

Un acercamiento a los intercambios transnacionales en la cinematografía del Período Especial: la cubanidad revisitada

Anabella Aurora Castro Avelleyra

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine; Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano; Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Desde el comienzo de la década del noventa se verifica un incremento sustancial de los intercambios transnacionales que la cinematografía cubana establece con otros países, entre los que se destaca España. Contemporáneamente a este proceso, el cine favoreció un tratamiento cada vez más complejo de la problemática migratoria, haciendo hincapié en el rol activo del migrante en la constitución de lo cubano. Partiendo de este contexto de producción, intentaremos examinar los vínculos transnacionales y la constitución de identidades múltiples en un número acotado de films. Tendremos en consideración los vínculos cinematográficos establecidos entre Cuba y España en las últimas décadas y analizaremos cómo esas relaciones de coproducción se representan y discuten en el interior de las películas que constituyen el corpus de trabajo, atendiendo a las tensiones entre lo nacional y lo transnacional. Pensaremos también cómo se compone la imagen del inmigrante en las producciones transnacionales y en qué modo el cine colabora en la construcción de imaginarios.

Palabras clave: cine; relaciones transnacionales; Cuba; España.

Artículo recibido: 20/10/16; **evaluado:** entre 20/10/16 y 25/11/16; **aceptado:** 16/12/16.

Introducción

Los procesos característicos de la globalización, propiciadores del incremento de los vínculos transnacionales, obligan a repensar toda una serie de categorías que parecían haber sido eficientemente definidas con anterioridad pero que ya no resultan apropiadas para dar cuenta de la situación actual y de los resultados de los tipos de intercambios propios de la contemporaneidad. Una pregunta indispensable a la hora de encarar análisis culturales es ¿qué entendemos por identidad y, sobre todo, por identidad cultural e identidad nacional específicamente? Es necesario, como primer paso, comprender estas identidades como complejas, en permanente cambio y no como compartimentos estancos.

Debido a procesos de intercambio cultural recientes -incrementados en los últimos años por la mayor apertura desde el Estado en lo concerniente a la facilidad de salida entrada del al país así como el impulso de la reconciliación con los emigrados- y a otros antiguos -que datan de los períodos de conquista y colonización- la identidad cubana se manifiesta como profundamente transculturada. (1) Como plantea Silvia Giraudó (2010), la identidad a su vez se encarna en una experiencia. Así, la cubanidad se redefine históricamente de acuerdo con la experiencia en la que se encarna cada vez.

Los films rodados a partir del ingreso en el Período Especial en Tiempos de Paz dan cuenta de una honesta preocupación por parte de los cineastas por indagar en torno a los procesos de constitución identitaria. En su búsqueda, los realizadores contribuyen a derrumbar anquilosados y unívocos conceptos de identidad nacional y permiten pensar en identidades transnacionales, en un constante movimiento constitutivo. Este ejercicio, no exento de tensiones y complejidades, conduce a reflexionar sobre una cubanidad más extendida e inclusiva.

A partir de la década del noventa, la práctica cinematográfica cubana se vio expuesta al incremento sustancial de sus intercambios transnacionales. Como sostiene Luciano Castillo, la coproducción pasó a ser, para Cuba, “una posibilidad ineludible: coproducir o no producir, es la disyuntiva nada shakesperiana en que deben debatirse nuestras cinematografías en tiempos de globalización” (2007: 20). Coincidentemente con este proceso, muchos cineastas favorecieron un tratamiento cada vez más complejo y multifacético de la problemática migratoria, poniendo de manifiesto el rol activo del migrante en la constitución de lo cubano.

En las páginas que siguen intentaremos examinar los vínculos transnacionales y la constitución de identidades en ese contexto, atendiendo el carácter conflictivo y las relaciones de poder que atraviesan estos procesos. Tendremos en consideración las relaciones de coproducción y

cooperación cinematográfica establecidas entre Cuba y España en las últimas décadas (2) y analizaremos cómo esos procesos se representan y discuten en el interior de los films, atendiendo a las tensiones entre lo nacional y lo transnacional. Asimismo, pensaremos cómo se compone la imagen del inmigrante en las producciones transnacionales y de qué modo el cine es constructor de imaginarios.

En el análisis propuesto trabajaremos con los films *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2003) (3) y *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) (4), que se destacan por problematizar, en los niveles temático y formal, las circunstancias y conflictos propios de los intercambios transnacionales (5). *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) (6) nos permitirá pensar en los modos de construcción cinematográfica del inmigrante y la configuración de identidades que tensionan los lugares de origen y destino.

