

La crisis del Mariel y sus imaginarios sociales: una mirada triangular entre Cuba y EE. UU.

The Mariel crisis and its social imaginaries: a triangular view between Cuba and EE. UU.

Jorge Luis Lanza

ORCID: 0000-0002-7128-945X

Correo: lanzajorgeluis2@gmail.com

Recibido: 02/11/2024

Aceptado: 03/04/2025

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin-Derivar 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).



Resumen

Los cubanos que abandonaron la isla por el puente del Mariel arrastraron el estigma social de ser calificados por el mismo gobierno cubano de ser apátridas, escorias y gusanos, calificativos denigrantes que constituyen una flagrante violación a los derechos humanos tras salir del país en condiciones traumáticas, y bajo la incertidumbre que implica la posibilidad del retorno. Entre los sectores sociales que abandonaron el país a través del puente del Mariel en 1980 se encuentran los homosexuales, quienes fueron prácticamente expulsados de su propio país, hecho sin precedente en la historia de la emigración cubana.

Desde esta perspectiva este artículo persigue el objetivo de analizar la representación del éxodo del Mariel en tres escenarios diferentes interrelacionados entre sí: la narrativa del audiovisual producido en la propia isla con fines propagandísticos, la visión de los cineastas de la diáspora cubana en Estados Unidos y la imagen ofrecida por el discurso de Hollywood.

Palabras claves: Crisis del Mariel, éxodo, estigmas, represión.

Abstract

The Cubans who left the island through the Mariel bridge dragged the social stigma of being described by the Cuban government itself as stateless, scum and worms, denigrating adjectives that constitute a flagrant violation of human rights after leaving the country in traumatic conditions and under the uncertainty that implies the possibility of return, even many homosexuals discriminated against on the island were practically expelled from their own country, a reality that has no precedent in the history of Cuban emigration.

From this perspective, this article pursues the objective of analyzing the representation of the Mariel exodus in three different interrelated scenarios: the narrative of the audiovisual produced on the island itself for propaganda purposes, the vision of the filmmakers of the Cuban diaspora in the United States and the image offered by the Hollywood speech.

Key words: Mariel crisis, exodus, stigmas, repression, repression.

Una aproximación teórica sobre los núcleos conceptuales sobre los cuales se sustenta mi análisis

Mi propósito fundamental es bríndale al lector los elementos teóricos fundamentales para comprender los conceptos fundamentales sobre los cuales se articula el estudio de la representación social de la crisis del Mariel en 1980 en sus diferentes imaginarios sociales, donde lo institucional y contextual cobra un peso fundamental. No pretendo realizar una exposición conceptual epistemológica con la densidad que requiere una investigación convencional, pero al menos esclarecer la significación de

categorías fundamentales interrelacionadas entre sí en este campo sociológico que cada vez requiere una mirada interdisciplinar, como imaginario social del éxodo del Mariel, representación y narrativa cultural.

En un primer orden hay que tener en cuenta que los orígenes fundacionales del concepto de imaginario social se remonta a la tradición sociológica, específicamente a la obra del sociólogo francés Emile Durkheim, a su obra *Las formas elementales de la vida religiosa* publicada en 1912. En el camino de lograr una definición veraz de imaginario social, el principal aporte conceptual de Durkheim radica

en la moción de representación social a partir de la idea de “inmanencia de la representación, problematizando el dualismo establecido entre lo ideal” y lo material, dualismo este que impediría hacer justicia a la intrínseca dimensión práctica de las representaciones colectivas (...) No se trataría de ir más allá de la representación para reencontrarse con lo real, sino de reconocer la eficacia social de esta. En este sentido, indudablemente, la noción de lo imaginario social es heredera de la tradición durkheimniana.” (Aliaga y Pintos, 2012).

En la tradición de la sociología francesa quien más ha aportado al campo teórico en torno al paradigma conceptual de los imaginarios sociales ha sido Cornelius Castoriadis, quien introduce dos nociones fundamentales para comprender la naturaleza social del concepto imaginario: lo instituido y lo instituyente. Para Castoriadis, la noción de imaginario instituyente puede ser, en principio, difícil de aceptar, puesto que señala a una potencia/potencialidad. Así, la imaginación tiene una tremenda capacidad creadora, de innovar la vida misma tanto individual como social. El imaginario instituyente sería entonces “esa facultad que es constitutiva de las colectividades humanas, y más generalmente, del campo sociohistórico” (Aliaga y Pintos, 2012) de tal forma que “ninguna sociedad puede perdurar sin crear una representación del mundo y, en ese mundo, de ella misma” (Aliaga y Pintos, 2012).

Por tanto, para comprender la subjetividad en torno a los imaginarios sociales hay que partir de estudiar la dinámica existente entre lo instituido y lo instituyente. “La primera se refiere a que las significaciones sociales descansan sobre instituciones cristalizadas. Lo instituyente en cambio, se refiere a ese colectivo anónimo que dinamiza ciertas transformaciones sociales” (Aliaga y Pintos, 2012). Al aplicar este concepto a mi campo objeto de estudio, cuando estudio las significaciones y estigmas que la industria que Hollywood le ha otorgado a la crisis de Mariel y los denominados marielitos, sus dinámicas representacionales que articulan una narrativa con una carga simbólica determinada, me inserto en la dinámica de lo instituido, establecido por una institución fijada que intenta legitimar un prejuicio social en torno a un grupo social dado, en este caso una industria cultural hegemónica como Hollywood. Pero lo instituyente sería desde esa perspectiva las significaciones y transformaciones sociales derivadas del impacto de ese grupo social sobre la comunidad de exilio en EE. UU., una relación tensa y compleja

porque ha sido esa misma colectividad la que ha reaccionado de manera positiva o negativa ante ese impacto social, y la que ha configurado una red de significaciones que conforman la dinámica de subjetividades en torno al imaginario social, reflejo de una realidad sociohistórica concreta, me refiero a todos sucesos que componen eso que denominamos crisis del Mariel, y en ese sentido lo noción de imaginario social contribuye a comprender los procesos de crisis política y social que han experimentado EE. UU. y Cuba desde el inicio del conflicto en 1959.

Por tanto, las narrativas culturales se nutren de ese imaginario social y de sus dinámicas en su intento de lograr determinada legitimidad social por parte de una institución cristalizada como suele ser el campo de lo instituido o un grupo social determinado, incluso el mismo Estado cubano como institución política.

En ese sentido las narrativas culturales constituyen los instrumentos simbólicos a través de las cuales podemos configurar y reconfigurar nuestra vida en un proceso continuo que incluya el pasado, el presente y el futuro; son espacios abiertos a la imaginación sociológica, al diálogo, a la conversación, a la emoción, a la empatía y al descubrimiento del otro y de nosotros mismos a la vez (Mancila, 2015).

En mi campo de estudio sobre la representación del Mariel y sus imaginarios sociales se articulan tres narrativas culturales, por un lado la narrativa inducida del Noticiero ICAIC Latinoamericano, portavoz de la visión ideológica del Estado cubano, contrapuesta a las narrativas de Hollywood y la diáspora cubana en EE. UU. sobre los hechos, pero las referidas narrativas se encuentran atravesadas por un eje transversal, el conflicto ideológico y político del régimen cubano con los EE. UU. y el exilio cubano.

Esas narrativas culturales en torno a la crisis del Mariel en 1980 han tenido un impacto social en la sociedad cubana y la comunidad del exilio en EE. UU., su trascendencia en ese sentido opera en un contexto marcado por el conflicto social y político de ambas naciones y las subjetividades derivadas de ese complejo escenario social.

Un preámbulo necesario

La apertura del puente del Mariel en la nación cubana en 1980 constituye hasta la fecha el éxodo migratorio más grande hacia EE. UU., solo superable por la más reciente oleada migratoria

de cubanos hacia EE. UU. a través de la ruta de Nicaragua. Pero sin lugar a dudas el éxodo del Mariel permitió que 125 000 cubanos pudieran abandonar el país rumbo a EE. UU., de los cuales 16 000 tenían antecedentes penales, un éxodo sin precedentes hasta ese momento, en un contexto favorable por los acuerdos adoptados entre Fidel Castro y el ex presidente James Carter luego de décadas de aislamiento y separación (López, 2024).

A diferencia del primer éxodo ocurrido a inicios de la Revolución cubana, cuya estratificación social se caracterizaba por la homogeneidad social al estar integrado por representantes de la alta burguesía cubana, la clase media e individuos pertenecientes a otros sectores que de una manera u otra también fueron afectados por la radicalización del proceso revolucionario, los cubanos que salieron por el Mariel rumbo a EE. UU. constituyen un grupo social bastante heterogéneo en su composición social y racial, educados en su mayoría dentro de la Revolución y procedentes de los sectores más humildes de la sociedad cubana, sin excluir la existencia de personas pertenecientes a la cultura y la intelectualidad, como fueron los casos del escritor Reinaldo Arenas y el trovador Mike Porcel.

Los cubanos que abandonaron la isla por el puente del Mariel arrastraron el estigma social de ser calificados por el mismo gobierno cubano de ser apátridas, escorias y gusanos, calificativos denigrantes que constituyen una fragante violación a los derechos humanos tras salir del país en condiciones traumáticas, y bajo la incertidumbre que implica la posibilidad del retorno¹ (López, 2024).

El objetivo fundamental de este artículo consiste en analizar la representación del éxodo del Mariel en el cine y los medios audiovisuales en ambos contextos, tanto en Cuba como en EE. UU., teniendo en cuenta su extraordinario impacto en el imaginario social de ambas naciones.

