


**Dos viajes, cincuentaicinco hermanos y una ilusión.
Modos de abordaje cinematográfico de la emigración cubana**

*Two trips, fifty-five siblings and an illusion.
Modes of cinematographic approach to the Cuban emigration*

Anabella Castro Avelleyra
 <https://orcid.org/0000-0001-5010-4332>
Universidad de Buenos Aires
anabella.castro.a@gmail.com

Resumen: La propuesta del artículo es analizar los modos de representación de la emigración desplegados por *Cincuentaicinco hermanos* (Jesús Díaz, 1978) y *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), situando ambos films en su contexto de producción cinematográfica y socio-política en Cuba. Para ello, se considera la inscripción de los realizadores en la narración en tanto una ausencia presente y una presencia ausente y se analiza si la voz narradora tiene carácter institucional, pensando en el tipo de pacto comunicativo que se establece en cada caso. Se evalúan los mecanismos a partir de los cuales se alude, en lo que respecta al movimiento, a la fluidez o a la interrupción. Por último, se esbozan algunas hipótesis en torno a la figura del padre en estos *films*.

Palabras clave: documental, Cuba, emigración, identidad.

Abstract: The proposal of the article is to analyze the modes of representation of emigration deployed by *Cincuentaicinco hermanos* (Jesús Díaz, 1978) and *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), placing both films in their context of cinematographic and socio-political production in Cuba. Hence, we consider the inscription of the filmmakers in the narration as a present absence and as an absent presence and we analyze whether the narrative voice has institutional character, thinking about the type of communicative pact that is established in each case. We evaluate the mechanisms from which it is alluded, with regard to movement, fluency or interruption. Finally, we outline some hypotheses about the figure of the father in these films.

Keywords: documentary, Cuba, emigration, identity.

TRADUCCIÓN:

Anabella Castro Avelleyra (Universidad de Buenos Aires)

CÓMO CITAR:

Castro, A. (2018). Dos viajes, cincuentaicinco hermanos y una ilusión. Modos de abordaje cinematográfico de la emigración cubana. *Culturales*, 6, e353.

doi: <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e353>

Recibido: 12 de noviembre de 2017

Aprobado: 06 de abril de 2018

Publicado: 08 de agosto de 2018



Introducción

Un numeroso grupo de jóvenes desciende por la escalerilla de un avión. Uno de ellos eleva el puño en señal de victoria. Otro saluda con su mano en alto. Sus rostros denotan conmoción y felicidad. Una mujer se enjuga las lágrimas. De pronto, aún a los pies de la nave, comienzan a cantar el himno cubano: “Al combate, corred, bayameses / que la Patria os contempla orgullosa; / no temáis una muerte gloriosa, / que morir por la Patria es vivir”. De este modo se presenta la escena de apertura de *Cincuentaicinco hermanos*, largometraje dirigido por Jesús Díaz en 1978.

Plano oscuro de una calle londinense. La ubicación geográfica la delata el colectivo de dos pisos que atraviesa el cuadro junto a otros vehículos. El perfil de un hombre lejano, de pie en el borde del cordón de la vereda, se distingue en la oscuridad. Gira y camina, quedando escondido tras una pared o columna (todo es tan difuso que no hay posibilidad de determinar con certeza lo que se está viendo). De pronto, irrumpe la voz *over* de una mujer: “a veces trato de recordar su rostro y vuelvo a ver esta imagen; la única que tengo de él”. Aún no lo sabemos, pero ese hombre es el padre de la narradora. Con estas imágenes comienza *The Illusion*, cortometraje rodado por Susana Barriga en 2008.

Así, en *Cincuentaicinco hermanos* y *The Illusion* los sujetos se lanzan a un viaje al origen con la intención de reconstituir su identidad. Los miembros de la Brigada Antonio Maceo se trasladan desde Estados Unidos a Cuba en busca de la Patria. Susana Barriga lo hace desde Cuba a Inglaterra para dar con su padre. El primer *film* –producido por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)– es parte de la tradición documental institucional que primó hasta fines del siglo XX, mientras que el segundo –surgido de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños

(EICTV)– se inscribe en la renovación propuesta por las generaciones más recientes. En tanto Díaz registra lo que institucionalmente se considera necesario poner en escena (y, en este sentido, es testigo privilegiado de eventos de diversa índole), Barriga necesita mostrar algo que le es eludido persistentemente (priman los encuadres fragmentarios o descentrados, el fuera de foco, el uso del *zoom* y la cámara oculta). Díaz narra un encuentro feliz; Barriga, el más desolador desencuentro.

Estos documentales forman parte de un grupo más extenso de películas que en las últimas décadas han abordado la problemática de la emigración cubana desde distintas aristas.¹ Se ha pensado en una serie de modos de representación cinematográfica de la problemática migratoria a partir del análisis de este *corpus* amplio. Así, encontramos algunas películas que trabajan el problema centrándose en la representación del retorno del emigrado, como sucede con la pionera *Cincuentaicinco hermanos*, pero también posteriormente con las ficciones *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985), *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994) y *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001). Otras se centran en la figura del migrante en destino. En este grupo destacan algunas películas producidas por España que pueden calificarse como transnacionales,² entre las que se cuentan el largometraje de ficción *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) y el documental *Balseros* (Carles Bosch y Josep María Domènech, 2002). También se encuentran en este grupo *films* de directores cubanos, como es el caso de *Memorias del desarrollo* (Miguel

¹ La investigación doctoral en curso propone pensar los modos de representación cinematográfica de la problemática migratoria y de la constitución identitaria en producciones del período 1993-2012, teniendo en consideración no solamente *films* cubanos sino también otros de carácter transnacional, haciendo hincapié en los vínculos con España y Argentina.

² Más allá de la producción concebida a partir de parámetros estrictamente económicos, o de la nacionalidad de los directores, la incorporación de actores cubanos, así como el privilegio de temáticas que atañen directamente al pueblo de Cuba e, incluso en algunos casos, el rodaje en locaciones del país, permiten pensar a estas películas como transnacionales.

Coyula, 2010). En algunas películas la problemática se abarca a partir de la evocación del emigrado por quienes permanecen en territorio cubano, como sucede en *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001). Algunos *films* aluden al viaje (a la especificidad del trayecto que separa origen y destino), siendo *90 millas* (Francisco Rodríguez, 2005) el que más se destaca en este grupo, dado que la totalidad de la acción tiene lugar a bordo de una balsa en altamar. El mayor número de los *films* aborda a la emigración como pulsión, disyuntiva o proyecto. Entre estas películas se incluyen, por ejemplo, *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) y *Personal Belongings* (Alejandro Brugués, 2006). *The Illusion* constituye un caso particular, en el cual el familiar que no emigró viaja en busca de quien sí lo hizo, con el objetivo de reconstituir su identidad y su historia a partir del encuentro y la interpelación a ese otro.

La decisión de trabajar en este artículo conjuntamente *Cincuentaicinco hermanos* y *The Illusion* se debe, en principio, al ya mencionado punto de contacto entre ambas que funciona como motor de la acción en los *films*: el viaje en busca del reencuentro con la figura del *pater* (el padre, la Patria) con el objetivo de reconstituir complejamente la identidad. A su vez, la elección de dos documentales producidos con treinta años de distancia (1978 y 2008) permite recomponer dos momentos históricos diferenciales, a partir de la propuesta de pensar los modos de representación de la emigración desplegados por cada uno, situando sus elecciones estéticas en el contexto sociopolítico y de producción cinematográfica en Cuba. Para analizar los modos en que la emigración es abordada en cada caso, se considerará el tipo de inscripción de los realizadores en los *films* (se pensarán como una ausencia presente y como una presencia ausente) y cómo a partir de esto se establecen distintos pactos comunicativos. Se desentrañarán también los mecanismos por los cuales, a partir de los movimientos al interior de y entre las imágenes, se alude a la

fluidez o a la interrupción. Se situará el carácter institucional o no de la voz narradora y cómo ello pudo influir en el abordaje estético de las problemáticas trabajadas. Finalmente, se esbozarán algunas hipótesis en torno a la figura del padre en estos *films*.