Relaciones transnacionales: lo local, lo global y el conflicto

“¿Es posible entrever identidades transnacionalizadas que sin embargo estén basadas-en-lugar y que no deriven su lógica solo de las fuerzas globales?” (Escobar, 2005: 126). Esta pregunta fue planteada por Arturo Escobar, refiriéndose a los procesos de constitución identitaria en el contexto de la globalización. Consideramos que admite una respuesta afirmativa. El análisis de los intercambios transnacionales propiciados por el ingreso en regímenes de coproducción cinematográfica a partir del inicio del Período Especial en *Tiempos de Paz* (1990) (7) conduce a comprender esta identidad transnacional como firmemente basada-en-lugar y no meramente librada a las fuerzas globales. Para referirse a este tipo de fenómenos Escobar opta por el concepto de “glocalidades”, señalando que “el mundo no es sólo global sino que también continúa siendo local” (ibídem: 127). De este modo, resulta indispensable para el análisis la determinación de pensar las nuevas identidades que se configuran a partir de los intercambios característicos del período como transnacionales, híbridas y porosas pero siempre también con una base marcadamente local. Es importante a su vez tener en consideración las relaciones de fuerza conflictivas a partir de las cuales estas identidades se configuran. En el campo de los estudios sobre lo transnacional en el cine Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) señalan por un lado, el peligro de negar lo nacional en este tipo de análisis y, por el otro, proponen aplicar a los corpus de estudio un transnacionalismo crítico que examine el cine transnacional en su desarrollo concreto con el objetivo de exponer las dinámicas de poder en cada caso específico. A partir de las propuestas de Escobar e Higbee y Lim podemos establecer que lo local y el conflicto característico de las relaciones de

poder que se ponen en juego entre las partes intervinientes son aspectos que deben estar presentes a la hora de pensar vínculos transnacionales y configuración de identidades en el cine.

En concordancia con estas reflexiones, Daniel Mato (2003) plantea que las representaciones sociales y configuraciones identitarias son producidas en el marco de procesos territorializados en los que se establecen relaciones de poder multidimensionales (culturales, económicas y políticas) entre actores locales y transnacionales.

Podrían pensarse desde esta perspectiva los intercambios verificables entre las cinematografías cubana y española a partir de la crisis económica desencadenada en Cuba por la disolución del bloque socialista europeo, que conllevó un fuerte incremento de las coproducciones filmicas. Los vínculos entre los actores involucrados se dan a partir de relaciones de poder económico, cultural y político en mayor o menor medida conflictivas, en el interior de las cuales se gesta la producción de representaciones sociales e identitarias. Parece librarse, por momentos, una pulseada entre productores españoles y directores cubanos en las decisiones temáticas, ideológicas y estéticas de los films. Como señala el director y actor Jorge Perugorría,

Ese es uno de los temas por los que también se quejan los directores en cuanto a las coproducciones, porque los productores dicen que la película es demasiado cubana y que no la van a entender en España. Entonces tratan de condicionar la historia y meter la mano. Eso es un pulso que debe echar el director con el productor. Y lo ideal es que venza el director, que es el autor y querrá contar su historia con toda la libertad. Pero es cierto que a veces las coproducciones marcan el tipo de historia, un tipo de interés (Perugorría en Castro Avelleyra y Trombetta, 2013a: s/n).

Estar atentos a las conflictivas relaciones de poder y pensar las relaciones transnacionales en estos términos no debe alejarnos de la capacidad de reflexionar en torno a los valores positivos y a las posibilidades de desarrollo y crecimiento que estos vínculos favorecen. Arjum Appadurai y Katerina Stenou (2001) sostienen que “para que una identidad cultural sea algo más que un eslogan, debe evolucionar en el tiempo de forma creativa” (s/n). Los autores plantean el concepto de pluralismo sostenible, que califican como “un proceso dinámico que requiere una apertura hacia valores culturales cambiantes tanto dentro de las sociedades como a través de ellas” (ibídem). De este modo, el pluralismo sostenible se da entre Estados nación y “define una situación en la que un número finito de diversos grupos culturales está organizado para relacionarse entre sí, de modo que cada uno de ellos tenga las máximas oportunidades para

reproducir su identidad y para evolucionar creativamente en el tiempo” (Appadurai y Stenou, 2001: s/n). Podrían comprenderse de este modo las relaciones que la cinematografía cubana establece con la española en materia de producción. Es este régimen de coproducción el que permite a Cuba “reproducir su identidad” y “evolucionar creativamente”. Los recortes en inversión económica estatal forzados por el ingreso en el Período Especial fueron sumamente notorios en el cine, con una brusca disminución en el número de films producidos anualmente. En 1994, durante el momento más dramático del Período Especial, Humberto Solás, (8) uno de los cineastas cubanos más importantes y de mayor trayectoria, sostenía que los realizadores estaban “perplejos” debido a la “drástica supresión de presupuesto” que los obligaba a buscar financiamiento en el exterior (Monteagudo, 1994). Esta situación, como sostiene Solás, empujó a los directores a lanzarse a la búsqueda de capitales foráneos que posibilitaran la producción de películas. Así, el cine cubano siguió existiendo, en gran medida, gracias a la inversión extranjera. Esto es importante ya que el cine, por su poderosa influencia en la construcción de imaginarios colectivos, cumple un papel relevante en la producción y reproducción de identidades. A su vez, es el ingreso en regímenes de coproducción el que permite al cine evolucionar de modo creativo, tanto por su posibilidad de seguir produciendo como por la amplitud estética y temática favorecida por los intercambios transnacionales propios del nuevo régimen de producción.