En ambos contextos el cine como medio de expresión artística y espejo de los imaginarios sociales existentes ha reflejado con veracidad y espíritu crítico el estigma social que ha arrastrado hasta la actualidad una comunidad de emigrantes que impactó notablemente la historia de EE. UU., en el escenario decisivo y determinante de la Guerra Fría.

El análisis del tema se encuentra estructurado metodológicamente en tres escenarios culturales: el abordaje historiográfico de la representación cinematográfica del tema por el cine cubano, a partir del estudio crítico del tratamiento mediático que

recibió este suceso por el Noticiero ICAIC Latinoamericano y por parte de largometrajes de ficción producidos por el ICAIC como *Lejanía*, *Mujer transparente* y otras.

En el caso de las imágenes registradas por Santiago Álvarez y su noticiero, constituyen una valiosa fuente de información a la cual recurren cineastas y periodistas que residen en la diáspora, pero la referida representación institucional ha sido muy cuestionada por haber servido a la narrativa del régimen para distorsionar la historia y engañar a las posteriores generaciones².

La representación del éxodo del Mariel en el discurso cinematográfico de EE. UU. Resulta aún más complejo, y es el tercer escenario que estudiaremos de acuerdo a los objetivos trazados, conformado por dos miradas diferentes: por un lado se encuentra el análisis de la representación del tema en el imaginario social de los cineastas cubanos de la diáspora en EE. UU. y la mirada de Hollywood, tal vez más conocida por ser una industria con un alcance e impacto mediático internacional.

Para desarrollar este objetivo no solo se tuvieron en cuenta filmes como *Scarface*, sino también producciones posteriores como *Antes que anochezca* y *La familia Pérez*, con sus aportes y limitaciones estéticas, y además obras del exilio cubano como *Más allá del mar* y *En sus propias palabras*, entre otras.

Ambas miradas responden al proceso cultural transnacional, porque ha sido una de las maneras que ha tenido la comunidad de cineastas cubanos de la diáspora de influir notablemente con su narrativa en su país de origen, y a la vez la industria de Hollywood se ha nutrido de esa experiencia con su visión de los hechos.

El detonante que encendió el conflicto del Mariel

La crisis del Mariel estuvo precedida por los sucesos de la Embajada del Perú el 1 de abril de 1980, cuando varios ciudadanos irrumpieron violentamente con un bus en la sede diplomática, y como resultado murió el custodio Pedro Ortiz Cabrera. Pese a las presiones del gobierno cubano, las autoridades peruanas decidieron otorgarles asilo a los ciudadanos que entraron violentamente a la sede, y en represalia a esa decisión legítima del gobierno peruano el Estado cubano decidió retirarle la protección a la embajada sin medir las consecuencias de esa decisión (figura 1, anexo).

Como consecuencia, a partir del 4 de abril de ese año, alrededor de 10 000 personas se adentraron

en la sede solicitando asilo político que les permitiera salir del país. La situación que se generó al interior de la Embajada resultó caótica y deplorable, no solo por el hacinamiento que se desató, sino por la conducta violenta de grupos marginales que le arrebataban la comida al resto de las personas hacinadas en la sede, comportamientos cuestionables y denigrantes que eran vistos por millones de personas del mundo entero a través de las imágenes registradas por los camarógrafos del Noticiero ICAIC latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez (ver anexo).

Todas las fuentes consultadas coinciden en esta cifra de refugiados que buscaron protección en dicha sede, tal como sucedió en países de Europa del Este donde se produjeron situaciones similares en consulados y embajadas de países occidentales (Bustamante, 2020).

Una cifra que demuestra las difíciles y críticas condiciones existentes en la sede diplomática es que por cada metro cuadrado había cinco personas incluyendo mujeres y niños. Ante este escandaloso panorama las autoridades cubanas, como resulta habitual en la manera de actuar por parte del gobierno cubano, estimularon actos de repudio contra los asilados en la Embajada y una hostilidad que complejizó aún más la situación (Muñoz, 2024).

Es importante tener en cuenta que los hechos de la Embajada de Perú, antesala del éxodo del Mariel en mayo de 1980, no constituye un acontecimiento aislado en la historia de la nación cubana, porque en aquel contexto previo a abril de 1980 se habían producido incidentes de ingresos de ciudadanos solicitando asilo político en diferentes sedes diplomáticas como la Embajada de Venezuela, la nunciatura apostólica, sede diplomática del estado Vaticano en La Habana, la Embajada de Ecuador, entre otras, donde las fuerzas especiales del régimen cubano habían intervenido de manera violenta, causando la muerte de civiles implicados, y como consecuencia de esos hechos algunos acusados fueron ejecutados posteriormente. Estos hechos han sido bien documentados por el investigador María Werlau para su proyecto *Archivo Cuba*, donde expuso las violaciones de derechos humanos, los crímenes y las desapariciones forzadas cometidas por parte del Estado cubano (Werlau, 2024).

Lo acontecido en la Embajada de Perú devela la magnitud del descontento social acumulado en la isla tras la implantación de un sistema totalitario ante el cual reaccionaron determinados sectores sociales supe-

Aunque en la década del ochenta la economía experimentaba una relativa estabilidad, lo acontecido en la Embajada de Perú, y el posterior éxodo del Mariel, demostró el malestar social reinante en Cuba ante la ausencia de libertades básicas, y por supuesto un malestar generalizado ante el deterioro de la calidad de vida y la instauración de ese modelo totalitario al estilo soviético que muchos cubanos no aceptaban y no tenían otra manera de enfrentar, pues las pocas expresiones de oposición existentes en la isla anteriormente habían sido aniquiladas desde la década del 60.

Como resultado de negociaciones con el gobierno cubano, naciones latinoamericanas como Costa Rica y el mismo Perú aceptaron recibir grupos que en algunos casos encontraron condiciones desfavorables para su estancia temporal en esos países. Estos grupos experimentaron condiciones de refugiados que afectaron la imagen del gobierno ante la OEA, razón por la cual el Estado decidió cerrar ese puente y abrir el puente del Mariel desde el 15 de abril, a partir de acuerdos migratorios adaptados entre Jimmy Carter y Fidel Castro, y que concluyó en octubre de 1980. Con este pretexto, el Gobierno cubano se libró de homosexuales, disidentes y todos aquellos considerados como escoria (El Nuevo Herald, 2016).

Narrativas culturales sobre el éxodo del Mariel en diferentes contextos: el escenario cubano

Tal como había expresado en los objetivos del texto y en la introducción, se analizará primero la representación y recepción de la crisis del Mariel por parte del Noticiero ICAIC Latinoamericano para demostrar que perseguía fines propagandísticos y manipuladores al servicio de la retórica descalificadora del régimen, y a la vez es una fuente de incalculable valor y testimonio visual de la hostilidad a través de esos actos de repudio orquestados por el mismo Estado para dar la equívoca imagen de la reacción del pueblo revolucionario y su apoyo a la Revolución.

Opino que esos actos de hostilidad organizados por el Estado provocaron un daño irreparable a la Revolución, pues a partir de ahí comenzó a desmontarse el mito socialista mostrándose al mundo su verdadera naturaleza totalitaria, y lo peor aún, aunque los actos de repudio a esa escala no se han repetido más, el régimen cada vez que enfrenta una crisis acude a ese método, y eso fue lo que sucedió en 1999 con las campanas de Castro para exigir al gobierno de EE. UU. el retorno del balseiro Elián González.

Durante el análisis de las imágenes del Noticiero ICAIC sustentadas en caricaturas de la prensa periódica hubo un aspecto que captó mi atención: la hostilidad hacia los EE. UU. Promovida desde este medio y hacia todas aquellas personas estigmatizadas como delincuentes que decidían alojarse en la Embajada de Perú con la posibilidad de escapar del país.

Las mismas imágenes de la denominada Marcha del pueblo combatiente demuestran que más de un millón de personas que acudían a esos mítines no lo hacían de manera espontánea, sino a través de mecanismos de propaganda típicas de esos regímenes totalitarios donde la sociedad ha sido bastante adoctrinada y manipulada, y la sociedad civil es anulada, incluyendo el control absoluto de los medios de información por parte del Estado. Por eso resulta difícil contar con otras imágenes tomadas en Cuba de esos acontecimientos que no sean las captadas por Santiago Álvarez (ver anexo).

Las imágenes demuestran que esas marchas y multitudes que gritaban consignas revolucionarias no es un fenómeno espontáneo, sino inducido por los múltiples mecanismos de control del Estado, su maquinaria de propaganda y represiva, similar al nazismo y al estalinismo.

El régimen usó el terrorismo de Estado a través de múltiples mecanismos no solo para reprimir a aquellos que decidieron abandonar el país como expresión de descontento con la realidad imperante, sino para atemorizar al resto de la sociedad y convertirla en cómplice de esa barbarie. La gran mayoría no participaba en esos actos por convicción, sino más bien obligados y actuaban bajo el miedo generalizado que se respiraba en un Estado policial donde el individuo es vigilado sistemáticamente.

Una de las imágenes más sugerentes que develan el uso de la propaganda gráfica, específicamente el humor gráfico, en función de la retórica y propaganda del régimen, es un fotograma donde se observa el uso de la figura de Elpidio Valdés, que hacía alusión a la supuesta abundancia de huevos en Cuba, lo cual demuestra el uso de mecanismos subliminales para incitar a la población a agredir a las personas que se marchaban del país. Son muchos los testimonios de cubanos a los cuales les lanzaban huevos a sus casas y piedras las turbas organizadas y orientadas por el gobierno (ver anexo).