Del tutelaje del ICAIC a las escuelas de cine y la independencia

Como se ha señalado, los documentales con los que se propone trabajar corresponden a distintos momentos en la historia de la producción cinematográfica cubana y también a diferentes modelos de formación en el campo del cine.

En lo que respecta a la producción documental, Joel del Río (2012) señala, en el período 1960-1990, a la del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* como la “voz preeminente”, encargada principalmente de “divulgar logros de un país dispuesto a cambiarlo todo” y “criticar insuficiencias” (p. 407). Por su parte, Jorge Luis Sánchez (2010) plantea una división en ese extenso lapso temporal al hablar de una “efervescencia creadora, de búsqueda intensa” (p. 134) en la década del sesenta, proseguida por un período al que califica como “meseta” entre 1969 y 1992. Advirtiendo él mismo lo polémico de su apreciación, Sánchez (2010) sostiene que algunos documentales de esa época “gozaron del espaldarazo que otorgan las coyunturas, sobre todo las de las conveniencias políticas que, una vez pasados los entusiasmos, tornan más efímera e inservible a la obra de arte” (p. 137) y ubica entre ellos a *Cincuentaicinco hermanos*. Califica al *film* como “superpublicitado”, “hipervalorado” e hinchado por la coyuntura, y considera que hoy exhibe sus costuras y se encuentra exhausto y deshecho. En contraste con estas apreciaciones, Chanan (2004)³ sostiene que tanto éste como otro documental de Jesús Díaz, *En tierra de Sandino* (1980),

³ Esta cita y las subsecuentes de este autor fueron tomadas del original en inglés, la traducción es propia.

representaron, al final de la década del setenta, “la cumbre del género” (p. 19). Valora a ambos como “paradigmas del documental observacional de autor en América Latina (por no decir del arte documental en cualquier otro lugar)” (Chanan, 2004, pp. 19-20).

Consideramos inmerecida la mirada retrospectiva que Sánchez realiza sobre este documental. Sin calificarlo necesariamente como paradigmático a nivel continental o mundial, como plantea Chanan, sí parece imprescindible situarlo en el devenir de la historia de la cinematografía cubana y otorgarle la entidad que adquiere al interior de ese derrotero. En este sentido, es innegable que las condiciones históricas influyeron de modo notorio en su producción. La política de acercamiento y diálogo entre Estados Unidos y el gobierno revolucionario durante la presidencia de Jimmy Carter (1977-1981) derivó en una serie de medidas en torno a cuestiones migratorias, por lo que se acordó la autorización de visitas de emigrados a Cuba.⁴ A partir de ello, en 1978 se produjo el arribo de la Brigada Antonio Maceo, conformada por un grupo de jóvenes que habían salido del país con sus padres siendo muy pequeños. Los miembros de la brigada eran militantes político-culturales con una ideología de izquierda, que se oponía a la reinante entre la mayoría de los emigrados radicados principalmente en Miami. Parte de su actividad consistió en la fundación de las revistas *Areíto* y *Joven Cuba*, que sirvieron como medios a través de los cuales vehicular sus opiniones e inquietudes. Todo esto generó un fuerte impacto en el ámbito político y social, que les valió la persecución por parte de la extrema derecha. Como parte de un trabajo de promoción de vínculos, ya iniciado en los Estados Unidos, los brigadistas viajaban a Cuba para realizar trabajo voluntario, reencontrarse con sus raíces, establecer un

⁴ Para mayores referencias sobre las relaciones políticas y diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba en torno a cuestiones migratorias se recomienda la lectura de Arboleya Cervera, J. (2013). *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

diálogo con la sociedad cubana y reconstruir su identidad en términos transculturales. Esto tuvo una fuerte incidencia en la sociedad cubana, que se había habituado a tener una mirada unívoca sobre aquellos que habían partido, a quienes rechazaba como enemigos de la Revolución. La llegada de estos jóvenes y el diálogo propuesto con la ciudadanía implicó una diversificación en la apreciación sobre los compatriotas que vivían en el exterior. Este contexto no sólo preparó el terreno para la realización del documental de Díaz, sino que posibilitó la experiencia que el *film* documenta. Habiendo destacado, entonces, la incidencia del contexto político y social en la posibilidad de producción de la película es necesario señalar la relevancia histórica de *Cincuentaicinco hermanos*. Ésta fue la primera cinta en trabajar el retorno de los emigrados a Cuba,⁵ un tema no exento de polémica que se encontraba en el candelero de la opinión pública en ese momento. El *film* marca una inflexión y se instituye así, como punto de partida en el tratamiento cinematográfico de esta problemática político-social. El documental narra la experiencia de estos jóvenes en tierra cubana, desde su arribo al país hasta el momento de su partida, construyendo una estructura circular. A partir de la apelación a un registro característico de la observación y la

⁵ Posteriormente, Jesús Díaz volvió sobre el tema en el largometraje de ficción *Lejanía* (1985). En él, la reconciliación entre la madre que regresa y el hijo que había sido dejado en el país resultaba imposible. A través del personaje de la prima (Ana), emigrada por voluntades ajenas, y reminiscente de los protagonistas de *Cincuentaicinco hermanos*, se atisbaba la posibilidad de encuentro y diálogo con esa generación. *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001) tiene ya como motivo central el reencuentro y la reconciliación con los emigrados. En este *film*, si bien el protagonista (Roberto) pertenece al mismo grupo generacional que Ana en *Lejanía* y los jóvenes del documental de Díaz, y es también a través de él que se explicita la reconciliación, se verifica un punto de inflexión al extenderse la comprensión solidaria a la generación de los padres, que tomaron la decisión de emigrar. Para que no quepan dudas del espíritu conciliatorio del *film*, todo se manifiesta en un discurso oral que no deja lugar a las ambivalencias. “Es terrible que hayan sido víctimas de ese momento en el que les tocó vivir”, dice Pilar (la prima del protagonista), refiriéndose a sus padres. “Y cada uno pensaba que hacía lo mejor. Es que no pensaron que las decisiones que tomaran en ese momento después podrían ser definitivas. Por eso no podemos culparlos”. “Yo no le guardo rencor a mi padre (...) Él también fue una víctima”, expresa luego Roberto. “Nosotros somos ahora los adultos que fueron ellos hace treinta años. No nos equivoquemos nosotros. O al menos intentémoslo”, concluye Pilar. Se ha desarrollado ya con mayor profundidad estas ideas en la ponencia “De lo irreconciliable a la reconciliación: un diálogo entre *Lejanía* y *Miel para Oshún*”, presentada en las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, en noviembre de 2015.

participación (Nichols, 1997, 2001), no sólo se acompaña a los sujetos en sus interacciones sociales y políticas, sino que también se escuchan sus reflexiones y preocupaciones.

En cuanto a sus condiciones de producción a nivel más puntual, *Cincuentaicinco hermanos* lleva la rúbrica del ICAIC y da a conocer conquistas del gobierno revolucionario. Los brigadistas no hacen más que reivindicar los triunfos de la Revolución a nivel social, humano y cultural en contraposición a los males del sistema capitalista en el que viven. Incluso más allá de esto, el logro principal que se remarca es el recibimiento con brazos abiertos de esta joven generación que desea regresar a vivir a Cuba y es instada por el propio Fidel Castro a persistir en su labor revolucionaria en Estados Unidos.

En lo que a formación respecta, Jesús Díaz fue un intelectual revolucionario (progresivamente díscolo)⁶ que comenzó su carrera como escritor al ganar en 1966 el premio Casa de las Américas por su libro de cuentos *Los años duros*. Luego de esto, pasó a editar el suplemento cultural de *Juventud Rebelde*, *El Caimán Barbudo*, del que fue cesanteado al año siguiente tras la publicación de una nota en la que Heberto Padilla elogiaba *Tres tristes tigres*, novela del entonces exiliado Guillermo Cabrera Infante. Posteriormente, y hasta 1971, formó parte del comité editorial de la revista *Pensamiento Crítico*, clausurada al comienzo de lo que se conoció como quinquenio gris. Tras ello, ingresó al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, al interior del cual dirigió el documental objeto de este estudio.⁷ Por ese entonces, no existían en Cuba

⁶ Tras haber formado parte del equipo de la controversial *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990), Jesús Díaz recibió una beca de la Oficina Alemana para las Relaciones Culturales con el Extranjero. En 1992 participó en la ciudad de Zurich de un debate en el que dio a conocer su ensayo “Los anillos de la serpiente” (disponible en: https://elpais.com/diario/1992/03/12/opinion/700354805_850215.html). El escrito generó una gran polémica entre las autoridades cubanas e implicó que Díaz pasara el resto de su vida (murió en 2002) en el exterior.

