el tratamiento en primera persona de los problemas expuestos (lo que Bill Nichols denomina “modo performativo”).³⁹ La focalización exclusiva en las declaraciones de los personajes, registradas en planos que los muestran sentados delante de la cámara, sin mayores intervenciones del montaje, lo acerca por el contrario al documental televisivo. A pesar de ello, la propia experiencia de la cineasta parece filtrarse en su capacidad de complejizar, tanto emocional como intelectualmente, la cualidad del artista emigrado.

En este apartado nos proponemos, con el objetivo de pensar la construcción cinematográfica de las identidades a partir de los movimientos migratorios, retomar de modo literal una metáfora territorial propuesta por Zygmunt Bauman. El autor sugiere reemplazar “las metáforas de las ‘raíces’ y el ‘desarraigo’ (...) por los tropos del echar y el levar anclas”.⁴⁰ Hay en el primer par de conceptos, de acuerdo a Bauman, un carácter irrevocable y definitivo que no es propio de los segundos. “Mientras que las raíces arrancadas de la tierra en la que crecían acaban muy probablemente secándose y muriendo, las anclas se izan para volver a ser echadas en algún otro lugar, y permiten atracar con similar facilidad en múltiples puertos de escala distintos y distantes”.⁴¹ En *Memorias del subdesarrollo* o *Polvo rojo*, como hemos señalado, el emigrado desaparecía al cruzar la frontera; su construcción cinematográfica se cancelaba, era extirpado de raíz del relato. *Voces de un trayecto*, por el contrario, construye su lógica a partir de la idea de anclas izadas y vueltas a echar. Aquí el emigrado pasa a convertirse en protagonista, y adquiere así un lugar central en el relato. Éste se construye a partir de la narración de su experiencia migrante. El documental, de todos modos, cuestiona la “facilidad” de los atraques. Los artistas cubanos que prestan testimonio construyen su experiencia migratoria de modo tenso y no libre de contradicciones; las anclas se izan y se echan, pero sus relatos dan cuenta de que se trata de un ejercicio complejo. En este sentido, Zygmunt Bauman plantea también que “la metáfora del ancla capta lo que la metáfora del ‘desarraigo’ pasa por alto o no menciona: el entrelazamiento entre

³⁷Para mayor información sobre el tema, referimos la obra de Jesús Arboleya Cervera, *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013).

³⁸Documental de entrevistas realizadas a músicos y actores cubanos residentes en Madrid. Aporta una mirada plural y compleja sobre los procesos migratorios, los estereotipos identitarios impuestos por las producciones artísticas españolas y los intentos de los inmigrantes cubanos por romper con ellos.

³⁹Hemos trabajado sobre un caso de documental performativo en el artículo “La primera persona, el amor y la persistencia de las preguntas en *El telón de azúcar*, de Camila Guzmán Urzúa,” *Doc On-Line*, n° 18. <http://www.doc.ubi.pt/index18.html>.

⁴⁰Zygmunt Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global* (Buenos Aires: Paidós, 2010), 34-35. El autor retoma estas ideas de François De Singly.

⁴¹Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 35. Es significativo cómo Gema Corredera, una de las entrevistadas en *Voces de un trayecto*, combina ambas metáforas al sostener “las raíces de uno, mejor aéreas, para que no se pudran”.