Volviendo sobre lo expresado anteriormente, Daniel Mato plantea que en este tipo de relaciones son los actores transnacionales los que detentan poder por sobre los locales y, “a través de sus políticas de financiamiento favorecen ciertos enfoques y temas, mientras que se cierran a otros” (2003: 350), generando incluso “modas”. Éstas, sostiene Mato, condicionan la viabilidad de determinados proyectos que, en ocasiones, deben ser adecuados a las representaciones de los actores transnacionales. Esto pudo haber tenido incidencia en las películas del período estudiado, en las que determinados temas y búsquedas estéticas son privilegiados por sobre otros. Cabe indicar de todos modos que esto concuerda sólo parcialmente con el caso de estudio ya que, si bien se puede pensar en una suerte de presión por parte de los financiadores, la realidad es que los intereses planteados en las películas parecen responder a su vez a las necesidades de reconfiguración identitaria propias de los cubanos.

A partir del ingreso en el Período Especial, la producción cinematográfica se caracterizó por la puesta en discusión, la ampliación y diversificación de los márgenes de lo cubano. *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), por nombrar un ejemplo significativo de extensa repercusión internacional, rompió con esquemas y preconceptos al

resignificar la cubanidad en el personaje de Diego (Jorge Perugorría). A través de él se ponía de manifiesto que ser cubano admitía ser diverso y asumía como propio también lo díscolo. En lo concerniente al tratamiento de la problemática migratoria y al abordaje de la cubanidad en los films del período, es en el propio contexto político y social cubano donde se encuentran las motivaciones que promueven la reflexión en esta dirección. Esta, de hecho, es propuesta no sólo en films realizados en regímenes de coproducción, sino también en algunos de los pocos finalizados con financiamiento exclusivo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Por ejemplo, son contemporáneas a lo que se conoció como crisis de los balseros (1994) (9) dos películas producidas por el Instituto que problematizan en torno a las temáticas de la emigración, la crisis y la constitución identitaria. Se trata de *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994) (10) y *La ola* (Enrique Álvarez, 1995) (11). Existe entre ellas también un parentesco estilístico. Ambas proponen una lectura poética de estos fenómenos, en la que lo existencial y lo onírico juegan un rol central. El monólogo interior se constituye en una herramienta para problematizar la disyuntiva en torno a la emigración y el viaje, así como la reflexión sobre la identidad. A diferencia de lo ocurrido en algunas coproducciones, el tratamiento de las problemáticas sociales escapa a los clichés y las lecturas simplistas, a los comentarios sobreexplicativos y las miradas unívocas. Esta amplitud del sentido, que no se agota en una lectura superficial, es un rasgo característico de la filmografía de Pérez y Álvarez. Al someter a comparación la obra producida exclusivamente en el interior del ICAIC con films realizados en instancias de coproducción, se percibe la persistencia de la marca autoral (que se pone en juego al representar la identidad) no sólo en el caso de la filmografía de los directores mencionados, sino también en la de Juan Carlos Tabío, por citar un ejemplo con el que trabajaremos a continuación. De todos modos, se nota en algunas coproducciones del período la inclusión no siempre netamente orgánica de personajes extranjeros, que parecen venir a cumplimentar cuotas de participación o favorecer una posible distribución en el exterior. Pero también en muchas ocasiones la intervención extranjera aporta una mirada favorablemente disonante que permite complejizar sobre cuestiones identitarias que colaboran a una nueva comprensión de lo cubano, como lo demuestra el documental *Balseros* (2002), de los españoles Carles Bosch y Josep M^a Domènech. (12). Su mirada comprometida y desprejuiciada en el seguimiento a largo plazo de las trayectorias migratorias de un grupo de balseros y los distintos tipos de vínculos que se establecen entre origen y destino constituye un aporte significativo a la reflexión sociocultural sobre el tema.

El cine y la imaginación de otros mundos

Appadurai y Stenou sostienen que “en la era de la globalización, la imaginación es la sede de las negociaciones sociales entre las fuerzas locales y mundiales” (2001: s/n). Del conjunto de fuerzas en competencia para configurar la imaginación como una práctica social, los autores señalan al arte como su infraestructura, ya que “capitaliza la imaginación de sus espectadores” (ibídem). Allí radica la importancia del cine como constructor de imaginarios sociales y como instrumento para el análisis de esos imaginarios. Las preguntas que se le efectúen a las películas producidas a partir del ingreso en el Período Especial pueden dar lugar a respuestas que permitan dilucidar cuestiones fundamentales de la cultura y la identidad cubanas.

Los autores plantean que cuando la identidad cultural “está organizada como un proyecto, como un futuro, como la expresión de un horizonte, más que de un patrimonio, sus relaciones con otros proyectos étnicos pueden ser potencialmente más plásticas” (Appadurai y Stenou, 2001: s/n). Consideramos que, en las relaciones que la cinematografía cubana mantiene con la española, la identidad cultural es contemplada de este modo, como horizonte y proyecto, como un espacio de negociación y diálogo. La mayoría de los encuentros que se producen entre ambas plasman así consensos a partir de una apertura de la identidad cultural. El cine, además, construye condiciones para imaginar.

El arte no solamente llena la imaginación con imágenes de formas y de posibilidades; abre los sentidos al hábito de lo nuevo, lo diferente, lo no imaginado e incluso lo inimaginable. De este modo, el arte anticipa nuevas posibilidades, no porque proporcione una visión del futuro, sino porque mejora nuestra capacidad colectiva para imaginar otros mundos, otras formas y otros diseños (Appadurai y Stenou, 2001: s/n).

