



La emigración cubana en primer plano: el acercamiento de Benito Zambrano al rostro de *Los que se quedaron*¹

Por Anabella Castro Avelleyra

Resumen

Los que se quedaron es un cortometraje documental realizado en Cuba por el español Benito Zambrano, en el marco de su formación en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños. El mismo se aproxima a la problemática de la emigración cubana abordada desde la perspectiva de quien permaneció en el país. El artículo se propone reflexionar en torno al uso exclusivo del primer plano en el registro del testimonio de la persona entrevistada, a la identificación que el *film* establece entre ella y Fidel Castro (planteando, asimismo, a través de sus alocuciones, la sinonimia entre ambos y la Revolución y la antítesis entre ésta y los emigrados) y, por último, al tipo de diálogo que se establece entre realizador y testimoniante.

Palabras clave: primer plano, emigración, Revolución, Cuba, España

Abstract

Los que se quedaron is a documentary short film made in Cuba by the Spanish director Benito Zambrano, as part of his training at the Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) in San Antonio de los Baños. It addresses the problem

of Cuban emigration from the perspective of those who remained in the country. The article aims to reflect upon the exclusive use of the close-up shot in the interviewee's testimony; on the identification that the film establishes between her and Fidel Castro (raising, through their speeches, the synonymy between the two of them and the Revolution and the antithesis between it and the emigres) and, finally, upon the type of dialogue that is established between the filmmaker and the interviewee.

Keywords: close-up, emigration, Revolution, Cuba, Spain

Resumo

Los que se quedaron é um curta-metragem documental realizado em Cuba pelo espanhol Benito Zambrano, como parte de sua formação na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños. Aborda o problema da emigração cubana desde a perspectiva dos que permaneceram no país. O artigo visa refletir sobre o uso exclusivo do primeiro plano no registro do depoimento da entrevistada, sobre a identificação que o filme estabelece entre ela e Fidel Castro (levantando também, por meio de seus discursos, a sinonímia entre os dois e a Revolução e o antítese entre ela e os emigrados) e, por fim, o tipo de diálogo estabelecido entre o cineasta e o entrevistado.

Palavras-chave: close-up, emigração, Revolução, Cuba, Espanha

Résumé

Los que se quedaron est un court métrage documentaire réalisé à Cuba par l'espagnol Benito Zambrano, dans le cadre de sa

formation à l'Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños. Il aborde le problème de l'émigration cubaine du point de vue de ceux qui sont restés dans le pays. L'article vise à réfléchir sur l'utilisation exclusive du premier plan dans le compte rendu du témoignage de l'interviewé, sur l'identification que le film établit entre elle et Fidel Castro (soulevant également, à travers ses discours, la synonymie entre les deux et la Révolution et la antithèse entre elle et les émigrés) et, enfin, le type de dialogue instauré entre le cinéaste et l'interviewé.

Mots clés: premier plan, émigration, Révolution, Cuba, Espagne

Datos de la autora

Anabella Castro Avelleyra. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de la carrera de Artes, en la misma institución. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado al interior del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL, FFyL, UBA).

“Así es la imagen-afección: su límite es el afecto simple del miedo, y el borramiento de los rostros en la nada. Pero su sustancia es el afecto compuesto del deseo y del asombro, que le da vida, y el desvío de los rostros hacia lo abierto, hacia lo vivo” (Deleuze, 2013: 150).

“tengo ganas de ampliar ese rostro para verlo mejor, para comprenderlo mejor, para conocer su verdad” (Barthes, 2015: 152).