⁷ Para mayores referencias sobre la biografía de Jesús Díaz, se recomienda la lectura de Guerrero, G. (2002). “Jesús Díaz: Ilusión y desilusión”. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, 25, pp. 10-18, y Rojas, R. (2002). “Jesús Díaz: el intelectual redimido”. Centro de Investigación y Docencia Económicas.

escuelas de cine y la formación se realizaba de modo práctico a partir del trabajo en el Instituto.

En 1986 se fundó la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños⁸ y algunos años después la Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), al interior del Instituto Superior de Arte (ISA), espacios en los que pasaron a formarse la mayor parte de los cineastas de las generaciones más recientes. En este contexto se inscribe el proceso de formación de Susana Barriga, quien se graduó de la EICTV en la especialidad de Cine Documental con su tesis *The Illusion*. La generalización del uso de la tecnología digital en la filmación colaboró a que los jóvenes cineastas formados en las escuelas forjaran una filmografía producida de modo independiente al Instituto.

Como parte de este proceso de renovación del campo cinematográfico cubano, Joel del Río (2012) identifica una serie de eventos que supusieron aportes significativos en las últimas dos décadas, entre los que destaca a la Muestra Joven del ICAIC, que comenzó en 2001 y hasta 2010 se llamó Muestra de Nuevos Realizadores. Del Río (2012) considera que este evento fue el que más colaboró en la reanimación del cine documental, que al momento se encontraba estancado al interior del Instituto. El autor destaca, entre los

⁸ La proyección más allá de las fronteras cubanas de la Escuela propició los intercambios transnacionales. Muchos estudiantes de otras nacionalidades han realizado obras que atañen a problemáticas de Cuba, proponiendo puntos de vista novedosos y alternativos. En esta investigación doctoral se trabaja con el caso del español Benito Zambrano, quien con su tesis de graduación *Los que se quedaron* (1993) se acercó a la cuestión migratoria cuando recién comenzaba a ser abarcada por la cinematografía cubana. Posteriormente, en su largometraje *Habana Blues* (2005), se interesó por problematizar cuestiones de transnacionalización de la cultura. (Ya se hizo un abordaje a este tema en el artículo “Un acercamiento a los intercambios transnacionales en la cinematografía del Período Especial: la cubanidad revisitada”, publicado en la revista *Questión*, nro. 52). La Escuela también favoreció la consecución de fondos extranjeros para la realización de los *films*, algo que se aprecia en *The Illusion*, que fue realizada en colaboración con la Universidad de Salford y One World Broadcasting Trust (Inglaterra). En adición a esto, Susan Lord y Zaira Zarza (2014) recalcan que “los cineastas cubanos que estudiaron en la EICTV tienen más que simplemente acceso a cineastas y circuitos internacionales; también desarrollan una estética transnacional o translocal” (p. 200). (Traducción propia).

problemas del documental institucional, al exceso de apología y didactismo y a la falta de creatividad en el uso de los materiales de archivo y las entrevistas, cercano al propio de los reportajes televisivos. En contraste, sostiene que las nuevas generaciones de documentalistas vuelven a comprometerse con aspectos problemáticos de la realidad nacional, favoreciendo perspectivas críticas y polémicas. Señala también “la sensación del espectador de estar asistiendo a los hechos mostrados tal como ocurrieron, sin embellecimiento ni artificio de ninguna índole” (Del Río, 2012, p. 406) y el privilegio de la dimensión emotiva y personal del relato.

Dentro de la presente investigación se considera que *The Illusion* –que obtuvo el premio principal en la categoría documental de la octava edición de la Muestra Joven, por ese entonces aún llamada Muestra de Nuevos Realizadores– se inscribe en esta corriente de renovación del documental cubano. El cortometraje propone un acercamiento polémico, turbulento y controversial a una problemática persistente en la discusión política, social y cultural del país, como es la emigración, su mella en las relaciones familiares y su incidencia en la constitución de identidades. A partir de la apelación a la primera persona, la película combina la historia personal con lo colectivo, lo político y lo social. La directora viaja a Inglaterra en busca de su padre, de quien prácticamente no tenía mayores recuerdos que una breve comunicación epistolar, muchos años atrás. Al dar con él, más que con una figura paterna y afectiva se encontrará con un ser distante y sumido en una paranoia de persecución política carente de fundamentos. Como se revisa a continuación, el documental recurre a estrategias de la modalidad performativa (Nichols, 2001; Weinrichter, 2004) o de la primera persona (Ortega, 2008; Piedras, 2014) y, en consecuencia, privilegia la dimensión subjetiva y emotiva. La opción por la estética de la cámara oculta intensifica una sensación cruda de acceso a los hechos. En este sentido, la película se construye a partir de

materiales que podrían considerarse de descarte. Susana Barriga se refiere a esa materia a partir de la cual estructura su documental como “imágenes en tránsito de ser imágenes”. La directora considera que es este el modo en que la película encuentra su verdad ya que,

...en la naturaleza de ese material está configurada la irreparabilidad o la imposibilidad de la relación con mi padre. Se trata de imágenes en las que apenas podemos ver nada, oscuras, desenfocadas, fortuitas, no consensuadas. Imágenes que niegan su condición de imagen. Todo lo que expresa la película, lo expresa a través de la violencia de ese material (en Castro Avelleyra, 2018, pp. 83-84).

En estas particularidades formales, como se verá también más adelante, reside la peculiaridad y la potencia del *film* en la aproximación a una problemática social compleja y dolorosa.

Ausencia presente y presencia ausente

Se propone a continuación pensar la intervención de los realizadores en *Cincuentaicinco hermanos* y *The Illusion*, respectivamente, como una ausencia presente y como una presencia ausente,⁹ evaluando cómo esto funciona en el establecimiento de diferentes pactos comunicativos.

Cincuentaicinco hermanos registra la visita de la Brigada Antonio Maceo a Cuba, acompañándola desde su llegada al aeropuerto José Martí hasta el momento del embarco para regresar a Estados Unidos, en el mismo lugar. Los espectadores nos convertimos en testigos tanto de sus intercambios públicos como de sus pensamientos y sensaciones más íntimas. Recibimos esta información a partir de la participación de los actores sociales. Esto nos permite pensar que el *film* recupera estrategias propias de los documentales

⁹ Se pensaron estos conceptos a partir de la obra de Bill Nichols (1997, 2001).

participativos (Bill Nichols, 1997, 2001). La película de Jesús Díaz, como sostiene Bill Nichols acerca de esta modalidad de representación documental, hace hincapié tanto en las “imágenes de testimonio o intercambio verbal” como en las “imágenes de demostración” (1997, p. 79). Estas últimas, de acuerdo con el autor, muestran la validez de lo que sostienen los testigos. Así, en este *film*, el montaje combina escenas en las que los actores sociales hablan a cámara con otras en las que hablan entre sí y algunas que dan cuenta de las experiencias que se narran. Por ejemplo, en la primera secuencia de la película, uno de los jóvenes que baja del avión se dirige directamente a la cámara, compartiendo sus sensaciones y expectativas. Son numerosas las secuencias de intercambio verbal entre los actores sociales, de las que la cámara es testigo privilegiado: reencuentro con familiares, reuniones con funcionarios y figuras públicas, diálogos con ciudadanos. También se recurre a las imágenes de demostración, entre las que se destacan las de los brigadistas realizando trabajo voluntario en la construcción, algo de lo que se había hablado previamente en los testimonios. Se cree que la combinación de estos tres tipos de imágenes contribuye a la construcción de una forma discursiva que intenta presentarse como objetiva a partir del recurso a múltiples testimonios, de un acceso a las interacciones entre los actores sociales que es presentado como espontáneo y de la constatación en imágenes de las declaraciones de los sujetos. Sobre estos recursos se consolida en el *film* de Díaz la puesta en escena del fenómeno migratorio, que es abordado a partir de la figura del emigrado que regresa al país de origen.