continuidad y discontinuidad en la historia de todas (...) las identidades contemporáneas”.⁴² Ese entrelazamiento se hace patente en los personajes de esta película y es lo que permite expresar el carácter conflictivo de la experiencia. Las trayectorias de los personajes continúan y en ese continuo se expresan sus identidades, en el pasaje de un país al otro, apareciendo también algo de lo discontinuo, de lo que inevitablemente se disloca en esos movimientos. “No se puede viajar con la casa a cuestas”, sostiene Vanito Caballero, uno de los entrevistados; no todo puede trasladarse y es allí donde reside ese entrelazamiento entre lo continuo y lo discontinuo. Los entrevistados en *Voces de un trayecto*, desestructuran y reestructuran permanentemente el relato de su experiencia: la oralidad les permite estar indistintamente “allí” o “aquí” y los define al mismo tiempo como individuos con múltiples pertenencias. En este sentido, Sandro Mezzadra ubica a los flujos migratorios contemporáneos “en el contexto del continuo y contradictorio movimiento de desterritorialización y reterritorialización de la experiencia”.⁴³ De este modo, según el autor, se produce “una verdadera descomposición prismática del espacio y de la pertenencia”.⁴⁴ Así, las voces que escuchamos en el documental vivencian algo que se asemeja a lo que Alain Tarrus considera como “el ser de aquí y de allá” en tanto “simultáneamente posible”.⁴⁵ Los personajes de este film han circulado y, en esa circulación, “con cada nueva parada, el pasado (constantemente inflado por los registros de las paradas precedentes) es reexaminado y revaluado”.⁴⁶ Esto se vuelve evidente dado que la estructura documental (que, además, como hemos dicho, está planteada en el formato tradicional de entrevistas) favorece el examen y la evaluación de la experiencia. A su vez, algunos de los entrevistados reflexionan sobre sus regresos a Cuba y ponen de manifiesto el nuevo tipo de mirada que ejercen sobre la realidad social de su país a partir del alejamiento favorecido por su estadía en España. En la película, los cubanos emigrados, desde el punto espacial y temporal en que se construye el relato (Madrid, estimativamente los años 2008-2009), vuelven sobre el pasado, sobre la experiencia de anclas izadas y echadas. El aquí y ahora -que se constituye en la más reciente parada del trayecto- es construido por el relato cinematográfico de un modo que apunta a entrelazar continuidad y discontinuidad. Los encuadres de los artistas entrevistados los ubican en exteriores que ponen en evidencia a la ciudad de Madrid como locación o bien en interiores en los que los objetos del entorno remiten a Cuba. En exteriores se encuadran las participaciones de Roberto San Martín, Vanito Caballero y Pável Urkiza. Vladimir Cruz y María Isabel Díaz prestan su testimonio en una habitación completamente empapelada con carteles de cine cubano. En el caso de Gema Corredera, encuadrada en un plano más cerrado, en otra locación interior, se puede ver en la pared un cartel que imita a los de las calles de La Habana. En este último caso, el cartel entra en escena únicamente en la primera toma que se hace de la entrevistada, y en esa ocasión solamente se llega a leer “Haba”. Los planos subsiguientes ya no lo encuadran. Esa reminiscencia sólo parcial y fragmentaria de Cuba -que el espectador se ve obligado a completar- en este caso parece resaltar el hecho de que, de todos los entrevistados, Gema es la menos nostálgica, la que establece una distancia emocional más marcada con Cuba. Es como si la continuidad en Gema estuviera señalada por esa “Haba” y la discontinuidad irrumpiera en la ausencia de la “na” final. Estas elecciones en la composición de los planos nos permiten esbozar hipótesis no sólo sobre lo

⁴² Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 35.

⁴³ Sandro Mezzadra, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005), 102.

⁴⁴ Mezzadra, *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*, 102.

⁴⁵ Alain Tarrus, “Leer, describir, interpretar. Las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de ‘territorio circulatorio’. Los nuevos hábitos de la identidad,” *Revista Relaciones*, nº 83 (2000): 66.

⁴⁶ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 36.



continuo y lo discontinuo, sino también sobre los espacios exteriores e interiores y sobre lo social y lo íntimo. En los espacios exteriores -el ámbito de lo social- prima el lugar donde están echadas actualmente las anclas, o sea, la ciudad de Madrid. En los espacios interiores -el ámbito de lo íntimo- lo cubano persiste. Ser migrante consiste, al fin, en esa coexistencia constituyente de una identidad compleja que *Voces de un trayecto* problematiza proponiendo una aguda reflexión sobre la cubanidad.