Lejanía: claves sociológicas para comprender el origen de la crisis del Mariel

Después del estreno de *Lejanía* en 1985, de Jesús Díaz, ningún cineasta cubano había abordado el tema migratorio en el cine cubano, hasta que la desprejuiciada Ana Rodríguez retomara el tema a través de su corto *Laura*, perteneciente al largometraje *Mujer transparente*, dirigido por un grupo de mujeres que por primera vez accedieron a la dirección de cine en la isla.

Lo interesante de *Lejanía* es que abordó críticamente ese efímero periodo y el clímax social imperante en la isla durante las primeras visitas de los cubanos exiliados en EE. UU. en 1979 tras el Diálogo del 78, entre la administración de Jimmy Carter y el régimen de Castro, proceso cargado de tensiones tanto en EE. UU. como en Cuba, pues sectores radicales del exilio se oponían a las visitas. Los reencuentros en la isla fueron traumáticos, no solo por las contradicciones ideológicas y el radicalismo comunista imperante, sino porque los primeros contactos entre cubanos del exilio con sus compatriotas en la isla contribuyeron a desmitificar las experiencias de los exiliados cubanos en EE. UU. (Ver anexo).

El académico estadounidense de origen cubano Michael J. Bustamante publicó un artículo para la revista estadounidense *OnCubanew* en el 2020, donde analizó la influencia que ejercieron en el imaginario social cubano los viajes de los exiliados cubanos antes de los acontecimientos de la Embajada de Perú y del Mariel.

Es un texto de gran significación que devela las relaciones sociológicas existentes entre ese proceso de los viajes de la denominada comunidad en el contexto de 1979 y los referidos hechos, aunque resulte imposible llegar a conclusiones sobre esa arista del asunto que pueden terminar siendo simplificadoras.

Como sociólogo, me atrevo afirmar que el aislamiento en el que se encontraba la sociedad cubana y el nivel de polarización ideológica y adoctrinamiento existente en Cuba favoreció un clímax de hostilidad hacia EE. UU., que resultó ser un *boom* para el mismo régimen cubano, con efectos insospechados, y un catalizador de las motivaciones que tuvieron más de 10 000 cubanos para refugiarse en la Embajada de Perú en 1980, con el posterior e inminente éxodo del Mariel.

Según palabras textuales del referido autor: "De ahí que algunos han insistido en que la verdadera importancia de las visitas de 1979 reside en que son

la causa de otro suceso histórico: el éxodo al año siguiente de 125 000 cubanos por el puerto del Mariel. Esto indica que la relación entre las visitas de 1979 y el éxodo de Mariel requieren más reflexión [...]. De cualquier forma, sigue siendo necesario examinar los sucesos de 1979 no solo para buscar la clave de lo que vendría después. Hace falta, como he intentado aquí, entenderlos por lo que fueron en su momento. Constituyeron un inédito escenario en que lo potencialmente bello de la reunificación humana se complicó por su inevitable intersección con rezagos del pasado y señales vivas de una historia nacional plagada de polarización.” (Bustamante, 2020).



El académico cubanoamericano Víctor Andrés Triay también aborda esta arista de la crisis de Mariel en su libro *The Mariel Boatlift A Cuban American Journey* (*El éxodo del Mariel, un viaje cubano americano*), publicado en el 2019, donde insiste en el factor de las rupturas familiares y la incomunicación existente entre los cubanos de la isla y sus familiares en la diáspora, debido a la prohibición del régimen como una de las tantas causas sociales que determinaron la crisis de la Embajada de Perú y el posterior éxodo.

En ese sentido debo reiterar que *Lejanía* es un filme que refleja muy bien el espíritu y el clímax social imperante en ese contexto de 1979 durante las visitas de los exiliados, clave sociológica para comprender los orígenes del Mariel en 1980.

Los noventa. Otro discurso y otra narrativa

El corto *Laura* en *Mujer transparente* (1990) posee una estructura narrativa novedosa para la cinematografía de la época. Desde la angustiada espera de Laura en el vestíbulo del hotel, mientras contempla los rostros de la gente, cuya impronta de *Memorias del subdesarrollo* resulta evidente, se va construyendo el relato a través de la yuxtaposición

de fotos del pasado de Laura y su amiga Ana. De ese contrapunto entre un pasado aparentemente feliz, ausente de conflictos, se construyen sus vivencias marcadas por el grupo y un presente donde la felicidad es simulada, dada las normas y tabúes existentes sobre la homosexualidad.



El siguiente parlamento pronunciado por Laura reafirma los conflictos existenciales que ha generado tanto la partida como el regreso, al apoyarse en imágenes testimoniales de los éxodos de 1959 y del Mariel veinte años después: “Venir a verte me hace sentir la misma soledad y el mismo miedo que cuando fui a despedirte. Es tan terrible este espectáculo, como una mutua venganza. Recuerdo alguien que decía que la familia cubana siempre ha estado escindida por la política, que siempre los reencuentros han sido simulados”.³

A *Mujer transparente* la distingue la irreverencia de mostrar por primera vez en el cine cubano los excesos que acompañaron aquellos actos de repudio durante los sucesos del Mariel desde impactantes imágenes de archivo. Las memorias y recuerdos de esos terribles y traumáticos actos han acompañado el cine cubano hasta nuestros días (ver anexo).

Sueños al paio: una mirada sobre el Mariel desde la perspectiva de los cineastas independientes cubanos. La generación pos Mariel

Resulta paradójico que en el contexto actual, cuando el discurso oficial ha promovido una política cultural aparentemente aperturista y libertaria que beneficia a los cineastas independientes cubanos, el ICAIC haya censurado el documental *Sueños al paio*, de Jorge Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguera.

El proyecto de rodar un documental sobre Mike Porcel, borrado prácticamente del repertorio musical cubano por los censores culturales de la época

se remonta a cuatro años atrás, cuando ambos realizadores cursaban estudios en la Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA), perteneciente al ISA.

El conflicto suscitado tras la censura de *Sueños al pairo* fue provocado por la negativa del ICAIC a la utilización de las imágenes de archivo sobre los sucesos relacionados con la crisis del Mariel, tomadas del Noticiero ICAIC Latinoamericano, considerada una fuente legítima para la política cultural del Estado cubano, una evidente contradicción e incoherencia. El pretexto esgrimido para desautorizar el acceso a las referidas fuentes radica en su desacuerdo con el tratamiento expuesto por el documental sobre esos acontecimientos.

El tratamiento desacralizador de las imágenes de archivo que expone *Sueños al pairo* constituye una de las claves que explican su impacto cultural tanto en Cuba como fuera de ella, lo cual no significa que los filmes cubanos referenciados no hayan apelado a ese recurso expresivo (Lanza, 2021a).

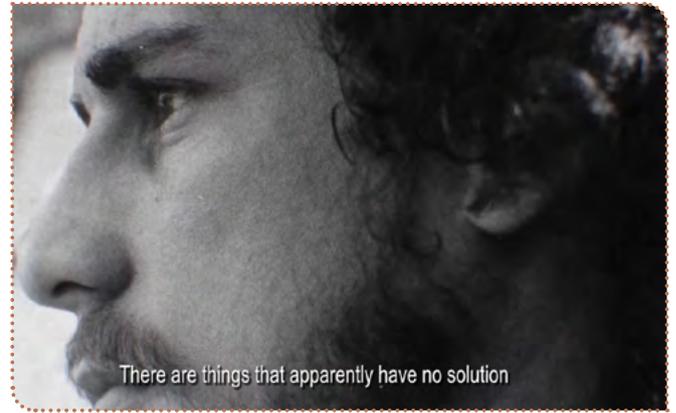
Las imágenes de archivo referenciadas en *Sueños al pairo* son patrimonio de la nación y de ningún modo deben ser monopolizadas por ningún Estado con fines ideológicos. El poder autoritario del Estado no le teme a las imágenes de archivo sino a la verdad histórica contenida en esas imágenes, porque desde la perspectiva del crítico de cine Reinaldo Lastre representan la contrahistoria, es decir, la desacralización de la historia oficial manipulada históricamente por el poder totalitario.

Para Reinaldo Lastre:

Desde la perspectiva del documental, las imágenes de “un pueblo enardecido” no presentan un relato-triunfo, sino del fracaso del proyecto revolucionario. No en vano los realizadores inician su documental con un archivo de un minuto y medio donde evocan el éxodo del Mariel, y los bochornosos actos de repudio organizados por el gobierno alrededor de todo el que decidiera marcharse del país en ese momento. El recuento de ese capítulo de Cuba se entrelaza con el destino de Porcel. (Lastre, 2020)

Si en aquel contexto las imágenes tomadas por Santiago Álvarez para su Noticiero intentaban legitimar la posición oficial sobre la crisis del Mariel, el uso de las imágenes de archivo en *Sueños al pairo* revela aristas silenciadas y manipuladas por la propaganda oficial con relación a los hechos, como sucedió con algunos incidentes que constituyeron el detonante real de la crisis

del Mariel, como los sucesos de la Embajada de Perú el 4 de abril de 1980, preámbulo del éxodo del Mariel y otro suceso acontecido el 2 de mayo de 1980 en las afueras de la sección de intereses de EE. UU. en La Habana, cuando 700 ex presos políticos que asistieron a la sede con el objetivo de recibir asilo político fueron reprimidos violentamente por grupos alentados por el gobierno (Lanza, 2021a).