Lo que habilita a hablar del realizador en tanto ausencia presente es que, en parte del metraje, Díaz privilegia el uso de lo que Nichols (1997) llama “pseudomonólogo”. Se trata, de acuerdo con el autor, de un tipo de entrevista en la que el actor social tiene una presencia visible mientras que el realizador está visiblemente ausente. De este modo, *Cincuentaicinco*

hermanos combina la presencia activa del realizador que interactúa con los actores sociales e incluso favorece acciones o provoca reacciones (a partir de la voz en *off*) con, por momentos, su ausencia y su silencio. A través de estos pseudomonólogos los actores sociales comunican de forma directa al espectador sus pensamientos y opiniones. En esos momentos, la mediación de Jesús Díaz parece desaparecer, estableciendo una ilusión de relación directa entre espectador y testimoniante. Esa ausencia es de todos modos presente porque, tal como señala el propio término, estamos ante pseudomonólogos: discursos provocados por la intervención previa del realizador, que permanece fuera de cuadro, pero al que, de todos modos, se dirige la mirada del testimoniante.

Se considera que la clara rúbrica del ICAIC como narrador en *Cincuentaicinco hermanos* convierte al *film* en un documental institucional, frente a la entidad independiente (sin intervención alguna del Instituto), individual (Barriga dirige, hace cámara, edita) y personalizada (la voz de la directora está inscrita en cuadro) de *The Illusion*. Se produce entre ambos *films* un tipo de viraje –sugerido por Pablo Piedras (2014) a partir de reflexiones de María Luisa Ortega respecto a otros documentales– desde una lógica de persuasión a otra que resulta acorde a tiempos de incertidumbre y puesta en crisis de sistemas explicativos totalizantes. Entre *Cincuentaicinco hermanos*, documental institucional que intenta intervenir políticamente y sigue una lógica persuasiva, y *The Illusion*, documental en el que priman las preguntas correspondientes al orden de la subjetividad y se eluden las respuestas categóricas, se ubica la profunda crisis económica, política, social e ideológica del Período Especial en tiempos de paz, a partir de la cual las categorías propias de los marcos explicativos del comunismo resultan insuficientes para dar respuesta a los nuevos desafíos que afronta la sociedad cubana.

En un sentido similar, al analizar los documentales realizados por hijos de militantes de la década del setenta en Argentina, Ana Amado (2009) señala que en ellos prima “el discurso de los afectos” (p. 164) por sobre las premisas políticas contundentes que, en la producción cinematográfica de los sesenta y setenta, buscaban la intervención pública. Se produce así una inversión en la relación individual/colectivo (Amado, 2009; Piedras, 2014), que puede apreciarse también en *Cincuentaicinco hermanos* y *The Illusion*. Si en el primero se buscaba desde lo colectivo y lo público apelar a lo individual y lo privado, en el segundo esto se invierte y el pasaje se da desde el orden de lo individual y privado a lo colectivo y público. La experiencia de los jóvenes registrada en *Cincuentaicinco hermanos* es pública, ya que se los muestra en permanente contacto con la sociedad y las autoridades políticas cubanas, y también colectiva, porque quien arriba al país es un grupo que se autodenomina “brigada”, con todo lo que ello implica en la historia de Cuba. Desde ese discurso público y colectivo, se apelaba al orden de lo individual y privado de los espectadores, en su modo de relacionarse con este aspecto particular de lo social. La experiencia íntima y subjetiva que narra Susana Barriga remite en principio y concretamente a su propia historia, pero no se limita a ella, ya que se extiende sobre la experiencia de toda una sociedad en torno a la problemática migratoria y la constitución de su identidad.

En este *film* el recurso a la narrativa en primera persona modifica el pacto comunicativo. En este sentido, Pablo Piedras (2014) distingue en los documentales autobiográficos “nuevos modos de interpretar, construir y reinventar la imagen simbólica de lo colectivo a partir de una mirada subjetiva, pero susceptible de ser transferida a formaciones sociales más amplias” (p. 30). La imagen de lo colectivo que se presenta en el documental de Díaz se transforma, en el de Barriga, en una mirada subjetiva que puede extenderse a una comprensión amplia de un fenómeno social (en este caso, el migratorio).

En ambos documentales, de todos modos, se cuestionan presupuestos y se emprende un viaje en busca de la identidad, a partir del restablecimiento de vínculos con el origen (en un caso se regresa a la patria, en el otro al padre). Esa identidad es la individual, pero también la colectiva. Es la de aquel que se mueve, así como la de todos los cubanos: los que se fueron, los que se quedaron y los que se movilizan entre origen y destino intentando romper con esas dos instancias de detención y raigambre, para establecer un flujo de movimiento constante que constituya un modo de ser cubano aquí y allá al mismo tiempo.¹⁰

Hay entonces, como se acaba de señalar, una modificación en el pacto comunicativo entre *Cincuentaicinco hermanos* y *The Illusion*. En este sentido, Jesús Díaz presenta una serie de argumentaciones (expresadas por la multiplicidad de actores sociales mencionada con anterioridad) con el objetivo de persuadir lógicamente al espectador, situado en una instancia histórico-política específica, a la que el *film* alude de modo directo. Susana Barriga, por su parte, apela a su experiencia de vida que es, en gran medida, compartida por un amplio número de cubanos cuya constitución identitaria e historia individual están marcadas por la emigración.

En este caso, aunque se trate de un documental de carácter performativo en el que la subjetividad de la directora es central en la narración, su cuerpo no es puesto en escena. En cambio, son muchos otros cuerpos anónimos los que aparecen en cuadro, de modo fragmentario, con una voluntad de ser al mismo tiempo mostrados y escondidos (de hecho,

¹⁰ A partir del concepto de “territorios circulatorios”, Alain Tarrus (2000) plantea cómo en sus experiencias circulatorias los migrantes improvisan identidades mestizas como un proceso constante que implica ser “de aquí y de allá a la vez” (p. 41). A partir de estos conceptos se construye la configuración de la identidad en *Amor crónico* (Jorge Perugorria, 2012) en el artículo “Migración y cubanidad en el cine: una historia de abrazos”, publicado en el nro. 200 de la revista *Cine Cubano*. La noción de campos sociales transnacionales (Glick Schiller y Levitt, 2004; Levitt, 2010), que alude a los vínculos entre origen y destino incluyendo también a aquellos que no se movilizan, nos permitió pensar la configuración de identidades en *Balseros* (Carles Bosch y Josep María Domènech, 2002) en la ponencia “Entre origen y destino: la configuración de un campo social transnacional en *Balseros*”, presentada en el XXXV Congreso Internacional de LASA (2017).

cualquiera de esos fragmentos podría corresponder al cuerpo de la directora, aunque no es posible saberlo). Esas imágenes fragmentarias resultan tan inconexas como los testimonios del padre, tan retaceadas al espectador como el cariño que ella desearía encontrar en su progenitor. Las figuras en cuadro no son uniformes, del mismo modo en que no lo es la identidad de la realizadora que se desconfigura ante la mirada atenta del espectador. La voz *over* de la directora al comienzo del documental anuncia que ella quería hacer una película sobre la felicidad. Es esa felicidad en tanto concepto completo y cerrado la que comienza a desgranarse a partir del fallido encuentro con su padre, y lo que se nos muestra son justamente esos granos. La identidad de la realizadora, como la de tantos personajes ficcionales y actores sociales documentales de producciones posteriores al ingreso en el Período Especial, se encuentra en crisis y muta de modo persistente. Lo procesual se instala como marca de una época en la que todo es cuestionado y repensado. Por estas razones, creemos que en *The Illusion* la realizadora es una presencia ausente, ya que su subjetividad y experiencia personal, inscritas desde la voz *over* y la voz en *off*, son una presencia que consolida el relato, pero a la vez su cuerpo no es puesto en escena y los que sí aparecen en cuadro son fragmentarios y elusivos.¹¹

De este modo, la ausencia presente de Jesús Díaz se condice con un pacto comunicativo apoyado en una cierta objetividad y en el intento de comunicar un discurso autoasumido como político e histórico. En este análisis se cree que este discurso intentaba seguir un camino que condujera desde la puesta en escena de lo colectivo y lo público hacia la experiencia individual y privada del espectador. En este sentido, es importante resaltar que hasta ese momento el discurso oficial calificaba a los emigrados despectivamente como

¹¹ Rosa Teichmann sostiene: “Susana es una voz sin cuerpo, se ha fragmentado, quebrado -podríamos decir- producto de la realidad que le ha tocado vivir” (2012, p. 164).