La película de Alejandra Aguirre, como hemos expuesto, pone en juego permanentemente el entrelazamiento entre continuidad y discontinuidad⁴⁷ y la posibilidad de ser de aquí y de allá en simultáneo.⁴⁸ Incluso si se trata de un ejercicio complejo, las experiencias se expanden y, en ese expandirse, también se imbrican. Por esta razón nos interesa discutir la afirmación de Zygmunt Bauman respecto a cómo, en la modernidad líquida, “las trayectorias vitales están rebanadas en episodios”,⁴⁹ consolidando una “vida salpicada de ‘nuevos comienzos’”.⁵⁰ Si en el caso de la construcción cinematográfica de las identidades de los personajes emigrados antes del comienzo del Período Especial sí se podía pensar en “trayectorias vitales rebanadas en episodios” y “nuevos comienzos” (comienzos que, en el caso de los que partían, parecían no importar demasiado⁵¹), ese corte tajante es el que comienza a hilvanarse en el cine que se produce a partir de los noventa. Los episodios no constituyen ya trozos/rebanadas totalmente autónomos y divididos, sino que comienzan a trenzarse los hilos que los enlazan y los presentan como permanentemente superpuestos y entretejidos. En ese entretejido se constituyen las identidades y más que de “nuevos comienzos” parece estarse hablando de continuidades; en otros espacios, en juego con otras culturas, pero indisolublemente unidas a las experiencias que las anteceden. Esta lógica, expuesta por el documental que estamos analizando, puede comprenderse a partir de las ideas de Edward Said y Homi Bhabha. El primero sostiene que los exiliados⁵² son conscientes de al menos dos culturas y dos ambientes y que esto da lugar a una consciencia “contrapuntística” ya que “los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente”.⁵³ Bhabha, por su parte, desarrolla el concepto de “entre-medio de la cultura”, con el que califica al “tejido contaminado pero conectivo entre culturas”.⁵⁴ Estas teorías nos sirven para contraponernos a la idea de Bauman y para comprender los modos de construcción cinematográfica de la experiencia migrante en nuestro caso de estudio.

⁴⁷ Recordamos que se trata de términos de Zygmunt Bauman.

⁴⁸ La ya citada noción de Alain Tarrus.

⁴⁹ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 10.

⁵⁰ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 10.

⁵¹ El abordaje del tema migratorio desde las expresiones artísticas estuvo signado en un primer momento, al decir de Ambrosio Fornet, por una “visión simplista y maniquea” a partir de la cual el que se iba simplemente dejaba de existir, convirtiéndose en un fantasma. Se alimentaban así “negaciones recíprocas, como si yo sólo pudiera afirmar mi identidad negando la tuya, que por lo demás no era tan distinta de la mía” (Fornet, 2000). De este modo, la identidad del cubano insular se definía por la negación de la del emigrado.

⁵² Nos parece pertinente hacer aquí una aclaración. La insistencia en la representación de la problemática migratoria en el cine cubano a partir de la década del noventa se condijo con un viraje en el discurso político-social imperante: el término “exiliado”, con su carga de connotación política, pasó a ser reemplazado por el de “emigrado”, ya desde las propias pronunciaciones oficiales (Álvarez Arce, 2006; Ramonet, 2010; Díaz, 2008). El migrante se convertía -a partir de su función como motor de la economía a través del envío de remesas, del incremento de sus comunicaciones con origen, de sus visitas de retorno- en ineludible factor constitutivo de lo cubano. Dejamos en esta oportunidad en el cuerpo del texto el término “exiliado” porque es el utilizado por Said al desarrollar su idea.

⁵³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2013), 29.

⁵⁴ Homi Bhabha, “El entre-medio de la cultura,” en Sutart Hall y Paul Du Gay, Comps., *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 96.