Los exreclusos habían sido invitados por la cónsul estadounidense Suzanne Lamanna y por el jefe de la sección de intereses Wayne Smith, quien les explicó las dificultades impuestas por el gobierno de la isla para su salida, lo cual provocó una reacción violenta de los manifestantes. Como ha sucedido en diferentes situaciones similares, el gobierno utilizó a grupos al margen de la ley contrario al derecho internacional para actuar en contra de esos individuos y provocar un incidente diplomático y una situación de caos en el recinto⁴.

Sueños al pairo no aborda como tema central la problemática del Mariel, sino aspectos de la vida y obra del trovador Mike Porcel, víctima de un contexto dramático en la historia de nuestra nación, y su visión y experiencia de aquel histórico éxodo (ver anexo).

La censura de *Sueños al pairo* nos confirma sus efectos contraproducentes en el panorama cultural de la isla, porque en lugar de minimizarse su impacto cultural ha tomado más notoriedad en el espectro mediático, no solo a nivel nacional, sino también internacional, y lo esencial: ha aflorado la verdad histórica, a la cual se enfrentan las nuevas generaciones de cubanos ávidos de redescubrirla (Lanza, 2021a).

El discurso sobre el éxodo del Mariel desde la mirada de la diáspora cubana en EE. UU.

La historiografía fílmica sobre la crisis del Mariel producida en la diáspora cubana en EE. UU. está

conformada por diversos documentales que exploran este complejo fenómeno migratorio desde diversas perspectivas, pero donde prevalece su carácter testimonial y la búsqueda del impacto emocional del espectador ante las desgarradoras historias de los cubanos que abandonaron en 1980 la isla hacia EE. UU.

En sus propias palabras (1980), de los realizadores Jorge Ulla y Lawrence Otto Jr. es un ejemplo en ese sentido. Ambos creadores respondieron al encargo de una agencia gubernamental en EE. UU. que les pidió registrar las primeras reacciones y el encanto de la inmediatez ante la llegada masiva de cubanos que salieron del puerto del Mariel rumbo a EE. UU. a través de Cayo Hueso (ver anexo).



Hacia ese lugar de la geografía estadounidense se trasladaron con una modesta cámara de 16 mm, y el resultado ha sido un documental de treinta minutos de duración que recoge desgarradores testimonios e historias de ese traumático impacto, cuyos testimonios han quedado inmortalizados en ese filme que nos conmueve ante el drama particular de esos cubanos que en definitiva son el mayor reflejo de la tragedia de una nación que naufragó al escoger el camino del totalitarismo.

Al cumplirse el aniversario 40 de los sucesos del Mariel, el crítico de cine exiliado en EE. UU. Alejandro Ríos le dedicó emotivas palabras a este documental en su programa de televisión *Pantalla indiscreta*. Para conocer más sobre las propias motivaciones del cineasta para rodar este importante documental considerado hasta la fecha el más importante sobre la crisis del Mariel y su impacto social deseo citar al propio Jorge Ulla cuando expresó las siguientes palabras durante su estreno en la Biblioteca del Congreso de EE. UU. en 1983:

La película *En sus propias palabras* fue una encomienda de la administración Carter. La idea era documentar cómo las diferentes agencias gubernamentales prestaban sus servicios en medio de la crisis. Cuando se escuchó lo que decían los

recién llegados se reveló ante todos otra película: la de un testimonio coral que desmontaba una serie de mitos ambiguos sobre Cuba —se hacían visibles muchas grietas sociales a través de las cuales muchos de los enamorados del “proyecto cubano” podrían, de repente, cuestionar o revalorizar aquel proyecto de una manera crítica. En el documental de 29 minutos hablaban con desazón desde el trabajador, un ciudadano de a pie, hasta un novelista de la talla de Reinaldo Arenas. Sería la primera vez que Arenas hablaba ante una cámara. Se trataba de un fenómeno insólito que hallaría su mejor repercusión entre la intelectualidad y las izquierdas más entusiastas. De pronto, el paraíso era una fuente de desencanto. El presidente Carter le agarró cariño a esa película y estuvo mostrándola en la Casa Blanca a varios invitados. La USIA [Agencia de Información de los Estados Unidos, creada en 1953 por el presidente Dwight D. Eisenhower] la pasó en más de 50 países. Jack Anderson escribió en *The Washington Post* algo exagerado: “bastaron 29 minutos para revelar lo que pasa en Cuba”. Como era un material de la USIA no se podía exhibir en Estados Unidos. Una resolución del Congreso permitió que se pasara aquí y, además, que quedará archivada en la Biblioteca del Congreso. A partir de eso, la vieron en cientos de universidades y bibliotecas públicas”. (Leonel León, 2024)

Otros documentales sobre la crisis del Mariel que poseen similar enfoque son *Against Wind and Tide: A Cuban Odyssey* (1981), de los productores Jim Burroughs, Paul Neshamkin y Susanne Bauman; el largometraje de ficción ¡Que caliente está Miami!, de Ramón Barco, con la popular actriz cubana Blanquita Amaro, una comedia realizada en 1980 que aborda el impacto que tuvo entre la comunidad de cubanos de la diáspora los denominados marielitos, sobre todo su estigmatización por el exilio histórico; *Ciudad de carpas* (1984), de Miñuca Villaverde, sobre los centros de refugiados que se instalaron al sur de Florida para recibir la oleada masiva de cubanos que arribaron en 1980 a través del puente marítimo del Mariel; y *Amigos* (1986), del dramaturgo y guionista de *El Súper* Iván Acosta.

El documental *La otra Cuba* dirigido por Orlando Jiménez Leal en 1984 con guion de Jorge Ulla muestra imágenes impactantes y reveladoras sobre los hechos asociados al Mariel, específicamente aquellas que fueron registradas clandestinamente sobre la violencia ejercida por las fuerzas paramilitares del régimen el 2 de mayo de 1980 contra ciudadanos cubanos pacíficos, frente a la sección de interés de EE. UU. en La Habana que había anteriormente.

Los desgarradores testimonios de la represión ejercida por el régimen cubano contra los cubanos que habían asistido a la sede diplomática de EE. UU. en La Habana ese día resultan conmovedoras. Allí fueron víctimas de una violencia sin precedentes en la historia nacional, solo comparable a situaciones típicas de los regímenes fascistas, una violencia política que es sistémica y se ha institucionalizado en Cuba.

Las obras referenciadas nos muestran la voluntad de los cineastas cubanos de la diáspora en EE. UU. por recuperar la memoria histórica de la nación cubana y así poder revertir los efectos manipuladores y distorsionadores que ha caracterizado la visión cubana sobre este capítulo de nuestra historia.

Conducta impropia y su diálogo con *Fresa y chocolate*

El documental *Conducta impropia* (1984), de los realizadores Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, producido por la RAI (televisión italiana), aunque no aborda directamente el éxodo masivo del Mariel en 1980, al tratarse de un documental sobre la represión y exclusión social que sufrieron los homosexuales en Cuba en las primeras décadas de la Revolución tenía que abordar indirectamente este hecho. Mostró algunas de las impactantes y desgarradoras imágenes de archivo sobre los sucesos de la Embajada de Perú registradas por el lente honesto del mismo Santiago Álvarez, desde una perspectiva que reproducía el discurso estigmatizador del gobierno cubano sobre los que se refugiaron en la sede diplomática. Incluyó las imágenes del éxodo con sus respectivos actos de repudio que los propios testimoniantes compartían con el espectador que desconocía de estas realidades. Teniendo en cuenta que su estreno fue en EE. UU. *Conducta impropia* obtuvo el primer premio del Festival de los Derechos del Hombre de Estrasburgo y el de Mejor Documental del Festival de Cine de Barcelona.

El español Néstor Almendros fue uno de los más exitosos directores de fotografía, que tras marcharse de Cuba a inicios de los sesenta incursionó tanto en el cine francés en el periodo de la nueva ola como en Hollywood. Por su parte, Jiménez Leal ha trascendido por ser codirector del célebre documental *PM* (1961), censurado en la isla por considerarse nocivo a los intereses del pueblo, detonante del famoso encuentro entre Fidel Castro y la intelectualidad de entonces, cuyas palabras fueron registradas en el documento conocido como *Palabras a los intelectuales*.

El impacto de ese documental en la sociedad estadounidense fue de tal magnitud que tras su exhibición en esa nación generó una intensa polémica entre Tomás Gutiérrez Alea y su amigo de antaño Néstor Almendros, desde el semanario neoyorquino *The Village Voice*. Aunque ambos se iniciaron en el cine tomaron caminos diametralmente opuestos. Su visión de los hechos resulta antagónica como fueron sus posiciones políticas respecto a la Revolución cubana.

Según Tomás Gutiérrez Alea: “*Conducta impropia* era un filme que él consideraba “muy simplificador de la realidad, muy manipulador. Es decir, para mí, es todo lo que pudiera pensarse que hace el realismo socialista, pero al revés, en otras palabras, una manipulación de la realidad al servicio de la propaganda política. O para decirlo de otro modo, una película con verdades a medias que inevitablemente cuenta la mitad equivocada. “Entonces, tratándose la película del tema de un homosexual en Cuba, inevitablemente tenía que asociarla con lo que había hecho Néstor; de modo que sí, de alguna manera *Fresa y chocolate* es una respuesta a *Conducta impropia*.” (Chanan, 2001).