“gusanos” y “vendepatrias”. A partir del momento en que se acuerdan las visitas de emigrados al país se produce un viraje discursivo que se manifiesta también en la producción cinematográfica. Ambrosio Fornet (2000) señala, al analizar la temática de la diáspora en las manifestaciones culturales, un proceso por el cual, en ese contexto, repentinamente, los gusanos se convertían en mariposas. La presencia ausente de Susana Barriga colabora a un pacto comunicativo que, apoyado en lo emotivo y en la subjetividad, va de lo individual y privado a lo colectivo y público. En los modos en que su presencia se ausenta se denota en cierta medida un cuestionamiento sobre la posibilidad de clausura del sentido. Y es justamente esa imposibilidad de clausura la que habilita la pregunta constante y persistente sobre la identidad, también imposible de clausurar.

Los movimientos

En ambas películas prima el movimiento, pero de distinto modo. Las formas que asume el mismo al interior de las imágenes y entre ellas, a partir del montaje, contribuyen a modos diferenciales de construcción cinematográfica del fenómeno migratorio y las identidades en cada *film*. En *Cincuentaicinco hermanos* el movimiento es fluido y progresivo. Se alude a él, por un lado, a partir de los desplazamientos. El documental comienza con la llegada del avión, que denota el viaje de Estados Unidos a Cuba. Luego hay traslados dentro de la ciudad de La Habana, en automóvil, o a otras provincias, en micros. Algunas de las imágenes de los testimonios se toman arriba de los vehículos en movimiento. También hay imágenes de los brigadistas caminando. En otras ocasiones, los actores sociales se encuentran detenidos y es la cámara la que se mueve para arribar a su encuentro. En cualquiera de los casos, los movimientos de cámara son estables y prolijos, acudiendo en

muchas ocasiones a paneos y *travellings*. Lo que unifica a estas tomas es que el desplazamiento fluye sin ser interrumpido y siempre avanza. *The Illusion* comienza pletórica de movimiento: los colectivos y los autos circulan por la calle, el padre va y vuelve sobre la vereda, un ciclista y un transeúnte cruzan delante de la cámara, y la cámara misma se mueve rauda intentando captar esa última imagen del padre.¹² Cuando una voz autoritaria la increpa por estar filmando a un sujeto a la distancia, la cámara se mueve aún más descontrolada hasta que logra dar otra vez con el padre. El encuadre es inclinado,¹³ la imagen -pobremente iluminada- se torna difusa y es por momentos bloqueada debido a la intrusión de los transeúntes. El padre es una sombra sin rostro, un cuerpo sin identidad. La cámara se desespera por atrapar a ese padre que se escapa, una vez más; esta vez para siempre. El espectador comparte el ansia de la cámara, que no es otro que el de la realizadora (también camarógrafa) por asir ese resto de ilusión. El de que ésta que está por comenzar aun pueda ser, de algún modo, “una película sobre la felicidad”. Ilusión que se diluye, para ella y para los espectadores, con la violenta intromisión del discurso en otro idioma (el inglés). Lo público, lo externo, una vez más, entrometiéndose en esa relación tan del orden de lo íntimo y privado.

Como sucedía con *Cincuentaicinco hermanos*, en *The Illusion* también se alude al movimiento desde los medios de transporte, ya que las imágenes del encuentro con el padre se alternan con tomas del subterráneo en las que, no sólo se mueven los vehículos, sino

¹² La primera imagen que vemos es la última que ella registra. Sostiene Dean Luis Reyes (inédito): “Este plano es el centro de su punto de vista como documentalista, que en este caso específico coincide con el de su anhelo personal. El Padre solo existe en esta trama vaga de flujo digital. Una estructura caprichosa de electrones es lo único que persiste de él. No tiene rostro y mucho menos nombre. Si la cámara se apagara, se esfumaría como un espectro sacudido por la luz viva. Jamás habría existido. Es una ilusión. Exactamente: La Ilusión” (s/n).

¹³ Aunque claramente este tipo de angulación en el encuadre no fue buscado de modo deliberado por la directora, es significativo señalar que, en la teoría fílmica, se llama a esta clase de planos, que comunican un efecto de inestabilidad, “aberrantes”.

también multitudes de personas que recorren las estaciones, ya sea caminando o sobre escaleras mecánicas. Incluso en un momento la directora camina junto a su padre por las calles londinenses. En todos los casos, se trata de un movimiento interrumpido. Las tomas son breves y el montaje corta los desplazamientos al pasar de plano en plano. Las que registran al padre (en su casa, en la calle) son tomadas con cámara oculta, en constantes movimientos desorganizados. A diferencia del movimiento que fluye en *Cincuentaicinco hermanos*, este es más bien caótico, quebrado, superpuesto. Al igual que sucede con la trama, no hay avance sino interrupción, ruptura y quiebre.

Así, la fluidez y continuidad del movimiento en el *film* de Díaz, a partir de planos de extensa duración en los cuales se incluyen prolijos paneos o *travellings*, en los que los actores sociales tienen el tiempo y la voluntad de entablar prolongados diálogos (o monólogos), y que son montados a partir de un principio que conduce a la progresión del relato, nos orientan a pensar en identidades que, incluso si practican un cierto movimiento, son estables, organizadas y continuas. Se infiere, entonces, que en el modo de documentar un suceso que implicaba un cambio significativo a nivel político-social –ya que esos cubanos que habían emigrado hacía casi veinte años, a los que se había considerado durante todo ese tiempo como traidores a la causa revolucionaria, regresaban al país y proponían un encuentro cara a cara con ellos– el *film* intenta construir un pasaje entre esa situación anterior y la actual que sea sutil, continuo, fluido y que, lejos de cuestionarla, aporte al ideario de la Revolución.

El caos impregna cada uno de los movimientos en la película de Susana Barriga: las imágenes fuera de foco, el *zoom in* y el *zoom out*, la brevedad de las tomas, el montaje de planos efímeros, frágiles, transitorios y, además, registrados en dos espacios e instancias

distintos (el encuentro con su padre y el subterráneo). A esto se suma un cierto movimiento incongruente en el diálogo: el discurso contradictorio del padre y su imposibilidad de escucha de lo que dice la hija. Lo señalado conduce a pensar en la emigración y su incidencia en la constitución identitaria (de los que se fueron y de los que se quedaron) en tanto fenómenos complejos y múltiples, que inquietan un sentido en el contrapunto, que intentan construirse como un rompecabezas en que las piezas no encajan. Si Barriga piensa a los materiales a partir de los cuales construyó su película como “imágenes en tránsito de ser imágenes”, la identidad en su *film* se presenta también como algo en tránsito.

Las credenciales

Como ya se ha señalado, se considera que en el caso de *Cincuentaicinco hermanos* se está ante un documental institucional y colectivo, mientras que *The Illusion* es un documental independiente y personal. Esta diferencia incide en la posibilidad de acceso que los realizadores tienen a los actores sociales que funcionan como testimoniantes / protagonistas del *film* y a los espacios en los que ocurren los eventos. De esto se desprenden, a su vez, distintas elecciones estéticas, fuertemente influidas por las posibilidades. Así, la cámara de Jesús Díaz puede funcionar como testigo privilegiado de todos los eventos que componen la historia de la visita de la Brigada Antonio Maceo a Cuba, teniendo un acceso notable tanto a los espacios y sucesos como a los testimonios de los protagonistas, mientras que la cámara de Susana Barriga se ve obligada a esconderse y obtener imágenes “robadas” (descentradas, parciales, fragmentarias, fuera de foco) y testimonios elusivos, paranoides y contradictorios.