Lo que encontramos en *Voces de un trayecto* no son experiencias que se cortan e inician nuevamente, sino ambientes coexistentes y -aquí nos resulta esencial la terminología de Bhabha- un tejido que conecta culturas y experiencias. En los protagonistas del documental se percibe un nexo entre la experiencia anterior en La Habana y la contemporánea al momento del rodaje en Madrid; hay un retorno permanente a partir del cual se comprende y construye la experiencia actual, enlazando episodios de una trayectoria vital múltiple y compleja. La materia de ese tejido interconectivo es el relato de los artistas que prestan testimonio. Son justamente los hilos de sus voces los que tejen las experiencias que se hilvanan en la construcción de sus identidades. Si la puesta en escena, como dijimos anteriormente, nos permite pensar en la espacialidad/territorialidad, la oralidad del discurso de los protagonistas es la que constituye transnacionalmente sus identidades al conjugar experiencias complejas. Lo que la composición de los planos en cierta medida contrapone -el lugar de origen y el de destino, los espacios públicos y los privados, lo social y lo íntimo- es unido por la banda sonora, compuesta mayormente por las voces de los entrevistados, aunque también por música cubana tocada en vivo en Madrid. Origen y destino, la experiencia previa y la actual, se unen así a partir de los usos de la voz.

Para continuar pensando en cómo la experiencia no se fragmenta ni vuelve a comenzar cada vez, sino que siempre se encuentra de algún modo interconectada, traeremos a colación otro documental sobre el que no nos explayaremos en esta oportunidad. Se trata de *Balseros* (Carles Bosch y Josep M^a Domènech, 2002).⁵⁵ En él, algunos testimoniados intentan ejercer un quiebre, cortar con un afilado cuchillo el pasado en Cuba y tener un nuevo comienzo en Estados Unidos, pero los realizadores parecen querer destacar cómo tal corte no es completamente posible al devolver al relato (y a los propios emigrados) un pasado que, de un modo u otro, aún pende en el presente. Al mostrar al emigrado que intentó el “nuevo comienzo” videos de su hija en Cuba y al narrar a la familia en Cuba el devenir del emigrado, los directores enfatizan la imposibilidad de “rebanar” trayectorias o, al menos, resaltan que los cortes jamás pueden hacerse con precisión quirúrgica, sino que siempre quedan trazos vinculantes. Para esto, Bosch y Domènech hubieron de desarrollar una fuerte cercanía e intimidad con los protagonistas y sus familiares, que les permitió acceso a sus hogares y su cotidianidad. A través del montaje, restablecen las costuras que aún unen las instancias de origen y destino, más allá de las voluntades personales de los individuos involucrados.

Como ya hemos señalado, la identidad del cubano insular era anteriormente construida en las producciones artísticas a partir de la negación de la del emigrado quien, según Ambrosio Fornet, adquiriría una cualidad fantasmagórica.⁵⁶ De este modo, podríamos pensar, a partir de los aportes teóricos de Bauman, que las identidades se construían en el cine como estructuras restringidas que encerraban y contenían.⁵⁷ Desde los noventa, la construcción cinematográfica de las identidades se asemeja a lo que el autor refiere como una renegociación permanente de redes, acentuando la interrelación entre la conexión y la desconexión, y a la (re)formación de la identidad como un proceso que nunca adquiere un carácter definitivo.⁵⁸ Así, el cine cubano logró

⁵⁵ Documental de directores españoles cuyo registro acompaña a emigrados cubanos en Estados Unidos a lo largo de los años, dando cuenta del devenir del proceso migratorio.

⁵⁶ Ambrosio Fornet, “La diáspora como tema”. En *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora* (Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000). http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n1_abril/009_1.html.

⁵⁷ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 26.

⁵⁸ “Si la estructura consiste en componer y encerrar, retener, guardar, restringir o contener, una red hace referencia, por el contrario, a la interrelación perenne entre la conexión y la desconexión. El proceso de ‘formación de



trascender la encerrona en que se encontraba -cuando se permitía decir poco y nada sobre los que se habían ido y sobre cómo en sus movimientos también se definían modos del ser cubano- para pasar a pensar los tránsitos, la conexión/desconexión, y la cubanidad como un proceso en formación y renegociación permanente. De este modo, entonces, arribaron a la pantalla personajes complejos, como los presentados en *Voces de un trayecto*, a partir de los cuales la cubanidad trasciende fronteras físicas y conceptuales. En los relatos de los emigrados delante de cámara se aprecia la labor permanentemente constitutiva de sus identidades. Así, en el fluir del discurso oral de los entrevistados se logra captar el flujo infinito de la re-formación de las identidades. Éste es un proceso que se desarrolla a medida que avanza el metraje. A partir de esta estrategia, el carácter procesual de la constitución identitaria es reforzado.⁵⁹