Las películas que nos proponemos estudiar lo que hacen en gran medida es eso: permiten imaginar lo hasta entonces inimaginable, promueven una concepción más amplia del fenómeno migratorio y aumentan la capacidad de comprender la cubanidad con mayor flexibilidad y capacidad de inclusión.

Tensiones transnacionales en Aunque estés lejos y Habana Blues

Nos detendremos en dos films que plantean en sus narraciones la problemática de los condicionamientos estéticos y temáticos impuestos por los financiadores. Los conflictos propios

de los vínculos transnacionales y las tensiones entre lo nacional y lo transnacional, así como la construcción de estereotipos nacionales a partir de prejuicios y preconcepciones se tematizan tanto en *Aunque estés lejos* (Juan Carlos Tabío, 2003) como en *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005). Las dos son coproducciones cubano-españolas, (13) con elenco de ambas nacionalidades. La primera es de un director cubano, rodada en Cuba y España. La segunda, de director español, rodada en Cuba.

Aunque estés lejos trabaja la cuestión identitaria a partir de los vínculos transnacionales desde dos aristas. Por un lado, se piensa la identidad y las construcciones exotizantes y prejuiciosas que de ella se intenta hacer a partir de las presiones de los financiadores en el cine producido con capitales transnacionales. Por el otro, se reflexiona también en torno a la identidad nacional del cine cubano en el marco del sistema de coproducción transnacional.

La discusión sobre la representación cinematográfica de la cubanidad entre inversores españoles y guionistas cubanos opera como problemática explicitada que constituye el relato que organiza la historia. En la construcción de los personajes se juega con la explicitación y puesta en cuestionamiento de estereotipos nacionales. Se ponen de manifiesto en el film también modos diferenciales del movimiento territorial. En el caso de los guionistas aparece la figura del viaje: su estancia en España cobra la forma de un pasaje, movimiento sin asentamiento, que los devuelve al poco tiempo a La Habana. En las historias que se narran hacia el interior de la historia principal se verifican otras formas de movimiento: una mujer de mediana edad que había emigrado tiempo atrás regresa a Cuba a partir de la muerte de un familiar, se enamora y decide quedarse, instituyendo la figura del retorno; una mujer joven emigra a España engañada y queda atrapada en destino en las redes de un estafador, dando lugar a la puesta en escena de la vulnerabilidad del inmigrante.

Las declaraciones de Jorge Perugorría a las que nos referimos previamente, así como las reflexiones de Mato, se explicitan en la construcción del conflicto entre españoles y cubanos en torno al tratamiento que ha de privilegiarse sobre determinados temas. Los guionistas cubanos intentan resistirse a la mirada extranjerizante, simplificadora y estereotipada del español sobre la presunción de lo que deberían ser los cubanos y lo cubano, proponiendo una lectura más compleja. A partir de estas discusiones se van construyendo y deconstruyendo las identidades, llevando al extremo y cuestionando estereotipos. A medida que avanza la historia, el “pulso” anteriormente referido se pone de manifiesto, en un toma y daca (volviendo sobre Fernando Ortiz) en que se van construyendo distintos motivos del ser cubano.

Juan Carlos Tabío es uno de los directores que comenzó su carrera en el ICAIC previo al ingreso generalizado en regímenes de coproducción y que luego desarrolló la mayor parte de

su filmografía coproduciendo con España. En este film parece dispuesto a poner el acento tanto en la influencia del estatuto de coproducción como en la coherencia de su estética como director. Hay guiños sobre estos aspectos en el desarrollo de la historia. Por ejemplo, en una escena se muestra un mail recibido de alguien de nombre Chijona en el que pregunta si José María ya firmó un contrato. Es inevitable pensar instantáneamente en Gerardo Chijona, quien es uno de los directores cubanos que habitualmente realiza sus films en coproducción con España, y en José María Morales, un productor español reconocido sobre todo por su labor en los films de Fernando Pérez. En la oficina de producción sita en La Habana se pueden ver afiches de Plaff o demasiado miedo a la vida (1988) y Fresa y chocolate, autorreferenciales a la obra de Tabío. La primera fue producida netamente por el ICAIC, previo al ingreso en el Período Especial, mientras que la segunda, posterior, fue realizada en régimen de coproducción. Se plantea así, desde la puesta en escena, la coexistencia de lo nacional y lo transnacional. Creemos que estos pequeños indicios aluden al régimen de coproducción y a la calidad autoral. Más allá de las tensiones propias de los intercambios transnacionales, la firma de Tabío, la esencia de su búsqueda creativa, continúa presente y se acentúa en Aunque estés lejos desde la puesta en escena (con la recién referida cita a Plaff...) y desde el relato cinematográfico (14). A partir de este, la película también habla de la persistencia de lo autoral en las coproducciones: el juego del cine dentro del cine –al que se recurre en este film- es una constante en la filmografía de Tabío. Hay en la estructura de Aunque estés lejos una auto-referencialidad marcada, sobre todo con Dolly back (1986) (15), a la que parece citarse de modo literal en la última escena del film, a partir de la inclusión de un microfonista que aparece “erróneamente” en escena, develando el artificio cinematográfico y el ya mencionado juego del cine dentro del cine, *leit motiv* persistente en la obra de Tabío, particularmente evidenciado en aquel cortometraje de la década del ochenta. La película parece entonces poner en tensión el conflicto propio del régimen de coproducción –en la estructura simplista y estereotípica de algunas de las subtramas que narra- y, a su vez, la reflexión crítica sobre esta problemática y sobre el dispositivo cinematográfico mismo –en la estructura general que funciona como hilo conductor a partir de la relación entablada entre los productores/guionistas (16) -.

