

Fisuras de identidad y emigración en el cine cubano

Por JUSTO PLANAS

Sobre nuestra existencia como criaturas de esta Isla pesa la decisión de irnos o quedarnos. El cine cubano trasluce, década a década, las connotaciones morales y existenciales que este arañazo ha tenido sobre la genealogía de esa escindida familia que llamamos Cuba. Hoy, aceptamos quedarnos como el Arturo de *Fábula* (Lester Hamlet, 2011) a pesar de que signifique también otro tipo de muerte; o preferimos la extinción que significa vivir fuera del país, como ocurre con Ana en *Larga distancia* (Esteban Isausti, 2011). Y no podemos dejar de preguntarnos cómo es posible que estos personajes encuentren la muerte a ambos lados de la calle.

En el Tomás Gutiérrez Alea de los años 60 esta dicotomía se resuelve con la muerte de una clase, la que antes de 1959 representaba la élite económica. Así el burgués de *Las doce sillas* permanece temporalmente en el país solo para incautarse unas joyas que han ido a parar a diferentes puntos de la Isla. El director aprovecha para describir las transformaciones que se operan en la nación. Este hombre, e incluso el móvil que inspira la aventura, resultan cada vez más absurdos, caducos, dentro de la Cuba emergente. Su chofer, que hasta ese momento lo ha acompañado, termina contagiándose con los tiempos que corren; y el antiguo señor va muriendo, en términos figurados, ante el advenimiento de una nueva moral. Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo* (1968), observa esta misma Cuba sin lograr comprenderla, porque lo hace desde los lentes de su antigua posición acomodada. El relieve cultural de la Isla ha mutado y él utiliza un mapa de épocas pasadas. En 1978, Gutiérrez Alea deja claro, con *Los sobrevivientes*, que cualquier intento de resistirse a los cambios, de preservar las estructuras del pasado, conducirá no solo al aislamiento, sino al salvajismo y la autofagia.

En *Polvo rojo* (Jesús Díaz, 1981), los personajes permanecen atrapados entre esos cubanos que optaron por quedarse y los que han decidido irse, quienes sufren un estado de alienación cercano a la locura. La madre que debe abandonar a sus hijos cae en una crisis nerviosa; el anciano que es obligado a alejarse de su país termina senil... y, por otro lado, el ingeniero mulato, que se compromete con el sistema imperante en la Isla, tampoco logra del todo la aceptación de los nuevos líderes, por ser católico y defender ciertas rutinas profesionales aprendidas durante su formación en Estados Unidos. Jesús Díaz describe los radicalismos capaces de romper familias y de obligar a elegir a un grupo o al

otro; y así permanecen estas contradicciones, al rojo vivo, cuando caen los créditos. El director volverá a retomarlas cuatro años después justo donde las dejó.

Los pedazos rotos de la familia cubana se reencuentran en *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985). La madre que abandonó a su hijo regresa a Cuba para llevárselo, pero él ya no es aquel niño sin capacidad para elegir, ahora es un hombre adulto que estudia en la universidad y tiene una relación estable. En semejante escenario se comparan un fragmento y otro de la nación: la madre representa una diáspora mercantilizada, racista y machista, mientras que el hijo se muestra ajeno a los prejuicios de antaño y pone los logros intelectuales por encima de los económicos. Los personajes, tanto de *Polvo rojo* como de *Lejanía*, deben escoger entre su credo y la familia: en el primer filme un adolescente que decide no partir escucha cómo su padre grita, entre indignado y sorprendido, mientras sube al avión: "¡Ya no tengo hijo!"; la madre en *Lejanía* abandona al protagonista porque el Estado no le permite expatriarlo en edad militar, y a su vez él, años después, cuando ella lo visita, se va para otra provincia a realizar trabajo voluntario. Hoy, a casi tres décadas de estos filmes, creemos encontrar cierto reclamo del director, en tanto las circunstancias políticas propiciaban estas rupturas filiales y originaban un proceso aún más doloroso de lo que ya era *per se*.