CONCLUSIONES

La producción de la identidad es un proceso permanente⁶⁰ y a la reflexión en torno a él apunta en gran medida el cine cubano de los últimos años.⁶¹ La multiplicidad de perspectivas que se presentan en las películas pone el acento en que la identidad no tiene un carácter unívoco: hay tantos modos de ser cubano como experiencias en las que esa identidad se encarna.⁶² Los procesos migratorios, las partidas, los retornos, las pulsiones y las disyuntivas en torno a los movimientos territoriales aparecen como fundantes de los complejos procesos de constitución identitaria.

La irrupción subrepticia de la crisis económica a comienzos de la década del noventa implicó una serie de modificaciones en la sociedad. Algunas de estas tuvieron que ver con la relación con los sectores emigrados y la incorporación de sus experiencias y expectativas en la constitución del ser nacional. Pero también se produjeron cambios en el funcionamiento interior de la sociedad cubana, a partir de una modificación en el tipo de lazo social y la instauración de nuevas normatividades del mismo. Estas cuestiones incidieron a su vez en los procesos de constitución identitaria y se evidencian en la construcción cinematográfica de la misma. El cine establece un vínculo con los procesos sociales a partir de su carácter contribuyente en la

identidad' se convierte, antes de nada, en una renegociación de redes permanente," Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, 26.

⁵⁹ Esto es una constante en varios films. Por ejemplo, el protagonista de *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) no es nunca el mismo. En este sentido, no es casual la elección de Solás por el formato de *road movie*, que permite intensificar la sensación de proceso, movimiento, cambio. Es sintomático que *Amor crónico* opte por el mismo formato elaborándolo de modo circular: si la travesía de Roberto comienza en La Habana y termina en Oriente, Cucú regresa nuevamente a La Habana. Mientras que en el film de Solás el movimiento de Roberto parece completado al atravesar el territorio nacional y reencontrarse con su madre, Jorge Perugorría redobla esa apuesta devolviendo a Cucú a La Habana, en un movimiento circular que se perfila como persistente.

⁶⁰ Esteban Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social* (Buenos Aires: Letra Viva, 2013).

⁶¹ Como hemos referido previamente, comprendemos aquí como cine cubano al de producción institucional (ICAIC), al realizado en regímenes de coproducción con otros países, a la producción independiente e incluso a films de producción y dirección no cubana, pero que podrían comprenderse como cooperaciones fílmicas (Caballero, 2006) en las que el interés cultural conduce a la aproximación entre dos o más países por fuera de los márgenes delimitados de los sistemas de coproducción cinematográfica.

⁶² Silvia Girauo sostiene que "la identidad trasciende la formulación lógica de un concepto y se encarna en una experiencia." Silvia Girauo, *Revolución es más que una palabra. Fidel Castro en la tribuna* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010), 268.



construcción de imaginarios, estableciéndose una relación en la que habilita la posibilidad de imaginar socialmente lo hasta entonces inimaginable.⁶³

La experiencia de Ana, en *Larga distancia*, parece tensarse incesantemente en ese esquizofrénico par libertad/seguridad, entre la pulsión de soltarse y el anhelo de aferrarse⁶⁴ Su identidad se configura en esa larga distancia que, como tal, se extiende alejando dos locaciones pero también tiende un hilo conductor que une con persistencia la experiencia anterior y la actual. Suelta de una sociedad cuyo lazo solía regirse por el principio de “darse la mano”, Ana constituye su identidad compleja y contradictoriamente. Esteban Insausti, por su parte, forja su identidad como cineasta cubano (uno de los más significativos de su generación) suelto también de una serie de normas tradicionales y caducas.⁶⁵

Echando el ancla en Madrid, no sin conflictos, los entrevistados de *Voces de un trayecto* retornan sobre sus experiencias entrelazando lo continuo y lo discontinuo,⁶⁶ haciendo coexistir espacios y vivencias, construyendo un modo de ser cubano más allá de las fronteras. Son sus voces las que hilvanan experiencias dando cuenta de las conexiones y des-conexiones⁶⁷ y sus modos de ocupar los espacios nos conducen a pensar en la coexistencia como mecanismo de constitución de sus identidades.