Habana Blues (Benito Zambrano, 2005), por su parte, plantea las circunstancias del trabajo con financistas extranjeros en el ámbito de la música con el fin de reflexionar acerca del conflicto entre lo local y lo transnacional. El caso de este realizador español es interesante para pensar los vínculos entre la cinematografía cubana y la española. La realización de Habana Blues no constituye un hecho aislado y aleatorio, sino que reafirma un estrecho vínculo del director con Cuba, así como también un interés en reflexionar sobre sus problemáticas sociales y,

específicamente, migratorias e identitarias. Zambrano completó su formación cinematográfica en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños y en su tesis de graduación, *Los que se quedaron* (1993), trabajó la representación de la emigración desde una perspectiva que pone el acento en el conflicto y la contradicción, algo significativo sobre todo teniendo en cuenta la fecha temprana de aparición de la película. En *Los que se quedaron* la cámara de Zambrano persiste en el incisivo primer plano de una madre activamente revolucionaria cuyo hijo participó en la toma de la embajada del Perú y emigró por el Puerto del Mariel. En los contrapuntos del discurso de Carmen Barreras opera una apertura que desenquista estereotipos y lugares comunes, complejizando sobre la subjetividad de las vivencias individuales detrás de cada experiencia migratoria. También hace hincapié en las tensiones y contradicciones entre lo íntimo individual y lo social colectivo al elaborar los complejos contrastes entre el lugar de madre y de revolucionaria en Carmen. El conocimiento que Zambrano tiene de la sociedad cubana y su compromiso con esta se manifiestan en sus films, alejados de una mirada extranjera y estereotípica y, simultáneamente, ubicados en una óptica lo suficientemente distante como para poner la lupa sobre contradicciones sociales con un desprejuicio que otros films contemporáneos, de directores cubanos, no parecen poder permitirse.

En *Habana Blues Marta* (Marta Calvó) es representante de una compañía discográfica que llega a Cuba desde España en busca de un grupo musical al que contratar. Una vez elegida la banda, la productora procura moldearla de acuerdo a ciertos estándares transnacionales, en la búsqueda de maximizar ganancias. Para ello, intenta racionalizar la productividad, reprimiendo sus singularidades e imponiendo un estilo distinto al que tienen, que se adapte a lo que el público extranjero espera de lo cubano. Mientras uno de los músicos (Ruy, personaje a cargo de Alberto Yoel) se niega a realizar el sacrificio artístico e identitario que implicaría la aceptación de estos términos de trabajo, el otro (Tito, interpretado por Roberto San Martín) los acepta en la búsqueda de un beneficio personal, manifestado en la firma de un contrato y la posibilidad de vivir en el exterior. Se muestran discusiones entre los personajes, poniendo de manifiesto sus posiciones diferenciales de poder y la conflictividad característica de las relaciones transnacionales. Desde las primeras escenas de la película se plantean, a través de la puesta en escena y las actividades de los personajes, las condiciones particulares de la vida en Cuba. En la secuencia inicial, los protagonistas tocan música en la playa para turistas: tienen una guitarra y unas maracas, como para acentuar lo estereotípico que los extranjeros irían a buscar a ese país. También se muestra a Tito y Ruy vendiendo productos en el mercado negro. Se plantea la necesidad de un trabajo paralelo vinculado al turismo para la

supervivencia, así como la emigración como opción casi ineludible para los cubanos. A lo largo del metraje se tensa la posibilidad de que la mujer de Ruy emigre ilegalmente con sus pequeños hijos a los Estados Unidos, donde ya se encuentra su madre. Pero lo cubano no se construye sólo a partir de la necesidad de resolver y la emigración como opción casi forzada, sino también a partir de la solidaridad, el valor de la amistad y el ingenio.

Considerando que se trata de una película sobre una banda, los temas musicales adquieren un rol fundamental. Algunos momentos dramáticos se refuerzan a partir de las canciones que acompañan las imágenes, aludiendo a las situaciones de separación familiar. La banda sonora está cruzada por cuestiones de coproducción y migración (17). No se trata de ritmos que se vinculen directamente con lo más raigal o lo más estereotípico de la música cubana, sino que son canciones de pop rock. El estilo de la música de la película es similar al de Habana Abierta (18) lo cual no es casual, ya que algunos de los artistas que conformaron la banda real que realizó la música del film (como es el caso de Kelvis Ochoa) habían formado parte de aquella banda constituida por músicos cubanos en España. Pueden entrecruzarse entonces también en la música del film géneros fusionados que, si bien conservan el carácter transnacional en el pop y en el rock, mantienen algunos ritmos folklóricos propios de la identidad cubana, también plasmada en la temática y el léxico utilizado en las letras.