Aunque *Fresa y chocolate* trascendió tanto en Cuba como fuera de la isla por criticar la discriminación sufrida por los homosexuales dentro de la Revolución, el filme deviene en una especie de rectificación del proceso político cubano con ese capítulo dramático de la nación cubana desde una perspectiva metafórica, acorde con el discurso oficial, donde la escena final del abrazo entre Diego y David tras la decisión de Diego de marcharse de Cuba ha sido vista en distintas latitudes como una alegoría de los sucesos del Mariel, necesaria en tiempos de rectificación en la década del noventa. Esto aunque la trama del filme es atemporal, al no precisarse el contexto específico en el cual se desarrolla el conflicto.

Una de las figuras trascendentales dentro de la referida pléyade de nuevos cineastas cubanos de la diáspora en EE. UU. es Lisandro Pérez Rey, director del impactante documental sobre el traumático éxodo del Mariel *Más allá del mar* (2003), obra analizada con exhaustivo rigor por la investigadora Desiré Díaz en el mencionado *dossier* sobre el tema publicado por la revista *La Gaceta de Cuba* en el 2006.

Desde la perspectiva de Díaz, ambos documentales responden a las demandas de los estudios fronterizos en boga durante las últimas décadas

En el espacio fronterizo, físico y conceptual, entre Cuba y Miami es donde se desarrollan las películas de Lisandro Pérez Rey. Tanto *Más allá del Mar* como *La Fábrica* exploran fenómenos culturales que tienen lugar en medio de la frontera, ni aquí ni allá, sino en el medio, a la mitad del camino, y a la vez, reflexionan sobre las posibilidades o imposibilidades de estos trayectos bidireccionales. (Díaz, 2006)

Una de las frases expresadas por unos de los testimoniantes en este documental, que avala la tesis anterior, es la siguiente: “El Mariel era un limbo, no estabas ni en Cuba ni en EE. UU.”. Esa amarga sensación de no pertenecer a ningún lugar y de ser una especie de no-persona generó entre los exiliados del Mariel una crisis de identidad que nadie mejor que el escritor cubano Reinaldo Arenas caracterizó magistralmente en una entrevista registrada por el lente del realizador Manuel Zayas en el documental *Seres extravagantes*, recreadas también desde los códigos del cine de ficción en el filme *Antes que anochezca* (2000), de Julián Schnabell.

Lo inédito y novedoso que subyace en la mirada que expone *Más allá del mar*, al examinar más de veinte años el drama que ha significado el éxodo del Mariel para varias generaciones de cubanos, es su abordaje crítico a partir de las experiencias de sus testimoniantes en su interrelación con esa zona limítrofe que es el mar, cargada de múltiples simbolismos entre ambas zonas: la nación y su diáspora. La dinámica entre esos dos espacios ha estado marcada por conflictos y tensiones políticas, causantes de rupturas, escisiones entre ambos lados, resentimientos que el paso del tiempo han ido superando.

Si para los millones de africanos secuestrados en su continente, para ser trasladados al nuevo mundo en condición de esclavos, el mar posee una carga simbólica, la frontera marítima que separa a Cuba y Florida constituye una marca imborrable del drama que ha representado para los miles de cubanos que han perdido la vida cruzando el límite que separa ambas naciones.

Más allá del mar intenta desarticular los prejuicios asociados a los marielitos. En aquel contexto

ser marielito se había convertido desde entonces en una marca de identidad engendrada de una experiencia común, en cierto sentido arbitraria, pero definitoria, como arbitrarios pero definitorios pueden ser la nacionalidad o el género sexual.

Lo particular de esta marca de identidad es que nació, se configuró y estará siempre ligada al mar, a la noción del cruce fronterizo y del intercambio, del paso entre un lugar y otro. (Díaz, 2006)

La mirada de Hollywood. Una imagen mitificada y colonizada sobre el Mariel

Scarface: la criminalización de la imagen Cuba

Con *Scarface* (1983), Brian de Palma apoyándose en un guion escrito por el cineasta Oliver Stone ofrece su visión personal sobre los sucesos del éxodo del Mariel en 1980 durante la presidencia de James Carter en EE. UU. *Remake* del clásico de igual título realizado por Howard Hawks en 1930, el filme está dirigido a este ícono del cine negro.

Precisamente uno de sus méritos radica en su brillante revitalización de algunos códigos del género, como la representación de la criminalidad y la exploración de la sicología delictiva a partir de una acentuada estilización visual, sobre todo la presencia de la *femme fatal*, figura característica de estos filmes, interpretada en esta ocasión por Michelle Pfeiffer, quien supo impregnarle al personaje una vitalidad y energía especial, una fuerza dramática extraordinaria, incluso trágica (Lanza, 2021b).

Scarface narra la historia del ascenso y declive en el crimen organizado de Tony Montana, uno de los inescrupulosos delincuentes cubanos que emigraron por el puente del Mariel en 1980 a EE. UU., quien desplazaría del negocio del tráfico de drogas al resto de sus rivales. Al ser un *remake* del clásico de Howard Hanks, su personaje protagónico, Tony Montana, constituye una alegoría de Tony Camote, aunque situado en el plano de la ficción, deviene un símbolo de un segmento de los emigrantes cubanos que la prensa estadounidense denunció por su inserción en el crimen organizado y el narcotráfico.

El actor de origen cubano René Lavan, protagonista de la famosa cinta *Azúcar amarga*, en una entrevista concedida para un documental sobre el fenómeno de los marielitos, había expresado que muchos cubanos que emigraron en el referido éxodo migratorio tomarían el camino fácil del delito. Por tanto, aunque Tony Montana sea un personaje de ficción, las situaciones que recrea *Scarface* toman como referentes hechos reales, fiel representación de un contexto tan complejo para la ciudad de Miami (Lanza, 2021b).

Según datos ofrecidos por el académico cubano Jesús Arboleya en su libro *Cuba y los cubanos americanos*:

En la década del setenta, por el sur de la Florida ingresó a EE. UU. el 70 % de la cocaína y la marihuana que se distribuía en el país. El narcotráfico influyó de manera relevante en el conjunto de la economía miamense y en el funcionamiento político y legal de la sociedad. Desde la llamada Guerra Sucia de la cocaína, un violento enfrentamiento entre bandas cubanas y colombianas en la década del ochenta por el control y distribución de las drogas en el área, Miami es considerada una de las ciudades con mayor índice de criminalidad y corrupción de Estados Unidos. (Arboleya, 2013)

No considero que las pretensiones del cineasta Brian de Palma hayan sido dirigidas a criminalizar la imagen de los cubanos que emigraron a EE. UU. a través del puerto del Mariel en 1980. Todo parece indicar que un sector de la referida comunidad lo había interpretado de esa manera, dado que la cinta tuvo que rodarse fuera del enclave de Miami por protestas de la comunidad cubana residente en Miami (Lanza, 2021b).

Scarface constituye un referente imprescindible en la historia del cine, por sus valores estéticos y su revitalización del cine negro en un contexto en el cual apenas se producían filmes que apelaran a los códigos del género. Por otra parte, hay quienes han estigmatizado la cinta al considerarla excesivamente violenta. Pese a algunas escenas poseedoras de una dosis de violencia inusual hasta ese momento, el filme deviene un reflejo de la violencia que sacudió las calles del Miami de los ochenta. Considerada un clásico de la historia del cine, en la actualidad existe un proyecto de realizar un *remake* del referido clásico (ver anexo).



Hay una escena del filme que influyó notablemente en la criminalización del éxodo del Mariel en 1980: el disturbio de Fort Chaffee, cuando un segmento considerable de aquellos cubanos se amotinaron en el centro de refugiados ante el desespero generado por una situación que tuvo un impacto dramático tanto para los que salieron como para la sociedad

que los recibió, hacinados en carpas, sin documentación alguna, en espera de una reubicación.

La gran mayoría de los denominados marielitos fueron distribuidos en diferentes ciudades de EE. UU., no todos se concentraron en Miami. Los acontecimientos del Mariel y la crisis política que representó para ambas naciones han generado polémicas tanto en Cuba como en el exilio. El tema ha sido manipulado en diferentes medios, pero la verdad siempre sale a flote. Una de las aristas más exageradas por la prensa y la sociedad de ese traumático acontecimiento, con un peso enorme en el imaginario social de los norteamericanos y cubanoamericanos, es lo referido a los antecedentes criminales de los emigrantes.

Según datos ofrecidos por el referido Jesús Arboleya, invitado al panel *El Mariel: 20 años después*, convocado por la revista *Temas*, y publicado en el número 68 del 2011, donde participaron prestigiosos intelectuales que han investigado el tema desde diversas aristas, incluyendo al referido Rafael Hernández, de los 125 000 cubanos que salieron por el Mariel en 1980, solamente el 16 % tenía antecedentes penales, cifra que no coincide con los datos que Brian de Palma expone a inicios del filme, para quien 25 000 cubanos de los que salieron tenía antecedentes penales, lo cual representa el 20 %. Aun así ambas cifras se acercan considerablemente.

Un aspecto poco abordado en la literatura existente sobre el tema es lo referido a la composición racial del éxodo migratorio del Mariel, más diverso en comparación con la minoría blanca representante de la alta burguesía que abandonó Cuba a inicios de la Revolución. A través del puente del Mariel arribaron a las costas de Florida cubanos pertenecientes a diferentes estratos sociales y raciales, pero su gran mayoría no asumieron actitudes delincuenciales. Ese estigma lo ha reproducido Hollywood intencionadamente.