La entidad del narrador de cada *film* y el tipo de acceso que ella le garantiza a la cámara son puestos de manifiesto en ambas películas. En una escena de *Cincuentaicinco*

hermanos, una de las integrantes de la Brigada visita la casa en la que su familia solía vivir antes de emigrar. Al golpear la puerta, la residente actual abre confundida y manifiesta dudas respecto a permitir el ingreso de la desconocida. “Me da miedo porque no sé quiénes son ustedes”, les plantea. Ante esta situación, la joven visitante dice, como carta de presentación, “son del ICAIC”. Entonces la mujer sonríe dándoles la bienvenida y les abre las puertas de su hogar, “¡Mira tú! Compañeros, pasen”. Una escena de *The Illusion* constata cómo en el caso de Barriga el acercamiento no fue tan ameno ni el resultado tan favorable. El padre le requiere que ella le muestre su pasaporte para constatar su identidad, antes de seguir hablándole. “Susana, tú me tienes que aceptar a mí todas las preguntas que yo te haga. No lo tomes a malo. Dame acá tu pasaporte”, le dice. “¿Pero tú quieres ver el pasaporte para comprobar si yo soy Susana?”, es su respuesta, entre hastiada y sorprendida. “Yo quiero ver el pasaporte, sí. No solamente para comprobar, sino... Una cosa es estar seguro y otra cosa es estar cerciorado”. Incluso la constatación de su apellido en el documento no alcanzará para que el padre confíe en ella, a quien acusa de estar vinculada al gobierno cubano con la intención de perjudicarlo.

Así, las credenciales del ICAIC abren puertas mientras que las personales de Susana, una joven cineasta residente en Cuba de viaje en Inglaterra, no logran hacerlo plenamente. La prolija puesta en escena de Jesús Díaz es, por supuesto, una elección estética, pero a su vez posibilitada por el acceso irrestricto a los diversos espacios donde tiene lugar la acción. El uso de la cámara oculta, los encuadres fragmentarios y descentrados y el intermitente fuera de foco del *film* de Susana Barriga son, en cierta medida, también una elección, pero sin lugar a dudas condicionada por una serie de restricciones prácticas. En este caso, la directora debe optar por la estrategia de no dar a

conocer la realización del documental, esconder la cámara y filmar desde ese lugar vedado, sin una institución que la avale.¹⁴ Sobre las imágenes captadas en el subterráneo –que son las que, junto a las del (des)encuentro con el padre constituyen la totalidad del metraje– la realizadora sostiene:

Las circunstancias contribuyeron a imprimirles un cierto estado febril, casi de ultimátum. La gente en Londres no quería ser grabada. Dentro del tren grabé los reflejos, las manos, lo permitido. Fuera, esperaba en el andén las paradas breves para grabar los rostros, que robaba.¹⁵

El uso de la cámara oculta en *The Illusion* aporta a la idea de un *film* ensayo, en proceso de construcción. Al mismo tiempo, suscita cuestionamientos éticos de difícil respuesta. En la narración, la cámara se presenta como “espía”: se acerca a la puerta de la casa del padre e intenta mostrarnos lo que hay más allá del vidrio esmerilado. El montaje nos hace pensar que es en ese *hall* de entrada donde la directora sorprende al hombre cuando llega a la casa. La voz *over* de la cineasta en un momento del encuentro, tras los comentarios paranoicos del padre, señala “yo pensaba en la cámara, nunca le dije que estaba grabando”. En una entrevista a la realizadora, citada por Joel del Río (2009), ella plantea que “a él le dije que estaba haciendo un documental y la cámara estaba ahí. Él podía verla” (párr. 5).¹⁶ Por el contrario, en las crónicas de la presentación de la película en el Festival de Cine de Berlín se sostiene que Barriga declaró “Mi padre no sabe aún que lo filmé” (s/a, 2009). Los

¹⁴ Incluso si se presentara como estudiante de la EICTV realizando su tesis de graduación, dicha “carta de presentación” institucional no tendría la capacidad de abrirle puertas (permitirle filmar en espacios públicos, ganar la confianza del padre) del modo en que sí lo hace el ICAIC en la realización de *Cincuentaicinco hermanos*.

¹⁵ Fragmento de la transcripción de la conferencia “La poética de lo incumplido”, dictada por la cineasta en el marco del XXIV Congreso Internacional Visible Evidence el 5 de agosto de 2017 en la ciudad de Buenos Aires

¹⁶ Por este corto, Barriga ganó el premio de la DAAD a mejor corto internacional, consistente en una beca de la institución.

estudios sobre cine han hecho ya sobrado hincapié en demostrar que en las películas documentales lo “real” es un constructo. En este sentido, el padre podría haber estado avisado de la existencia de la cámara y la realizadora pudo haber optado por plantear lo contrario en su comentario *over*, en función de la construcción cinematográfica favorecida por su *film*. En todo caso, es sobre ese no saber del padre explicitado en el relato que podría reflexionarse sobre el uso de la cámara oculta de un modo similar al que Jean-Luis Comolli y Vincent Sorrel (2016) proponen para *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Sostienen los autores refiriéndose a ese caso que, más allá de la justa causa que mueve al director del *film*, el engaño al que es sometido el agente nazi filmado genera malestar a partir de la modificación en la relación de fuerzas entre ambos.

Se piensa aquí, de todos modos, que el que en realidad no oculta nada es el *film* de Barriga, ya que en ese acceso dificultoso y parcial connota la conflictividad de la problemática que se propone abordar, y que es aquella que alude a las huellas de la emigración en la constitución de las subjetividades y también en la figuración de la cubanidad en su conjunto. La película de Jesús Díaz, por su parte, en la prolijidad de su factura denota el ocultamiento de parte del conflicto. Los relatos, por múltiples que sean, resultan unívocos: la fórmula del buen vivir la sigue teniendo el comunismo y los emigrados serán bienvenidos en la medida que puedan aceptar eso (e, incluso, dadas las características generacionales específicas de los protagonistas de la historia, en la medida en que, quienes regresan de visita, no hayan optado conscientemente por partir en un principio). Más allá de estas limitaciones, comprensibles a partir del contexto histórico, político y social, es indudable la importancia de este *film* como punto de partida en el tratamiento (progresivamente conflictivizado) de la problemática.

El Padre

Como se ha expresado al comienzo, se cree que en ambos documentales hay una búsqueda identitaria que impulsa un viaje hacia el origen. En *Cincuentaicinco hermanos* el camino es hacia la Patria y en *The Illusion* hacia el Padre. Si bien en ambos casos estos son conceptos del orden de lo simbólico, en el segundo se produce una clara encarnación en un sujeto concreto: el padre biológico. Ahora bien, el pináculo de la película de Jesús Díaz llega cuando los brigadistas se encuentran con Fidel Castro. No es descabellado pensar que en su figura se encarna el concepto de Patria Revolucionaria.¹⁷ La palabra Patria, a su vez, deriva del latín *pater* (padre). Según el psicoanálisis, la función paterna es la de imponer la Ley. En los *films*, tanto el padre de Susana como Fidel Castro aplican una ley que conduce, tras el encuentro, al retorno de los hijos al lugar de origen. Más allá de esto, en ambos casos, el viaje habrá contribuido a una construcción más compleja de su identidad.