El contrapunto origen destino y la identidad del inmigrante cubano en Cosas que dejé en La Habana

El vínculo entre origen y destino y los modos de resolución de las tensiones que provoca la pertenencia a más de un espacio se verifican en un número importante de películas (19). Documentales como *Balseros* (Carles Bosch y Josep M^a Domènech, 2002) y *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009) (20) resaltan el conflicto de estas experiencias migratorias. También lo hace *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) -realizada en régimen de cooperación cubano español, financiada por España, filmada en ese país, con director de esa nacionalidad pero con actores cubanos-, abordando críticamente la problemática de la inmigración. Al situar la acción en España se produce un viraje en la problematización del fenómeno migratorio y la atención pasa a centrarse en la figura del inmigrante. La indagación, en este caso, no gira en torno al deseo de partir ni se centra en la experiencia de la partida (la emigración) sino que reflexiona principalmente sobre la condición de los migrantes en el lugar de destino. *Cosas que dejé en La Habana* trabaja sobre el

estereotipo negativo del inmigrante cubano: descarado, manipulador, dispuesto a cualquier cosa por salir de su país y permanecer en España, principalmente a través de la explotación de su sexualidad. Esta construcción persigue una intencionalidad crítica frente a prejuicios sociales y culturales, proponiendo al espectador una actividad de reflexión en torno a sus conductas. En este film las tensiones entre Cuba y España aparecen en la experiencia cotidiana de los inmigrantes. Estas se señalan particularmente a partir de la relación con la comida. En una escena, un personaje que acaba de llegar al país desde Cuba (Nati, interpretada por María Isabel Díaz) come con las manos un pollo entero, mientras le cuenta a su hija las penurias de la privación cubana. De los primeros planos del plato lleno de huesos de pollo y la mujer llevando los pocos restos de carne a su boca con los dedos, se pasa a la prolija mesa de la casa de María (Daisy Granados), en la que la invitada española (Azucena, interpretada por Kiti Mánver) come con cubiertos. En esta escena, la tía de las jóvenes recientemente llegadas, que lleva años viviendo en España, les señala en la mesa cómo varían las costumbres en las comidas entre ambos países, dejando en claro además que es en España donde se encuentran las características de la civilización frente a la barbarie culinaria cubana. En una escena posterior la vemos escabullirse en la cocina de madrugada para comer el ajiaco hecho por la sobrina y que había rechazado por bárbaro más temprano. Come desesperadamente, sin servirlo, directo de la cacerola. En los personajes inmigrantes de este film se pone en tensión permanente a España con Cuba, como lo manifiesta también Igor (Jorge Perugorría), que añora la saliva de las cubanas mientras busca españolas a las que besar para garantizarse un techo por algunas noches.

Ana María López-Aguilera (2010) señala que la llegada de personas diferentes a partir de los movimientos migratorios es percibida como una amenaza y una invasión, no sólo en lo espacial sino también en el orden de lo privado, a partir del “sentimiento de pertenencia a un lugar”. “Por su parte, quienes llegan a ese lugar pueden sentir rechazo hacia él a causa de las diferencias que perciben con su propio hogar o consigo mismos, y esto refuerza su identidad de origen. Es decir, identidad y espacio se relacionan de dos formas: identificándose con el lugar o identificándose en oposición al lugar” (López-Aguilera, 2010: 10, 11). En *Cosas que dejé en La Habana* mientras María se identifica con el lugar de destino, Nena (Violeta Rodríguez) se identifica en oposición a él. Igor, a pesar de su tenacidad para adaptarse a la vida en España, refuerza su identidad de origen al enamorarse de Nena. La inviabilidad de ese romance, comprendida por los dos a partir de la necesidad de conseguir parejas locales, los muestra en una contradicción persistente en ese proceso de identificación.

Consideraciones finales

En el estudio de la constitución de la identidad cubana en la cinematografía realizada en regímenes de coproducción y cooperación con España a partir del ingreso en el Período Especial en Tiempos de Paz creemos esencial, tal como señala Daniel Mato (2003), la comprensión de los procesos transnacionales como relaciones multidimensionales y, a su vez, no desterritorializados sino con anclajes locales, es decir, como señala Arturo Escobar (2005), basados-en-lugar. Por esta razón, es necesario siempre atender a lo nacional y a las dinámicas diferenciales de poder en juego (Will Higbee y Song Hwee Lim, 2010).

Creemos por lo tanto necesario, al estudiar los vínculos transnacionales entre estas cinematografías, prestar atención a lo local y al conflicto. Por esta razón, en el análisis de la construcción de la cubanidad en el cine como una identidad cada vez más compleja, porosa y transnacional, tuvimos en consideración las condiciones particulares de los intercambios entre las cinematografías cubana y española a partir del análisis textual de un grupo de films con características transnacionales. Intentamos analizar cómo esas tensiones se trasladan como tema de los films, generando a su vez nuevas representaciones de la identidad cubana. La problemática de la constitución identitaria a partir de las experiencias migratorias (se manifiesten estas como efectivas o en tanto pulsiones) es abordada con insistencia, teniendo en consideración sus múltiples aristas, en las producciones de carácter transnacional (21).

Se constituyen lo que podríamos calificar como *glocalidades*: identidades transnacionales pero, a su vez, basadas-en-lugar (Escobar, 2005). Las identidades de los personajes de los films adquieren características transnacionales a partir de los movimientos territoriales, el contacto con personas de otros lugares y la exposición a otras culturas, pero a su vez conservan y resignifican el lugar y la cultura de origen.