Según el académico Alejandro de la Fuente:

La Cuba revolucionaria e integrada implicaba un Miami elitista, reaccionario y blanco. Mariel rompía la armonía de lo que hasta ese momento había sido una antítesis socioracial perfecta, Miami, por su parte, reprodujo el discurso de la escoria: la comunidad era un supuesto modelo de minorías exitoso, porque lo mejorcito de la isla había escapado para allí. Los negros y mulatos que llegaban hacinados en lanchas a las costas de Florida habían sido sacados, dijeron de las

cárceles cubanas. Desde esta visión generalizada, al menos por esta vez, el gobierno tenía razón, aquella gente oscura y mal educada tenía que ser escoria. (Hernández, 2001)

Aunque el personaje de Tony Montana sea una invención se nutre en muchos aspectos de este capítulo de la historia. Para el espectador desconocedor del tema, aquellas escenas de los sucesos de Fort Chaffee, donde el inescrupuloso Tony Montana comete su primer crimen a solicitud de organizaciones anticastristas del exilio, a cambio de obtener su pasaporte para ingresar a EE. UU., no solo devela la influencia política ejercida en aquel contexto por las referidas organizaciones, sino que reforzó aún más la criminalización de los marielitos (Lanza, 2021b).

La familia Pérez: el estigma del Mariel en EE. UU.

Una década después, Mira Nair, cineasta de origen indio retomaría el tópico de la crisis del Mariel y su innegable impacto en la sociedad estadounidense en la malograda cinta *Cuando salí de Cuba* (1995), también conocida con el título *La familia Pérez*, protagonizada por Alfred Molina, Marisa Tomei, Chazz Palminteri y Anjelica Houston, donde interviene una vez más la mítica salsera Celia Cruz, en una escena que no aporta mucho a su efímera filmografía. El argumento de la cinta es ligero como suelen ser aquellas comedias concebidas para el entretenimiento más escapista. Es la historia de Juan Pérez, un cubano que tras pasar veinte años en una cárcel cubana logra emigrar a EE. UU. a través del éxodo del Mariel con el objetivo de reencontrarse con su esposa, asentada anteriormente en EE. UU.

La familia Pérez devela el trauma político y social que implicó para los EE. UU. la recepción masiva de cubanos y el estigma existente en varias de las ciudades de EE. UU. sobre los denominados marielitos, vistos como delincuentes y criminales, realidad que había sido expuesta con violento realismo en *Scarface* (Lanza, 2021b).

A través de los códigos de la sátira y el humor logra reflejar los prejuicios y el rechazo existente en la Miami de 1980 hacia los marielitos. La mirada hacia ellos se encuentra justificada, en muchos casos, por conductas delincuenciales que influyeron en el incremento del índice de criminalidad en dicha ciudad, aunque también ha sido un fenómeno sobredimensionado por algunos medios de prensa en EE. UU.

Según Arboleya, quien ha analizado el caso del éxodo del Mariel con rigor y profundidad:

Se generó un estado de pánico alrededor de la supuesta peligrosidad de estas personas, a las cuales se achacó el aumento del 66 % del crimen en Miami ese año. Aunque en parte puede ser cierto que contribuyeron a elevar esa cifra, es cuestionable culpar solo a los marielitos del aumento de la criminalidad en una ciudad donde coincidiendo con su llegada, se produjeron disturbios raciales. A reafirmar la imagen de su supuesta peligrosidad también contribuyeron las violentas revueltas ocurridas en las cárceles donde muchos de ellos se encontraban detenidos y que convulsionaron el país. En definitiva, como resultado de las políticas de ambos gobiernos, los marielitos fueron públicamente considerados como escorias por la parte cubana e indeseable por EE. UU. (Arboleya, 2013)

En ese sentido *Cuando salí de Cuba* deviene otra irreal y absurda representación de Cuba, una producción más de Hollywood que desvirtúa totalmente la imagen y la historia de Cuba, no solamente por haberse filmado fuera la isla, sino por devenir una desacertada caricatura de Cuba y de los sucesos del Mariel (Lanza, 2021b).

Solo el público estadounidense desconocedor de nuestro pasado reciente podría creerse la hilarante escena donde el protagonista después de ser liberado de prisión es amenazado por soldados cubanos que le apuntan con sus ametralladoras. El contexto histórico es medianamente reflejado, a través de modestas imágenes de archivo concebidas para ubicar al espectador en dicho contexto.

A mi juicio, los aportes del filme se sustentan en su representación medianamente lograda del exilio histórico, al reflejar desde un discurso hasta cierto punto coherente y orgánico el drama del exilio, no solo en el plano geográfico y político, sino desde una dimensión existencial y cultural, al intentar develar las claves de un fenómeno que ha marcado a diferentes generaciones de cubanoamericanos asentados en diversos momentos históricos en el enclave de Miami y el simbólico espacio denominado *La pequeña Habana*, recreado magistralmente por Brian de Palma en *Scarface* (Lanza, 2021b).

Algunas de las ideas que sostiene el filme coinciden y se articulan con las tesis que ha desarrollado el académico Gustavo Pérez Firmat al explicar tan universal y complejo fenómeno.

La familia Pérez hereda el discurso de la nostalgia y el desarraigo, específicamente en aquella escena

donde vemos al personaje de Juan Raúl acariciar con profunda nostalgia un mural que evoca los paisajes cubanos. Posteriormente, Juan Raúl comparte un café con unos veteranos de Bahía de Cochinos, quienes expresan no solo que Miami es Cuba, sino que el próximo año volverían a Cuba, código que simboliza la obsesión histórica de una comunidad que se ha ido extinguiendo sin haber logrado su aspiración de regresar a Cuba después de haber derrotado al régimen cubano liderado por Fidel Castro (Lanza, 2021b).

Para Pérez Firmat:

Este esfuerzo por recrear la Cuba de ayer en las costas de la Florida es a la vez admirable y desgarrador. Admirable porque intenta alzarse por encima de la Historia y de la Geografía, desgarrador porque está destinado al fracaso [...] Por deliberado y persistente que sea, el simulacro de posesión no logra sostenerse indefinidamente. Llega un momento, en que el emigrado deja de creer en la ficción de un exilio sin destierro [...] Entonces, Miami deja de ser la ciudad mágica para convertirse en un pueblo fantasma, un espejismo. (Firmat, 2014)

Desde la óptica de Pérez Firmat esos cubanos enajenados que sostienen que Miami es Cuba han dejado de experimentar las sensaciones de desarraigo para transitar a la reposición, al establecimiento de un nuevo vínculo entre persona y lugar (Firmat, 2014).

Dicha categoría ha sido desarrollada con mayor profundidad por Pérez Firmat al estudiar la literatura cubana de la diáspora, o por autores como José Kozer, Oscar Hijuelos, entre otros.

Un elemento metafórico que ilustra la imagen de la desposesión y ese anhelo indefinido de la imposibilidad del regreso se encuentra focalizada en la escena final cuando el padre de Juan Raúl trepa a una palma, símbolo de la búsqueda y mirada hacia la Cuba perdida, la Cuba que solo sobrevive en el imaginario social del exilio histórico y de aquellos que poseen una visión similar sobre Cuba.

La imagen de los ex miembros de la Brigada 2506 que desembarcaron a Cuba por Bahía de Cochinos es representada en *La familia Pérez* de manera menos estereotipada que en *Popi*, al develar la continuidad de una forma de pensar hoy en día obsoleta en la misma diáspora cubana de EE. UU.

En la medida que el exilio histórico ha ido extinguiéndose, la diáspora cubana asentada en EE. UU. resulta cada vez más heterodoxa en su

mirada sobre Cuba. De un ente monolítico en su visión sobre Cuba ha transitado a ser totalmente heterogénea como suelen los cubanos en ambas orillas. Las oleadas de cubanos que han emigrado posterior al Mariel tienden a despojarse del radicalismo que experimentaron los cubanos que partieron en el puente del 59 y los éxodos posteriores.

Reinaldo Arenas: un rostro mítico en la trágica historia del Mariel

Con *Antes que anochezca* (2000), el pintor estadounidense Julian Schnabel (Basquiat), devenido realizador se adentra en la atormentada biografía del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), exiliado en EE. UU. hacia 1980 durante el traumático éxodo del Mariel. No exenta de manipulaciones en el abordaje del tema y la representación de determinado contexto sociopolítico, me refiero a la Cuba de los años sesenta y setenta, posee mayores logros estéticos con respecto a otros filmes rodados en EE. UU. con temática cubana, por su excelente discurso visual que devela la formación plástica de su realizador (Lanza, 2021b).



Independientemente de la paranoia de persecución experimentada por Arenas, de su capacidad de fabular historias donde los límites entre realidad y ficción se desdibujan, el resentimiento político que limitan sus memorias constituye su natural reacción a la política cultural homofóbica, dogmática y represiva reinante en Cuba durante las primeras décadas de la Revolución. En ese sentido deviene una víctima de un contexto dramático en la historia de la nación cubana (ver anexo).

Casi al final del filme Arenas expresó un parlamento que a mi juicio ha trascendido como símbolo fehaciente de su patológica personalidad, frases que son una evidencia de sus grandes contradicciones y el profundo desarraigo que experimentó durante su exilio en EE. UU., su alienación:

“Yo aquí no tengo ninguna nacionalidad. Es muy simpático porque en Cuba yo era lo que se llamaba una no persona, alguien que no existía, no tenía trabajo, y aquí el estatus que me ha dado el Departamento de Justicia es el *stateless*, es decir, que desde el punto de vista legal no existo. Estoy en el aire y no tengo ningún país.”⁵

La crisis de identidad que asume el atormentado escritor es expresión del desarraigo colectivo que han experimentado los miles de cubanos que salieron por el Mariel, ese sentimiento de no pertenecer a ningún lugar, de encontrarse en el limbo que ha marcado a la generación del Mariel, a diferencia de otras que emigraron después, conflictos abordados anteriormente por Lisandro Pérez Rey en *Mas allá del mar*. Estas problemáticas han devenido una constante preocupación de los cineastas cubanos de la diáspora.