Las dos orillas de la Cuba quebrada en el 59 comienzan un gradual acercamiento en el cine de los 90. Si con *Lejanía* en 1985 las dos mitades parecen incompatibles, en el corto "Laura" (Ana Rodríguez, en *Mujer transparente*, 1990) la protagonista valora la posibilidad de un reencuentro con su mejor amiga de la adolescencia, que está en la Isla de visita, repasa lo que fue su vida antes y después de su partida; se cuestiona, mientras espera en el *lobby* del hotel donde aquella se encuentra hospedada, si existe algo que salvar después de tanto tiempo, pero está ahí dispuesta a considerarlo. La historia termina segundos antes del encuentro, pero la invitación (ya no política sino humana) a dialogar con el que se fue, queda esbozada. Este acercamiento de las dos orillas adquiere cierta literalidad en *Vidas paralelas* (Pastor Vega, 1992), que cuenta la historia de un cubano de la Isla y uno emigrado. Los hombres se encuentran confinados en aceras situadas la una frente a la otra, sueñan con cruzarlas y se batan con los problemas de su respectivo costado de mundo.

Los universos que antes se mostraban incompatibles derivan en paralelos y finalmente terminan conver-

giendo, como lo proclama el abrazo -siempre pletórico de sentidos- entre Diego y David en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), un abrazo que desplaza hacia otra dimensión la dicotomía de partir o quedarse. Gutiérrez Alea, que en los 1960 y 1970 valoraba como un acto de decadencia cualquier alejamiento del proceso iniciado en 1959, no solo apoya tácitamente la emigración de Diego, sino que asume su estancia en la Isla como un acto de suicidio intelectual. La misma sociedad que abre los brazos al chofer delincuente de *Las doce sillas*, que parece dispuesta a aceptar a todos los que quieran seguir un camino de crecimiento colectivo, aparece en *Fresa y chocolate*, tres décadas después, como un proyecto exclusivista, que margina intelectuales inconformes, prostitutas, homosexuales y religiosos.

Por otra parte, durante los momentos críticos del Período Especial aparecen filmes como *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994) y *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) donde los protagonistas, un tanto alienados por la situación, se aferran a sí mismos y pretenden aislarse de un ente impreciso que los oprime. Laura repite una y otra vez que quiere huir a Madagascar, mientras su madre condena a la familia a mudarse de casa constantemente. Los personajes buscan un sitio donde guarecerse de la crisis, pero cada intento resulta estéril. Mientras, Reina, una anciana, vive en un mundo idílico acompañada por su perro hasta que la falta de alimentos amenaza primero, y luego destruye, la burbuja en que se encontraban. Reina evade entretanto las insistentes propuestas de emigrar que le hace su antigua patrona, quien llega de visita para tratar de seducirla con las ventajas del exilio. Al final, la anciana nos deja

en suspenso, pues se niega a partir y continúa a la espera de un acontecimiento que cambie su vida.

Los 2000

En los filmes de estos últimos 13 años los asuntos relacionados con la emigración se han convertido en una constante. Si en obras de épocas anteriores estos asuntos aparecen de forma velada, en los 2000 se abordarán de manera directa y el diapasón de criterios será más amplio, incluso en las películas del Icaic. La llamada democratización de los medios audiovisuales permitirá que realizadores alternativos elaboren y divulguen más fácilmente su propio paisaje del fenómeno. El documental *De-generación* (Aram Vidal, 2006), ganador del concurso en la Muestra de Nuevos Realizadores, dejará testimonio del desencanto de algunos jóvenes con la situación actual del país, sus esfuerzos por comprenderla; sus razones, incluso, para permanecer al margen; y sus deseos, en ciertos casos, de abandonar la Isla.

Nominado a los Oscar en la categoría de Mejor Documental, *Balseros* (Carles Bosch y Josep Domènech, 2003) registra el itinerario de diferentes cubanos que se lanzan al mar durante la crisis del 94 en busca de su propia versión del sueño norteamericano. Los periodistas españoles Bosch y Domènech regresan casi una década después al lugar de Estados Unidos donde ahora habitan estas personas para verificar si lograron cumplir o no sus metas individuales. El saldo es abiertamente pesimista y en más de un caso la realidad amenaza con superar a la ficción. La película enumera una lista de amores rotos y familias irremediadamente



quebradas (con menores de por medio que vivirán separados de sus padres). Se da fe del olvido y la soledad que parece acompañar al emigrado hasta conducirlo, incluso, hasta las fronteras de la locura. La pérdida de la identidad, de los lazos culturales, parece obrar al fondo de las insatisfacciones de estos cubanos “idos”.