Como hemos expresado, films realizados en regímenes de coproducción (Aunque estés lejos, Habana Blues) reflexionan críticamente sobre los peligros que implican las cuotas diferenciales de poder detentadas por las distintas partes involucradas en las relaciones transnacionales. De este modo, elaboran a su vez representaciones de la cubanidad que admiten el conflicto interno, sobre todo en lo vinculado con la migración. No se juzga a los personajes que se van ni a los que se quedan, sino que a partir de ambos se configura lo cubano como un todo múltiple e inclusivo. Estas películas trabajan sobre los movimientos migratorios y la ineludible reconstitución identitaria que implican, incidiendo a su vez en la re-configuración identitaria nacional. El film de realización española con elenco cubano *Cosas que dejé en La Habana*

construye la imagen específica del inmigrante, poniéndolo en relación con la sociedad de destino. Esto permite ampliar las representaciones de la cubanidad al poner el acento en los sentimientos de nostalgia y en las estrategias de adaptación y supervivencia en un nuevo espacio. Los films analizados construyen así identidades múltiples y transnacionales, cruzadas por tensiones.

Aun reconociendo los peligros posibles, el resultado final de estos films indica que ese “pulso” que se juega en los intercambios transnacionales, al que se refería Jorge Perugorría, parece ser ganado por realizadores preocupados por aportar a la comprensión y problematización de las constituciones culturales e identitarias. Las relaciones de poder diferenciales demuestran en algunos casos el peligro de los posibles condicionamientos por parte de los productores transnacionales sobre las obras, pero en general se constata un saldo positivo a partir del enriquecimiento en las miradas y perspectivas. Así, el cine, en tanto constructor de imaginarios, permite en este período pensar la cubanidad de un nuevo modo, acorde a la realidad política, económica y social que el país comenzó a enfrentar a partir del ingreso en la profunda crisis del Período Especial.

Notas

(1) Fernando Ortiz acuña el concepto de transculturación “para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (Ortiz, 1978: 93).

(2) Rufo Caballero (2006) califica como coproducciones los tipos de colaboración que implican acuerdos económicos entre dos o más países involucrando una serie de organismos y estableciendo derechos y obligaciones entre las partes y como cooperaciones a los casos en los que predomina el interés cultural por sobre el económico, también presente. Si bien haremos hincapié en los vínculos cubano españoles, dos de los films trabajados cuentan con participación francesa en la producción.

(3) Producida por Tornasol Films S.A. (España) e ICAIC (Cuba), con la participación de Televisión Española (TVE) (España), Vía Digital (España), con el apoyo de Programa Ibermedia (España), con la financiación del Instituto de Crédito Oficial (España), con la participación del Ministerio Francés de Cultura (Centre National de la Cinematographie-Fons Sud) (Francia) y del Ministerio de Asuntos Exteriores (Francia). Tiene un elenco cubano y español.

(4) Producida por Maestranza Films (España) en coproducción con Pyramide Productions (Francia) e ICAIC (Cuba), en asociación con Warner Bros. Pictures (España), producida por TVE (España) y Canal + (España) con la colaboración de Junta de Andalucía (España) y Ministerio de Cultura (ICAA) (España), con el apoyo de Eurimages (Francia), Programa Ibermedia (España) y Media (España). Tiene un elenco cubano y español.

- (5) Esto había sido someramente esbozado en el artículo “Las representaciones del proceso revolucionario cubano en el cine de Cuba y Argentina a partir de la Rectificación de Errores y Tendencias Negativas” (2013b), escrito en coautoría con Jimena Trombetta. Propongo aquí un análisis ulterior más desarrollado.
- (6) Producida por Sogetel (España) y Tornasol Films (España), con la colaboración de Sogepaq (España) y la participación de Canal + (España). Tiene un elenco cubano y español.
- (7) Con este término se dio nombre a la crisis producida por la drástica disminución de intercambios comerciales favorables para la economía cubana a partir de la caída del bloque socialista europeo, a lo cual se sumó un recrudecimiento del bloqueo estadounidense.
- (8) Humberto Solás fue el primer director cubano en realizar una película en formato digital. Se trató de *Miel para Oshún*, en el año 2001. Luego de esta experiencia, en el año 2002, Solás creó el Festival Internacional de Cine Pobre, que desde entonces se realiza anualmente en Gibara, Cuba. Como explica la página web del festival, este “pone en contacto a cineastas de varios continentes, con el objetivo de compartir estéticas, reflexiones, maneras de hacer, y puntos de vista alejados de las presiones comerciales que imponen grandes industrias, circuitos de exhibición y festivales de cine mundiales”.
- (9) La reticencia del gobierno estadounidense en el otorgamiento de visas, sumada a la política migratoria que el país implementa a partir de la Ley de Ajuste Cubano (1966), intensificó la emigración ilegal, promovida y utilizada por los Estados Unidos como propaganda contra el gobierno cubano. Todo esto conllevó a que, en el verano de 1994, tras una protesta social, Cuba eliminara momentáneamente las restricciones a la salida ilegal y miles de personas decidieran lanzarse al mar en balsas a la espera de ser acogidos en las costas estadounidenses como “asilados políticos”, debido a la ley antes mencionada.
- (10) La falta de presupuesto para la producción cinematográfica condujo a que este film fuera gestado como parte de un proyecto colectivo, aunque finalmente fue estrenado de modo autónomo. Los otros dos títulos que compondrían *Pronóstico del tiempo* -luego también estrenados por separado- eran *Quiéreme* y *verás*, de Daniel Díaz Torres y *Melodrama*, de Rolando Díaz.
- (11) Se trata de la primera película de Enrique Álvarez, graduado de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Es representante de una nueva generación de cineastas formados en instituciones educativas y no en el interior del ICAIC. En esos primeros años fueron él y Arturo Sotto quienes lograron insertarse en la producción institucional cubana.
- (12) Producida por Bausan Films (España), Buenavida Producciones (España) y Televisió de Catalunya (TV3) (España), con la participación de Vía Digital (España), Canal 9 (España), Canal Sur (España), Telemadrid (España) e itb (España).
- (13) Como hemos referido anteriormente, ambas cuentan también con inversión francesa.
- (14) Esta referencia, que decidimos explicar a partir de los vínculos con *Dolly back*, puede comprenderse como extensiva a toda la obra de Tabío. Se permuta (1983), *Plaff* o demasiado miedo a la vida y *El elefante y la bicicleta* (1994) también trabajan particularmente sobre la evidenciación del dispositivo cinematográfico.
- (15) La referencia a *Dolly Back* aparece evidenciada en la crítica del film escrita por Rolando Pérez Betancourt, publicada en el periódico *Granma* del 21 de junio de 2003. En el breve artículo, Pérez Betancourt señala que los espectadores que detecten la referencia “quedarán advertidos para lo que vendrá”.
- (16) La crítica del film escrita por Joel del Río y publicada en *Juventud Rebelde* el 28 de junio de 2003 reconoce al director “la valentía de criticar la coproducción –o más bien el espíritu adocenado y autoexótico de ciertas coproducciones- desde la coproducción misma, pues el filme se realizó gracias a este régimen de colaboración”.
- (17) En su realización participaron dos productores, uno cubano (Juan Antonio Leiva) y otro español (José Luis Garrido), poniendo de manifiesto la lógica de la coproducción.