Alentando la formulación de preguntas impensables décadas atrás, estas películas contribuyen a la construcción de una cinematografía que considera esencial la indagación sobre las complejidades del ser en movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMAZÁN Del Olmo, Sonia. “Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana.” Ponencia presentada al XXVII Congreso de LASA, Canadá, 2007.
- ALONSO Tejada, Aurelio. *El laberinto tras la caída del muro*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.
- ÁLVAREZ Arce, Mauricio. *La transformación del discurso oficial y la representación del Modelo político cubano en la década de los noventas*. Seminario de tesis. México: Flacso, 2006.
- APPADURAI, Arjun y Katerina Stenou. “El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia.” En *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones UNESCO, 2001.
- ARBOLEYA CERVERA, Jesús. *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

⁶³ Arjun Appadurai y Katerina Stenou señalan que el arte “mejora nuestra capacidad colectiva para imaginar otros mundos” ya que “abre los sentidos al hábito de lo nuevo, lo diferente, lo no imaginado e incluso lo inimaginable”. En “El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia,” en *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001* (Madrid: Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones UNESCO, 2001).

⁶⁴ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

⁶⁵ No suelto del todo. Su película fue producida por su productora independiente, Sincover, pero también por el ICAIC. Formalmente, de todos modos, el quiebre es claro.

⁶⁶ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global* (Buenos Aires: Paidós, 2010).

⁶⁷ Bauman, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global* (Buenos Aires: Paidós, 2010).



- BAUMAN, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BHABHA, Homi. “El entre-medio de la cultura”. En *Cuestiones de identidad cultural*, Comps. Stuart Hall y Paul Du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- CABALLERO, Rufo. *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Madrid: Fundación Carolina / CeALCI, 2006.
- DE VALES Fernández, Mairim y Daymette Montenegro Morales. *Cine y emigración: Una aproximación a su representación social*. Tesis de licenciatura. La Habana: Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana, 2010.
- DÍAZ, Désirée. “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90.” *Revista Temas*, nº 27 (octubre-diciembre 2001): 37-52.
http://temas.cult.cu/articulo_academico/la-mirada-de-ovidio-el-tema-de-la-emigracion-en-el-cine-cubano-de-los-90/
- DÍAZ, Désirée. “Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución.” En *Cine y revolución cubana: luces y sombras*, Ed. Nancy Berthier. Valencia: Archivos de la Filmoteca, 2008.
- DIPAOLA, Esteban. *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva, 2013.
- FORNET, Ambrosio. “La diáspora como tema.” En *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara: Ediciones Capiro, 2000. Recuperado de: http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n1_abril/009_1.html.
- GARCÍA Borrero, Juan Antonio. *El perfecto neoalfabeto y otras bloguerías*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- GIRAUDO, Silvia. *Revolución es más que una palabra. Fidel Castro en la tribuna*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. *Cine cubano, ese ojo que nos ve*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.
- MEZZADRA, Sandro. *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.
- RAMONET, Ignacio. *Fidel Castro. Biografía a dos voces*. Buenos Aires: Debate, 2010.
- RIVERO Socarras, Maribel. *Relatos de Estado-nación en las representaciones cinematográficas de la migración cubana: convergencias y disidencias*. Tesis de maestría en Estudios Culturales. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2014.
- TARRIUS, Alain. “Leer, describir, interpretar. Las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de ‘territorio circulatorio’ . Los nuevos hábitos de la identidad.” *Relaciones*, nº 83 (2000): 38-66.