Otro de los filmes que llegaron a varios hogares gracias a la espontánea red de difusión por computadoras fue *Cercanía* (2004), mediante el cual Rolando Díaz dialoga, hasta cierto punto, con la película de su hermano Jesús: *Lejanía*. Realizada en Miami, *Cercanía* cuenta las aventuras de un anciano que logró finalmente salir de la Isla. Vistos desde la inmediatez, la diáspora no parece nadar en la pacotilla y la fruslería como se les describió en décadas anteriores, más bien resulta que el mar de extremismos políticos y rigideces baña tanto esta orilla como la otra. El protagonista se mantiene a salvo de cualquier enfrentamiento al enarbolar la alegre indiferencia que el cubano medio lleva ensayando por décadas. Rolando Díaz subraya como un síntoma de aquella Cuba de Miami la pérdida de cierta espontaneidad que el recién llegado conserva como una marca idiosincrática. Nuevamente la dimensión política y social de estos individuos, con excepción del protagonista, parece construirse en sacrificio de la familia y el amor.

Esta oposición excluyente entre las disposiciones del Estado y el bien de la familia, que ha acompañado nuestro cine toda vez que se aborda el tema de la emigración, permanece como una constante en los tempranos 2000. Las películas proyectadas en el circuito de salas del país, la mayoría producidas por el Icaic, así lo reflejan. En ocasiones, tanto el Estado como la familia dejan de ser términos abstractos para encarnar en ciertos personajes, que velan por sus respectivos intereses. Generalmente, el padre, jefe del núcleo patriarcal cubano, representa las ideas políticas gobernantes en la Isla. La madre aparece entonces asociada a la comunión más íntima del individuo con la patria; concilia en el amor cualquier diferencia política o incluso moral.

El padre

Aquellos hombres que decidieron fundar en *Polvo rojo* una sociedad nueva, de acuerdo con ciertos ideales, toman cuerpo en el padre de *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001). Este individuo, que ya sobrepasa los 50 años, se ve en la posición de gobernar a la familia en un contexto que declara obsoletos muchos de sus valores. Los hijos y la mujer compran en el mercado negro el plato fuerte, mientras él pretende no saber de dónde sale; a pesar de haber trabajado la vida entera debe tolerar que en su casa se sobreviva gracias al dinero que envía su primogénito del extranjero. El protagonista de *Páginas del diario de Mauricio* (Manuel Pérez Paredes, 2006), que pertenece a la misma gene-

ración, se ve lidiando con problemas similares. El director describe la vida de este hombre a lo largo de varias décadas de la historia nacional. Algunos espectadores podremos constatar cómo esos cubanos formados en la rigidez política que obligó a considerar enemigo a todo el que emigraba, educados en la renuncia de sus intereses “personales” en pro de un bien “colectivo”; no son capaces de lidiar con la Cuba de los 1990, y menos aún con la de los 2000. El héroe de este filme repite que no comprende nada ante cada acontecimiento histórico que golpea su sistema moral y su visión idílica de la colectividad; entre tantos, la crisis de los balseros de 1994. Acepta con silencio resignado que su hija viva en otra tierra y se reúna con él, como por azar, en una cafetería extranjera, le hable de nietos que no conoce y le prometa comprarle para la próxima una crema antiarrugas. Él, como el padre de *Video de familia*, se sorprende al constatar que el “hombre nuevo” de los 2000 no se avergüenza de desear cierta comodidad material y genera discusiones en su propia casa sobre los temas antaño vedados, entre ellos la pluralidad sexual o la emigración. Es comprensible entonces que el diálogo intergeneracional dentro de una misma familia sea a ratos sordo y a ratos navegue sobre la absoluta incompreensión. En *Personal belongings* (Alejandro Brugués, 2008) intuimos que la ruptura entre el joven protagonista y su padre está marcada por similares diferencias. Para el director de una policlínica debe ser complejo entender por qué su hijo, médico como él, ha echado a un lado la profesión para hacer guardia en las embajadas con la esperanza de conseguir visa hacia cualquier país.