Arenas ha devenido uno de los símbolos del trauma que representó la crisis política del Mariel para la sociedad cubana y norteamericana, una muestra de la confrontación del intelectual con una sociedad autoritaria, cuyas normas les resulta difícil aceptar. En ese sentido Arenas deviene un inadaptable crónico. No solamente se resistió a adaptarse a la sociedad cubana de la época, a su sistema político, sino que heredó ese conflicto en su exilio en Miami, cuyas feroces críticas aparecen en su laceraante autobiografía. El espacio donde tal vez se haya sentido más a gusto, coincidente con su ideal de democracia y libertad haya sido Nueva York, donde terminó su trágica existencia.

Según el propio Arenas: “Él desarraigado, el desterrado, no tiene patria. La patria está en nuestra memoria solamente, pero necesitamos algo más que una memoria para asomarnos a la felicidad. Al no tener patria, tenemos que inventarla incesantemente”. (Reyes, 2003).

Cuando muchos académicos y espectadores pensábamos que los aspectos más sombríos y oscuros sobre la crisis del Mariel y su contexto habían desaparecido de la gran pantalla, y de los medios audiovisuales en general, apareció la serie de televisión *Griselda* dirigida por el cineasta colombiano Andrés Baiz. Conformada por seis capítulos, recrea el ascenso y caída de quien fuera considerada la madrina de la cocaína, Griselda Blanco, figura que controlaba la distribución de la droga en Miami en los turbulentos años 80, cofundadora del temible cartel de Medellín en su época.

Resulta que la serie refuerza la imagen negativa existente sobre los marielitos en las producciones

audiovisuales desde que el tema fuera representado por primera vez por el cineasta Brian de Palma en la cinta *Scarface*, analizada anteriormente y devenido en un filme de culto para los cinéfilos de hoy en día.

El contexto social que recrea el filme no está alejado de la realidad y devela una vez más que el impacto negativo de los marielitos en el imaginario social de esos años en EE. UU. se sustenta en hechos verídicos y no en mitos recreados por estas producciones.

Desde esa perspectiva las situaciones que describe la serie sobre la implicación tan fuerte de estos emigrantes en el oscuro y sórdido mundo del narcotráfico de esos años reafirma la tesis y los estudios sobre el nivel de criminalidad existente en la Miami de la época. El impacto real de un segmento considerable de esos emigrantes en los niveles de criminalidad de la época muestra del rol que en ese sentido ejercieron los antecedentes criminales de este grupo social, y las estadísticas ofrecidas por el académico Jesús Arboleya son una evidencia tangible de lo expuesto anteriormente.

Conclusiones

Los hechos del Mariel son considerados hasta la fecha el éxodo migratorio que más impacto mediático ha tenido en el imaginario social de EE. UU. con sus expectativas resonancias en el contexto cubano, que durante varios años había mantenido un discurso cultural estigmatizador sobre esta crisis migratoria.

Han transcurrido más de cuatro décadas y las narrativas sobre la crisis del Mariel están acompañadas de una carga bastante negativa todavía. No ha existido éxodo migratorio desde Cuba hacia EE. UU. en su historia que haya generado más impacto en los imaginarios sociales e inspirados hasta películas del éxito de *Scarface* como la crisis del Mariel. No siempre coinciden en puntos de vistas y criterios sobre el tema los estudios de académicos con las experiencias tan difusas en el tiempo de sus protagonistas.

En el cine cubano cuyo abordaje del tema del Mariel ha sido más tardío también hemos analizados los filmes que han tenido una mirada crítica y despreciada con ese turbulento pasado, con sus particularidades contextuales, y pese a la visión errónea arraigada en algunos círculos culturales que consideraban que no había nada nuevo que expresar respecto al tema, la censura del documental *Sueños al paio* ha demostrado todo lo contrario.

Sin embargo, el tratamiento migratorio sobre la crisis del Mariel y la emigración en general ha cambiado considerablemente en los últimos años, y la tendencia ha estado orientada

más hacia la representación del ritual del reencontro entre cubanos de la diáspora cubana en EE. UU. y los que viven en la isla que a reforzar el trauma y el drama de la partida, porque ese binomio conflictivo ha marcado la representación del discurso sobre la emigración no solo en el cine cubano de la isla sino en su contraparte de la diáspora en EE. UU. Esta situación ha transitado del canon testimonial y de denuncia a miradas más a tono con los estudios culturales en la actualidad, centrados en las problemáticas de la condición transnacional de la cultura, la nación cubana y el desarraigo, aspectos que no envejecen sino que se mantienen presentes en la actualidad.

Notas

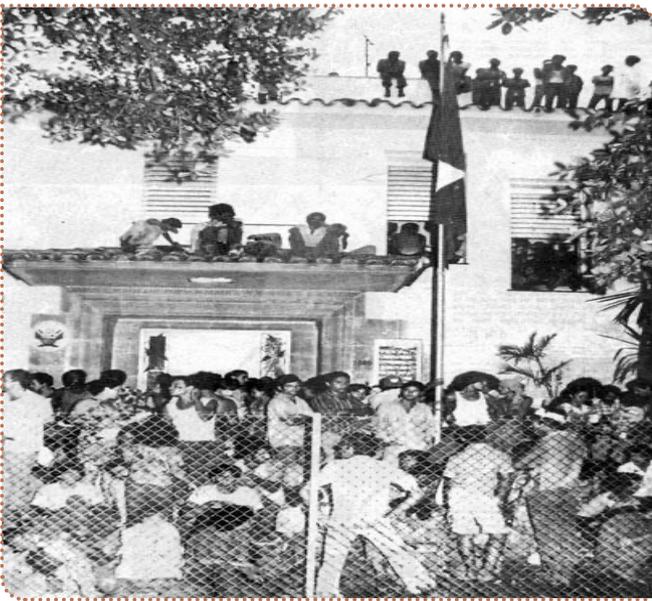
- ¹ Precisamente uno de los primeros capítulos de exclusión social y segregación posterior en la Cuba pos 1959 fueron las tristemente célebres UMAP (unidades militares de ayuda a la producción), una extensión de la experiencia de los gulags soviéticos de la era estalinista por Fidel Castro en Cuba, bastante cuestionada por la intelectualidad de Occidente, incluso por el filósofo francés Jean Paul Sartre, en ese entonces aliado de la Revolución cubana. Afortunadamente desde ese entonces muchos artistas y académicos del mundo europeo y occidental pudieron advertir el rumbo torcido que había asumido ese proceso en sus primeros años.
- ² Santiago Álvarez fue un reconocido cineasta y realizador de documentales fundador del Noticiero ICAIC latinoamericano, desde 1959 hasta 1990 que desapareció el Noticiero, pero también constituye un paradigma estético del género documental por sus obras de culto *Now*, *Ciclón*, *Hanoi Martes 13*, entre otras, renovador del lenguaje cinematográfico del que aún se nutren otras generaciones de documentalistas.
- ³ La cita es tomada textualmente de la película *Lejanía* de una escena del filme.
- ⁴ Según confesiones de un exfuncionario del denominado Instituto de Amistad con los Pueblos, que había presenciado el hecho y pude entrevistar de manera anónima hace varios años, agentes de esa institución y la Seguridad del Estado ejercieron violencia desproporcionada sobre los ex reclusos citados por el cónsul de EE. UU. Ese incidente es corroborado visualmente en este documental, porque las imágenes tomadas por los mismos camarógrafos del ICAIC muestran a policías y a agentes gubernamentales golpear con palos a ciudadanos pacíficos, práctica que se ha repetido hasta la actualidad por parte del régimen para reprimir la oposición.
- ⁵ Tomado del documental *Seres extravagantes*.

Referencias

- Aliaga, F. y Pintos, J. L. (2012). La investigación en torno a la en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte de posibilidades. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, 11(2), 11-17. <https://www.redalyc.org/pdf/380/38024616002.pdf>
- Bustamante, M. J. (2020). *Enfrentar el retorno: las "visitas de la comunidad" de 1979*. OnCubanews. <https://oncubanews.com/cuba/nacion-y-emigracion/enfrentar-el-retorno-las-visitas-de-la-comunidad-de-1979->
- El Nuevo Herald. (2016). *Crisis en la embajada de Perú en 1980, "Castro me dijo: Yo sé matar, tú no"*. El Nuevo Herald. <https://www.elnuevoherald.com/noticias/america-latina/article118881378.html>
- Lanza, J. L. (2021a). Sueños al paio: una mirada sobre el drama del Mariel cuarenta años después. *Anthurium*, 17(2). <http://doi.org/10.33596/anth.459>
- Lanza, J. L. (2021b). Imagen, nación e identidad cubana en el discurso de Hollywood. *Ístmica*, 1(28). <https://doi.org/10.15359/istmica.28.6>
- Leonel León, L. (2024). *Breve historia del Mariel: el primer éxodo del desencanto*. El Nuevo Conservador. <https://elnuevoconservador.com/contenido/2441/el-primer-exodo-del-desencanto-44-anos-del-mariel>
- López, C. B. (2024). *¿Para que vengan todos? O la perversión de la solidaridad*. Cuba x Cuba. <https://www.cubaxcuba.com/blog/para-que-vengan-todos-perversion-solidaridad>
- Mancila, I. (2015). *Diversidad cultural, identidad y narrativas*. V Jornadas de Historias de Vida en Educación: Voces Silenciadas. Universidad de Málaga. <http://hdl.handle.net/10835/3754>
- Muñoz, M. (2024). *44 años de la toma de la Embajada de Perú en La Habana: todo lo que sucedió*. Martí verifica. <https://martiverifica.netlify.app/44-anos-de-la-toma-de-la-embajada-de-peru-en-la-habana-todo-lo-que-sucedio>
- Werlau, M. (2024). *Amnesia e impunidad: la dictadura cubana tiene experiencia en violentar embajadas y asesinar civiles que buscan asilo*. Infobae.