Fidel Castro, encarnando a la Patria, reconoce cuánto quisiera acoger a los brigadistas, pero los insta a regresar a Estados Unidos a continuar su labor revolucionaria desde allí: servirán más a la Revolución de ese modo. Sentado cómodamente en un sillón, en el centro de una fila de funcionarios del gobierno, con los brigadistas ubicados en un semi-círculo frente a él, en un espacio pequeño y acogedor, el Comandante les dice:

Algunos de ustedes han expresado el deseo o el ansia de regresar a Cuba (...) ¿Cuál es el mejor criterio que debemos tener? (...) Desde luego, ¿qué nos podría preocupar?, nosotros encantados que diez, quince, veinte o todos ustedes dijeran ‘nos quedamos aquí’. Pero, realmente, ¿qué hacemos con eso? ¿Sería lo más inteligente, lo más revolucionario que podemos hacer en este momento? (...) Por eso me parece que lo más sabio, lo más

¹⁷ Y por qué no pensar incluso en él como un padre. No en vano la película, desde su mismo título, califica a los brigadistas como hermanos.

prudente, es que no adoptemos ninguna decisión en este momento sobre eso. Y les dejo bien claro que para nosotros sería en realidad un placer decir ‘quédense todos aquí’. No tenemos la menor objeción en ningún sentido, como no sea realmente la duda de que en este momento sea lo mejor que deben hacer. (...) Aquí les estoy hablando no como ciudadano, les estoy hablando como revolucionario (...). Piensen en el rol, en el papel que ustedes pueden y deben desempeñar ahora dentro de la migración de Estados Unidos. Lo cual tiene un mérito, porque yo entiendo que entraña cierto peligro, en realidad lo creo. También creo que, si ustedes amplían su movimiento y se organizan, entonces les tendrán respeto. Entonces el peligro pueden ser ustedes, y no los enemigos.

Finalizada la charla, los brigadistas despiden a Fidel con un emocionado y fuerte aplauso. El encuentro ha sido un éxito. Todos sonríen ampliamente. Se los ve satisfechos, felices. Una mujer, profundamente conmovida, parece estar al borde del llanto.

Retirándose ya de la vivienda en la que había sido literalmente interceptado por su hija, el padre de Susana, preso de la ira paranoica, vuelca sobre ella un discurso brutal y tajante: le dice que vuelva a Cuba, que se olvide de él, que renuncie a su apellido. “Ya te dije la realidad, para eso no hubieras venido, Susana”, expresa. Ella pregunta: “¿Entonces prefieres que no vuelva aquí?”. Su respuesta es breve y contundente: “No, no vengas más”. Susana necesita constatar este doloroso dato: “Prefieres que no vuelva...”. La réplica se repite: “No, no vengas más”. Las palabras del padre se suceden abriendo un surco, acrecentando la herida y señalando su inasequible reparación:

Tú has venido aquí a hacerme la vida más imposible de lo que yo la tengo aquí esperando qué pasa, si me muero aquí o me muero en mi país. (...) Ellos te van a decir ‘*congratulations*, Susana’ por lo que hiciste. A eso me refiero yo, estoy viviendo aquí y tú vienes a joderme. Porque lo que has venido Susana, es a joderme. (...) Ahora te vas y ellos te van a decir *congratulations*. No quiero saber de nadie. Y tú no vienes más aquí a

mi casa. Ignórame. Quítate el apellido. Te voy a felicitar porque te quites mi apellido. No quiero que tengas mi apellido. No quiero.

Como sucede a lo largo de prácticamente todo el documental, no se logra distinguir la figura del padre. Algún fragmento de su sobretodo aparece en cuadro, en ocasiones logramos reconocer su mano, que se mueve enérgica. Si bien en determinados momentos el hombre se detiene, en otros continúa el movimiento: se le ve dejar el departamento, caminar por un pasillo, bajar escaleras. Como si escapara de su hija y de todo aquello con lo que ella viene a confrontarlo, alejándose, una vez más, mientras vierte este discurso de escisión sin retorno. Los recibimientos también habían sido distintos en ambos documentales: uno de brazos abiertos y el otro siempre al filo de la sospecha.

Esta modificación en la figura del *pater*, desde una película realizada en 1978 a una de 2008, puede comprenderse a partir de la reflexión de Dean Luis Reyes, quien sostiene que durante los noventa en el cine cubano “la figura conflictiva del principio de autoridad se desplaza hacia el padre, centro de imantación de la familia, si bien ahora leído como depósito de contradicciones insalvables” (Reyes, 2018). El autor reconoce dos vertientes en el conflicto con la figura paterna: por un lado, las producciones que hacen hincapié en la disminución de su autoridad, al convertirse en depositaria de “una ley anacrónica, cuya puesta en práctica es imposible” (Reyes, 2018)¹⁸ y, por otro, las que hacen referencia al “síndrome de orfandad” (Reyes, 2018). Entre estas últimas se ubica *The Illusion*.

El cine cubano de las últimas décadas manifiesta una vocación indagatoria y crítica sobre cuestiones identitarias. El inicio del Período Especial fue el puntapié de este proceso. La crisis económica fue también social, espiritual e ideológica. La cubanidad hubo de

¹⁸ Como el propio autor señala, un ejemplo paradigmático de esta vertiente es *Video de familia* (Humberto Padrón, 2001). En ese mismo año también se opera el perdón explícito al padre que decidió emigrar, por parte del hijo que llevó consigo, en *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001).

repensarse. Y tanto el Padre como la Patria Revolucionaria (y el propio Fidel Castro), pilares en la constitución identitaria individual y colectiva, fueron puestos en el centro de los cuestionamientos. En el cine, estas figuras fueron desconfiguradas de un modo que en *The Illusion* se manifiesta a partir de las elecciones formales que ya se han analizado (encuadres, montaje, puesta en escena).¹⁹ La elección de las estrategias características del documental performativo, que conllevan la inscripción de la mirada subjetiva y la experiencia afectiva de la hija (perspectivas ausentes en períodos anteriores), modifica el acercamiento al problema de la emigración, propiciando una identificación tan emotiva como compleja y contradictoria. Lejos de lo sucedido en décadas anteriores, en palabras de Dean Luis Reyes (2018), “El Padre ha quedado en la otra acera, la del pasado, mientras desde la de enfrente una cámara de video lo observa imperturbable” (s/n).

A modo de cierre

Cincuentaicinco hermanos es un *film* en el cual se percibe la influencia de la escuela documental del ICAIC y de una coyuntura política atravesada por la novedad de la visita a Cuba de hijos de emigrados. En él, la voz en *off* (que sólo se dirige, circunstancialmente, a los entrevistados) es institucional y guía testimonios que buscan persuadir lógicamente al espectador. *The Illusion*, por su parte, lleva la impronta de la EICTV y de la crisis del Período Especial. En él, la voz de la directora es íntima e inscribe la subjetividad de una historia sumamente personal que, apelando a la emotividad de los espectadores, reflexiona sobre las repercusiones de la emigración en la constitución identitaria de la sociedad cubana. La pregunta sobre la identidad en estos *films* conlleva, además, un viaje (tanto

¹⁹ Para pensar la desconfiguración de las figuras de la Patria Revolucionaria y de Fidel Castro resultan interesantes dos *films* de Miguel Coyula: *Memorias del desarrollo* (2010) y *Nadie* (2016).

literal como metafórico) hacia el origen, figurado en la patria y el padre. La problematización de la figura paterna y su rol en tanto detentora de la ley varía de un *film* al otro, demostrando un pasaje en el cine cubano que tiene como punto de inflexión la crisis de los años noventa. Si la figura de Fidel Castro en la película de 1978 se construye en tanto encarnación de una Patria Revolucionaria plena de autoridad, alrededor de la cual orbitan los brigadistas que en ella encuentran su punto de unión, el padre de Susana Barriga, en su documental de 2008, es centro de contradicciones que el *film* interpela, desconfigura y deconstruye.