Si en la primera década del tercer milenio los ideales del 59 se defendían aún por boca de estos hombres, en varios filmes de los 2010, como *Fábula* y *Casa vieja* (Lester Hamlet, 2010), las circunstancias cambian. En *Fábula*, el padre del protagonista impone orden en la casa no ya por medio de su verdad, sino porque “me da la gana”. Consciente quizás de que sus principios ya no engranan con la realidad actual, prefiere vivir ajeno a los conflictos de su hijo y lo destierra del hogar para que haga familia fuera de su jurisdicción. Llega incluso a aconsejarle al protagonista (no sin cierta contrariedad) que acepte el ofrecimiento de emigración hecho por sus tías. Los diálogos con el hijo son tan verticales e impositivos como en filmes anteriores, pero se ven interrumpidos por un asma que le arranca la voz al padre y parece amenazar, palabra tras palabra, su vida. El cabeza de familia está ya inconsciente y agoniza en una cama en *Casa vieja*. Así, el debate con el hijo que llega de España después de muchos años se realiza en otros términos porque los interlocutores son hermanos o amigos de la misma generación. El recuerdo del padre aparece, sin dudas, pero solo describe un patrón de vida que ya no volverá, que la nueva generación acompaña primero a la funeraria y después al cementerio. En el



tapete familiar quedan aún pendientes asuntos como la emigración del hijo o su confesa homosexualidad, pero ahora es una cuestión entre hermanos.

La madre

El héroe de *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) es un cubano emigrado que vuelve para vivir un reencuentro con su madre. Este deseo lo lleva por toda la Isla en su búsqueda. El director, amante de este tipo de simbolismos, convierte el itinerario en un camino de preparación espiritual, en un viaje a la semilla que le permitirá la comunión con esa Cuba de la que se ha distanciado y encarna, toda ella, en la madre. El protagonista aprenderá a sufrir la escasez del cubano, comerá de su comida, encontrará el amor y aprenderá a disfrutar en la medida que lo hacen los hombres de esta tierra.

La niña de *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005) emprenderá un recorrido similar, aquí inspirada en la memoria de su abuela. La heroína atraviesa la Isla para oponerse a los deseos de su madre de sacarla del país, ahora que la abuela ha muerto. Sin embargo, para la nieta la verdadera muerte de la anciana es el olvido y abandonar la casa donde estuvieron juntas significaría eso: desterrarla de su memoria. De nuevo la paternidad representa cierto poder oficial, pues el padre de la niña, que vive en el otro extremo de la geografía nacional, cuenta con la autoridad legal para impedirle a la madre que la lleve con ella. El amor a la abuela, entonces, propicia este viaje, donde la protagonista descubrirá otras dimensiones entrañables (es un filme también para niños) de Cuba.

La figura materna aparece como elemento que cohesionaba a la familia (Casa Cuba) y existe más allá de desarraigos, discrepancias ideológicas, generacionales o de inclinación sexual. Así puede verse en *Casa vieja*, *Fábula*, y algunas otras de este siglo. En ocasiones (siempre como criatura familiar más que política), la ausencia de la madre del protagonista representa una patria donde los individuos no pueden encontrar afecto y obran replegados en su propia soledad. Es el caso de *Nada* (Juan Carlos Cremata, 2001) y *Madrigal* (Fernando Pérez, 2007). La emigración deviene para los héroes de ambos filmes no solo la oportunidad de reencontrarse con la progenitora, sino también una vía de escape ante el paisaje gris y viciado que presenta la Isla.

Los hijos

Durante la primera década del milenio, algunos de los filmes cubanos más notables describen la Isla como un escenario donde el individuo a duras penas logra realizarse. Un documental abierto a múltiples lecturas y por ende polémico (para muchos ni siquiera documental) como *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003) retrata, sin dudas, el espíritu de esta época donde el ciudadano debe mantener una doble condición para lograr subsistir: médico-payaso, bailarín-constructor, liniero-músico..., una condición que garantiza su existencia material y la otra que se convierte en un desahogo espiritual. Comprendemos entonces por qué uno de los personajes decide ex patriarse privándose, quizás para siempre, de la compañía de los suyos. Asimismo, la protagonista de *Nada* trabaja en un correo por el día poniendo cuños, una actividad mecánica que la anula,

y en las noches escribe cartas altruistas que intentan solucionar problemas ajenos. Los hijos, la esposa y la suegra de *Video de familia* aparentan respetar las reglas establecidas por el padre (Estado, esfera social...), mientras que por detrás del telón mantienen una relación homosexual o interracial y viven gracias a los dólares del hijo emigrado.