- ▶ Fotograma 1 del bus utilizado para entrar de manera violenta a la Embajada de Perú en La Habana, tomada del sitio web oficial: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2020/05/15/a-40-anos-de-la-crisis-migratoria-del-mariel-y-del-fin-de-la-administracion-carter-primera-parte/>



- ▶ Fig. 2. Fotografía del asalto a la Embajada de Perú en Cuba en 1980, tomada del sitio web <http://www.cubadebate.cu/especiales/2020/05/15/a-40-anos-de-la-crisis-migratoria-del-mariel-y-del-fin-de-la-administracion-carter-primera-parte/>



- ▶ Fotografía del asalto a la Embajada de Perú en Cuba en 1980, tomada del sitio web https://www.google.es/search?q=imagenes+de+la+crisis+de+la+embajada+del+Peru+en+Cuba&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=r7ORnjT_jKWHdM%252CpY74PP-7mOriY7M%252C_&vet=1&usg=AI4_kQeLo-YirwSKHt2CeWViEYm746guUQ&sa=X&ved=2ahUKEwj_6fT5-6fuAhXkzVkKHAc1BewQ-9QF6BAGNEAE#imgrc=w1WMGAWojanGTM



- ▶ Fotograma tomado del Noticiero ICAIC latinoamericano



- ▶ Fotograma tomado del Noticiero ICAIC latinoamericano



▶ Fotograma tomado del Noticiero ICAIC latinoamericano



▶ Fotograma del documental *En sus propias palabras* de Jorge Ulla usado como fuente en el programa de televisión de Miami *Pantalla indiscreta*



▶ Fotograma del largometraje de ficción *Lejanía* de Jesús Díaz



▶ Fotograma del documental *Conducta impropia*, escena donde vemos la académica y activista Susan Sontag



▶ Fotograma del corto *Laura* perteneciente al largometraje *Mujer transparente* (1990)



▶ Al Pacino en una de las icónicas escenas finales del filme *Scarface*



▶ Fotograma tomado del *trailer* del documental *Sueños al paio*



- ▶ Fotograma del filme *Antes que anochezca* sobre la vida del escritor cubano Reinaldo Arenas

Referencias de los filmes citados

- ▶ **Fresa y chocolate (1992), Cuba. Dir: Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabio**

Intérpretes: Jorge Perugorria, Vladimir Cruz y Mirta Ibarra

Sinopsis

La película se centra en el papel de David, un estudiante universitario diligente, correcto pero homofóbico, para quien sus conceptos de qué es bueno y qué es malo se ponen en dilema al hacerse amigo de Diego, un artista homosexual. Entre los dos se desarrolla una relación que derrumba incomprendimientos, prejuicios e intolerancias. Basado en el cuento *El Lobo, el bosque y el hombre nuevo*, del escritor cubano Senel Paz.

- ▶ **Conducta impropia (1983), EE. UU./Italia Dir: Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal**

Sinopsis

Un demoledor testimonio sobre la represión a los homosexuales en la Cuba de Fidel Castro.

- ▶ **Lejanía (1985). Dir: Jesús Díaz**

Intérpretes: Verónica Lynn, Beatriz Valdés e Isabel Santos

Sinopsis

El regreso de una madre, diez años después de abandonar el país y a su hijo adolescente, evidencia el abismo que los separa.

- ▶ **Sueños al paio (2020). Cuba Documental Dir: Jorge Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela.**

Sinopsis

Abordaje sobre la vida del trovador cubano que sufrió la represión en Cuba en el contexto del Mariel Mike Porcel

- ▶ **En sus propias palabras (1993). EE. UU. Documental Dir: Jorge Ulla**

Testimonios desgarradores de los Marielitos a su llegada a EE. UU.

- ▶ **Against wind and tide. Documental, EE. UU. Dir: Jim Burroughs, Paul Neshamkin y Susanne Bauman**

Sinopsis

Testimonios de los refugiados por el Mariel en 1980

- ▶ **Más allá del mar (2002). EE. UU. Dir: Lisandro Pérez Rey documental**

Sinopsis

Una mirada sobre los Marielitos y su inserción en la sociedad estadounidense de una manera desprejuiciada.

- ▶ **PM (1961). Cuba, Dir: Orlando Jiménez Leal y Saba Cabrera Infante documental**

Sinopsis

Un documental al estilo del Free Cinema es una radiografía de la Habana nocturna de inicios de los sesenta.

- ▶ **Qué caliente está Miami**

País: Estados Unidos, España

Género: Ficción

Tiempo: 90'

Color: Color

Productora: Trípode Films

Productor asociado: Pablo Fajardo

Productor ejecutivo: Pedro Román

Dirección: Ramón Barco

Guion original: Pedro Román, basado en su obra teatral "Los cubanazos"

Fotografía: Raphael J. Remy

Libreto y música: Pedro Román

Jefe de producción: Efren Valdéz

Edición: Raúl Dávalos

Reparto: Blanquita Amaro, Raimundo Hidalgo-Gato, Pedro Román, Sandra Haydée, Jorge Lago, Idania Villegas, Carmen Cervera, Karym Bay, Diana Dalí, George Prince, Olga Guillot, Tom Hernández, Conjunto Universal

Sinopsis

Comedia que describe las peripecias de un grupo de cubanos que conviven en el Miami de principios de los años ochenta, incluyendo a una niña que llega por la vía del éxodo del Mariel. Pedro Román (n. La Habana, 2 de septiembre de 1944/ m. Miami, 15 de febrero del 2024), autor de "Hamburgers y sirenazos", considerada la primera obra cubana de teatro escrita en el exilio tras la revolución de 1959, y de la obra sobre la que se basa el guion, también aparece en el elenco. "Primera cinta del efecto Mariel! (Eduardo G. Noguer)

► **Ciudad de carpas (1980)**

Título en inglés: Tent City
País: Estados Unidos
Género: Documental
Formato: 16 mm
Tiempo: 30'
Color: Color
Dirección: Miñuca Villaverde
Guión: Miñuca Villaverde, Fernando Villaverde
Fotografía: Miñuca Villaverde
Edición: Miñuca Villaverde

Sinopsis

La ciudad de las carpas (en inglés Tent City) es uno de los clásicos desconocidos del cine cubano. Dirigida por Miñuca Villaverde, y escrita por ella junto a su esposo, el escritor Fernando Villaverde, Tent City narra, al decir de su misma realizadora, «un micromundo»: la vida de los cubanos que fueron llegando a Miami vía Mariel y fueron alojados en una city improvisada en el mismo corazón de la ciudad.

► **Amigos (1985) Dir: Iván Acosta. EE.UU**

Sinopsis

Es la contrapartida de *Scarface* desde una mirada diferente.

► **La otra Cuba (1984). Dir Jorge Ulla**

Sinopsis

Una de las obras más monumentales rodadas sobre la tragedia ha significado la revolución cubana.

► **Antes que anochezca EE. UU. (2000). Dir: Julian Schnabel**

Interpretes: Javier Bardem, Olivier Martínez, Johnny Deep

Sinopsis

Muestra la vida de Reinaldo Arenas desde su infancia en un ambiente rural y su temprana participación en la Revolución hasta la persecución de que fue víctima más tarde como escritor y homosexual en la Cuba de Castro; desde su salida de Cuba en el éxodo de Mariel Harbor (1980) hasta su exilio y muerte en los Estados Unidos. Es el retrato de un hombre cuyo afán de libertad –artística, política, sexual– desafió la pobreza, la censura, la persecución, el exilio y la muerte.

► **Scarface (1983). EE.UU. Dir: Brian de Palma**

Intérpretes: Al Pacino y Steve Bauer

Sinopsis

Tony Montana es un emigrante cubano frío e implacable que se instala en Miami con el propósito de convertirse en un gánster importante, y poder así ganar dinero y posición. Con la colaboración de su amigo

Manny Rivera inicia una fulgurante carrera delictiva, como traficante de cocaína, con el objetivo de acceder a la cúpula de una organización de narcos.

► **La familia Pérez (1995) Dir: Mira Nair. EE.UU., comedia.**

Intérpretes: Marisa Tomei, Alfred Molina, Anjelica Huston, Chazz Palminteri

Sinopsis

Una película de comedia estadounidense estrenada en 1995 sobre un grupo de refugiados cubanos en Estados Unidos que fingen ser una familia. Está protagonizada por Marisa Tomei, Alfred Molina, Anjelica Huston, Chazz Palminteri y otros actores conocidos. Se basó en la novela de 1990 “*La Familia Pérez*” de Christine Bell. La película fue dirigida por Mira Nair.