Se constata en estos documentales una hipótesis sobre la que se ha trabajado ya en otras oportunidades y que plantea una redefinición de la representación del emigrado en el cine cubano a partir del ingreso en el Período Especial, desde identidades estáticas, fijas y definidas (construidas cinematográficamente en *Cincuentaicinco hermanos* no sólo a través del discurso, sino de la selección de planos estables y de extensa duración, montados en función de la progresión del relato) a identidades móviles, múltiples, complejas y no nítida ni preliminarmente definidas (que en *The Illusion* son connotadas por los frenéticos movimientos de cámara, el montaje ecléctico de escenas que tienen lugar en distintos espacios y los planos descentrados que muestran sólo partes de los cuerpos o imágenes fuera de foco). Así, los movimientos fluidos y progresivos de *Cincuentaicinco hermanos* se fragmentan en *The Illusion*, cuya estética connota el conflicto y el contrapunto inmanente inscripto en la emigración. Si bien el *film* de Jesús Díaz se propone aportar una perspectiva más compleja sobre el fenómeno migratorio que la reinante hasta ese momento (y que en el caso del cine era prácticamente inexistente), no logra alejarse por completo de una concepción en cierta medida esencialista y petrificada de la identidad. En términos de Néstor García Canclini (2002) serían esencialistas aquellas concepciones de la identidad

que la equiparan a ser parte de una nación espacialmente delimitada, en la que los referentes identitarios son embalsamados en un estadio tradicional, definiéndose como esencias de la cultura nacional, pasando por alto que esos referentes son históricamente cambiantes. Isabel Monal (2003) califica a esta visión ahistórica de la identidad, que no comprende su evolución dinámica, como petrificada. Aunque *Cincuentaicinco hermanos* sin dudas viene a proponer un cuestionamiento sobre la concepción unívoca que se tenía de los emigrados en tanto gusanos, contrarrevolucionarios y apátridas, también limita a un grupo muy concreto, con unos bordes netamente definidos, esa apertura en la conceptualización. El documental señala que los emigrados pueden no sólo ser enemigos sino también ser como los brigadistas. Pero estos jóvenes tienen unas características muy específicas: son fervientes defensores de la Revolución y abrazan una cultura nacional compuesta por referentes revolucionarios ya largamente establecidos, sin ponerlos en cuestionamiento. Aunque el *film* muestra múltiples historias y experiencias, no termina de identificar a cada uno de los actores sociales presentados, que se tornan entonces indiferenciables. Todos ellos configuran un actor colectivo claramente delimitado: la Brigada Antonio Maceo. Por el contrario, en *The Illusion*, las identidades se resquebrajan y descomponen de modo persistente, haciendo imposible definir bordes claros. La puesta en escena, la composición de los planos y la estética general del *film* no hacen más que remarcar estos aspectos. Del mismo modo, el discurso hostil del padre, enérgico y por momentos balbuceante, también da cuenta de esta falta de nitidez, poniendo el acento en la constitución dinámica y compleja de lo discursivo y de lo identitario. Las identidades se mueven, como los cuerpos y como la cámara, sin un sentido fijo ni un fin premeditado. Son

imposibles de definir y sólo pueden ser parcialmente aprehendidas si se asume el esfuerzo de acompañarlas en sus movimientos.

Referencias

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.Arboleya Cervera, J. (2013). *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Barriga, S. (2017): La poética de lo incumplido. (Conferencia) *XXIV Congreso Internacional Visible Evidence*. Buenos Aires, Argentina. 5 de agosto de 2017.
- Castro Avelleyra, A. (2015). De lo irreconciliable a la reconciliación: un diálogo entre *Lejanía y Miel para Oshún*. *Actas de las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Universidad de Buenos Aires. Argentina. 4, 5 y 6 de noviembre de 2015. Recuperado de http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2015/04/eje1_castroavelleyra.pdf.
- Castro Avelleyra, A. (2016). Migración y cubanidad en el cine: una historia de abrazos. En *Revista Cine Cubano*. 200, 30-39. La Habana, Cuba: ICAIC.
- Castro Avelleyra, A. (2016). Un acercamiento a los intercambios transnacionales en la cinematografía del Período Especial: la cubanidad revisitada. *Revista Questión*. 1(52), 25-41. La Plata, Argentina. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3556/3039>
- Castro Avelleyra, A. (2018). “Más allá de las concreciones, me interesa el gesto poético, dónde cuaja la obra”. Entrevista a Susana Barriga. En *Revista Cine Documental*. 17, 82-93. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/nota1Barriga.pdf>

- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Del Río, J. (2009). La cubana *The Illusion* premiada en la Berlinale. En *La Jiribilla*. La Habana, Cuba. Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n406_02/labutaca.html.
- Del Río, J. (2012). Fermentos genéricos en el cine joven del siglo XXI. En L. A. Notario y B. Paddington (comps.). *Explorando el cine caribeño*. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.
- Díaz, J. (12 de marzo de 1992): Los anillos de la serpiente. En *El País*, Sección Opinión. Madrid, España, Recuperado de https://elpais.com/diario/1992/03/12/opinion/700354805_850215.html.
- Fornet, A. (2000). La diáspora como tema. En *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara, Cuba: Ediciones Capiro. Recuperado de http://epoca2.lajiribilla.cu/2001/n1_abril/009_1.html.
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guerrero, G. (2002). Jesús Díaz: Ilusión y desilusión. En *Encuentro de la Cultura Cubana*, 25, 10-18. Madrid, España. Recuperado de <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/25/25gg10.pdf>.
- Lord, S. y Zarza, Z. (2014). Intimate Spaces and Migrant Imaginaries: Sandra Gómez, Susana Barriga, and Heidi Hassan. En V. Navarro y J.C. Rodríguez (eds.), *New*

- Documentaries in Latin America*. (199-217). New York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan US.
- Monal, I. (2003). Algunas cuestiones gnoseológicas en torno a la identidad. La identidad socio-cultural como totalidad compleja. En AA.VV., *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*. (11-28). La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Ortega, M. L. (2008). Las modulaciones del 'yo' en el documental contemporáneo. En G. M. Gutiérrez (ed.), *Cineastas frente al espejo*. (65-81) Madrid, España: Festival Internacional de Cine de Las Palmas / T&B Editores.
- Piedras, P. (2014): *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Reyes, D. L. (2018). Lo engendrado (o de cómo imaginar la muerte del padre). En *El gobierno de mañana. La invención del cine cubano independiente*. 1-14. (Libro inédito).
- Rojas, R. (2002). Jesús Díaz: el intelectual redimido. Centro de Investigación y Docencia Económicas. Recuperado de http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/8491/1/DOCT2065551_ARTICULO_14.pdf.
- s/a (2009). La joven cineasta cubana Susana Barriga, premiada en Festival de Cine de Berlín. En *Cuba Headlines*. Recuperado de http://www.cubaheadlines.com/2009/02/14/15815/la_joven_cineasta_cubana_susana_barriga_premiada_en_festival_de_cine_de_berlin.html.

- Sánchez, J. L. (2010). Movimiento cubano de cine documental: Despeje, ruptura, meseta, discordancia y reciclaje. En AA.VV., *Conquistando la utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después*. (107-148). La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.
- Tarrius, A. (2000). Las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de ‘territorio circulatorio’. Los nuevos hábitos de la identidad. En Revista *Relaciones*, 83 (38-66). Michoacán, México.
- Teichmann, R. (2012). El documental autorreferencial: tres casos. En Revista *Arte e Investigación*, 14 (8), 160-166. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T/B Editores.

Filmografía

- ICAIC (productor) y Díaz, J. (director). (1978) *Cincuentaicinco hermanos* [documental]. Cuba: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
- Leao, A. y Peters, L. (productores ejecutivos) y Barriga, S. (directora). (2008) *The Illusion* [documental]. Cuba: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, The University of Salford y One World Broadcasting Trust.

Anabella Castro Avelleyra

Argentina. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es becaria doctoral UBACyT. Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA). Sus áreas de investigación e interés son el cine cubano, las migraciones y las identidades. Sus más recientes publicaciones son “Entrevista a Susana Barriga. ‘Más allá de las concreciones, me interesa el gesto poético, dónde cuaja la obra’”, Revista *Cine Documental*, N° 17, 2018; "Entre el buen vecino y la madre patria. Vínculos de Estados Unidos y España con los cines mexicano y argentino". En A. L. Lusnich, A. Aisemberg y A. Cuarterolo (eds.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi; México: Cineteca de México, 2017; y “Cine, vínculos sociales, emigración e identidades contemporáneas en *Larga distancia y Voces de un trayecto*”. Revista *Palimpsesto*, nro. 11, vol. 8. Santiago de Chile, Chile, 2017.