- (18) Sobre el fenómeno de Habana Abierta es necesario referenciar el documental homónimo dirigido por Arturo Sotro y Jorge Perugorría en 2003, así como la participación de algunos de sus miembros en *El telón de azúcar* (Camila Guzmán Urzúa, 2005) y *Voces de un trayecto* (Alejandra Aguirre, 2009).
- (19) Este conflicto, en su manifestación social, es notado por Appadurai y Stenou, quienes señalan que “en todo el mundo, vemos ahora sociedades en las que varias generaciones de emigrantes se están enfrentando con las tensiones entre un nuevo país anfitrión y su tierra de origen y recuerdo” (2001: párr. 10).
- (20) Producida por Atalaya Producciones (Cuba y España).
- (21) A partir de los casos Madagascar y La ola demostramos que esto también se puede apreciar en films de producción netamente cubana.

Bibliografía

- Appadurai, A. & K. Stenou (2001), “El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia”, *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*, Madrid, Ediciones Mundi-Prensa y Ediciones UNESCO.
- Caballero, R. (2006), *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*, Madrid, Fundación Carolina – CeALCI, disponible en: <http://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/Avance_Investigacion_5.pdf>.
- Castillo, L. (2007), *El cine cubano a contraluz*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Castro Avelleyra, A. & Trombetta, J. C. (2013a). “La vanguardia de un pensamiento crítico dentro de la Revolución la jugó el cine”, entrevista a Jorge Perugorría. *Imagofagia*, N° 7, abril. Disponible en internet: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/359> (última visita: 10/08/2016).
- Castro Avelleyra, A. & Trombetta, J. C. (2013b). “Las representaciones del proceso revolucionario cubano en el cine de Cuba y Argentina a partir de la Rectificación de Errores y Tendencias Negativas”. En A. L. Lusnich, P. Piedras & S. Flores (Eds.). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (pp. 255-269). Buenos Aires: Imago Mundi.
- Del Río, J. (2003), “Tan lejos y tan cerca”, *Juventud Rebelde*, La Habana, pp. 13.
- Escobar, A. (2005), “Una ecología de la diferencia: Igualdad y conflicto en un mundo glocalizado”, *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Colombia, U. del Cauca, pp.123-144.

- Giraudó, S. (2010), *Revolución es más que una palabra. Fidel Castro en la tribuna*, Buenos Aires, Biblos.
- Higbee, W. & S. H. Lim (2010), "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies", *Transnational cinemas* 1 (1), pp. 7-21, disponible en: <<http://thedigitalsilkroute.com/images/references/transnational-film1.pdf>>.
- López-Aguilera, A. M. (2010), *Cine y migración, espacios de inclusión y exclusión*, Lincoln, University of Nebraska, disponible en: <<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=modlangdiss>>
- Mato, D. (2003), "Actores sociales transnacionales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción de representaciones de cultura y desarrollo", en D. Mato, (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*, Caracas, FACES.
- Monteagudo, L. (1994), "La crisis tiene sus ventajas", Entrevista a Humberto Solás, *Página 12*, Buenos Aires, 16 de marzo.
- Ortiz, F. (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Pérez Betancourt, R. (2003), "Aunque estés lejos", *Granma*, La Habana, 21 de junio de 2003, pp. 6.