Sin embargo, la llegada del amor en cualquiera de sus variantes parece compensar en estos filmes el rostro amargo de la Isla; o se convierte en un conflicto (de aproximación-aproximación) para el personaje, que antes estaba seguro de que quería emigrar y ahora teme no encontrar fuera lo que aquí comienza a surgir. Este es el dilema de la protagonista de *Nada* cuando empieza un romance con el cartero de su trabajo y obtiene a la vez la tan deseada posibilidad de abandonar Cuba. Los personajes de *Madrigal* y *Personal belongings* transitan por una situación parecida que los obliga a elegir. Pero en esa negociación con la sociedad el individuo se siente aún en la posición de optar por el desenlace más esperanzador, ya sea continuar en la Isla como en *Nada* o salir de ella como en *Personal belongings*; las familias de *Video...* y *Casa vieja* parecen llegar a un consenso, reciben una lección de tolerancia.

Hacia los 2010 y posteriormente, en cambio, aparecen filmes que abordan la relación individuo-sociedad con marcado pesimismo. Es el caso de *Habana Blues* (2005), dirigida por el español Benito Zambrano, quien, a pesar de ser extranjero, conoce bien el tema de la película pues estudió en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, de San Antonio de los Baños, donde realizó documentales sobre la emigración. Los dos protagonistas de *Habana Blues* viven una especie de aventura picaresca a la cubana hasta que las responsabilidades familiares, las carencias económicas, y la sensación de deambular por diferentes puntos de un callejón sin salida terminan rompiendo esta amistad, al parecer, para siempre. Tanto el que parte en una balsa como el que permanece en la Isla asisten a su aniquilación como artistas (porque son músicos) y a su muerte espiritual.

Larga distancia continúa en esa línea al propiciar el reencuentro de una emigrada con sus amigos del pasado, que viven todavía en Cuba y se ven exhaustos de luchar contra una maquinaria social que los anula. Los de aquí avanzan como sísifos, convencidos de que sus esfuerzos carecen de provecho, mientras recuerdan aquel tiempo de juventud donde planearon conquistar la felicidad, cambiar el mundo. Pero el director tampoco encuentra en el exilio una solución, pues la protagonista, al irse, al separarse de las amistades y la patria, apresuró el fin de su propia historia, se condenó a subsistir en la nostalgia y recordar, más que vivir; porque no hay vida posible fuera de la Isla —parece decirnos Insausti.

Ya el amor no es tabla de salvación en *Fábula*, solo complejiza la voluntad del protagonista de seguir en

Cuba. Los deseos de fundar una familia obligan a este filólogo a dedicarse a pintar y vender cuadros artesanales a los turistas, comienza por este tipo de prostitución de su sensibilidad y, de la mano de una mujer viciada por las carencias económicas (aunque llena de inteligencia y espiritualidad), termina incluso prostituyendo el cuerpo. Hasta en una parodia como *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011), justo antes de que caigan los créditos, el protagonista decide enfrentarse a una multitud de zombis que se aproximan, todo, por el precio de permanecer en la patria; mientras que sus amigos huyen en una balsa hacia unos Estados Unidos también plagados de estas criaturas. Con este desenlace el director, Alejandro Brugués, como otros de su generación, anuncia que la operación de irse o quedarse esconde al final de la cadena pronósticos de muerte.

Los conflictos políticos de los personajes, de este modo, ya no emergen netamente de la oposición con el otro, oposiciones que han transitado por diferencias generacionales, sexuales, o incluso de carácter. El peor enemigo de esta nueva generación de protagonistas resulta -muchas veces- ellos mismos... y esa condición geográfica, espiritual y socioeconómica de vivir en una ínsula. Es un conflicto existencial —existencialista— donde el individuo se debate entre Caribdis y Escila consciente de que su propia odisea, ya sea en Cuba como en otras tierras, no le permitirá encontrar ni Ítacas, ni finales de viaje, ni puerto seguro.