Cine Documental

En el comienzo del cortometraje, sobre fondo negro en letras blancas se lee: "Creo que el amor es una exigencia revolucionaria en el más amplio sentido. Fidel Castro". A esta frase de apertura, que funge a modo de prólogo de lo que vendrá, le suceden imágenes documentales en blanco y negro: el pueblo en las calles, los primeros años de la Revolución, la figura de Fidel. Y luego su voz -firme, potente, inquebrantable- que se abre paso con tenacidad: "Lo que no pueden perdonarnos los imperialistas es la dignidad, la entereza, el valor, la firmeza ideológica, el espíritu de sacrificio y el espíritu revolucionario del pueblo de Cuba. Eso es lo que no pueden perdonar. Y que hayamos hecho una revolución socialista en las propias narices de los Estados Unidos"². Se escuchan vítores celebratorios del discurso. Sobre el plano de un conjunto de fusiles que se alzan en señal de aprobación, podemos oír los potentes golpes de las teclas de una máquina de escribir, que parecen emular disparos de metralleta. Dejando atrás a las imágenes de archivo, escuchamos -aún sin ver- el comienzo de un interrogatorio. Se imprime en pantalla el título de la película: *Los que se quedaron*. A ellos vamos a escuchar durante los siguientes veinticinco minutos. En realidad, no a todos, sino a alguien en particular. En ese momento, se inquiere acerca de la identidad de la persona interrogada. "Carmen Barreras Fernández", nos hace saber una voz aun carente de rostro. Continúan los créditos sobre fondo negro. Mientras tanto, se siguen solicitando datos bajo la fórmula del interrogatorio policial. "Integración revolucionaria". "Militante del Partido Comunista de Cuba desde 1969. Miembro de los Comités de Defensa de la Revolución y la Federación de Mujeres Cubanas desde su fundación". Entonces finalizan los títulos de apertura y se ve la imagen de la máquina de escribir. "¿Tienes algún familiar en el extranjero?". "Sí", se escucha desde fuera de campo. "¿Quién?". "Mi hijo mayor". Un *zoom in* sobre

la hoja de papel en la que golpean estruendosamente las teclas permite verla en detalle. "¿Mantienes relaciones con él?". "No". "¿Cuándo se fue?". "25 de abril de 1980". Esta fecha anticipa el contexto de su emigración, que será narrado inmediatamente después, a través de imágenes de archivo y de la voz característica de un relator de noticieros cinematográficos. Se trata de los eventos que condujeron a la toma de la embajada de Perú el 4 de abril de 1980 por miles de personas que ansiaban emigrar (pronto sabremos que el hijo de Carmen fue una de ellas) y los hechos que le sucedieron, derivando en lo que Jesús Arboleya Cervera denomina como "la ola migratoria más grande de la historia cubana" (Arboleya Cervera, 2013: 51). Esta se produjo a partir del permiso otorgado por el gobierno revolucionario para que embarcaciones provenientes de Estados Unidos recogieran personas en el puerto del Mariel. Desde ese punto geográfico, de acuerdo a Arboleya Cervera, emigraron 125 mil cubanos.

Luego de esta introducción vemos por primera vez el rostro de Carmen, en primer plano. Tiene un aspecto inflexible, conservador, constreñido, parco, serio. El cabello corto, blanco. Lleva unos grandes lentes de marco fino, metálico. Sus escuetos labios están pintados de un color rosado ligeramente perceptible. Adornan sus orejas unos aros de tamaño mediano y forma geométrica. Viste una blusa de cuello alto, cerrado, de color rosa viejo con bordados en blanco. En su rostro, severo, es ostensible el paso implacable del tiempo. Las arrugas surcan su cutis al hablar. Su voz es firme, estridente: una reversión de la de Fidel Castro.

Los que se quedaron (cortometraje de veintisiete minutos de duración) fue realizado por el español Benito Zambrano al interior de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, en Cuba³. Lo finalizó en 1993, poco antes del estallido de la crisis de los balseros,

que sucedió en 1994⁴. Se lo puede contar entre los pioneros en el tratamiento cinematográfico de la problemática de la emigración y en la reflexión acerca del lugar de los vínculos familiares en este proceso⁵. Los albores de los noventa eran una fecha bastante temprana para la empresa que se propuso Zambrano y, en este sentido, fue punta de lanza para romper el inmenso bloque de hielo que aún se erguía en torno a tan polémica problemática. Carmen es la punta del iceberg. Toda ella (su rostro, su voz, su discurso) rezuma frialdad. Las aguas de esas aciagas noventa millas que separaban a los que se habían ido de los que se habían quedado aún estaban glaciariamente heladas. Recién el abrazo final de *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), en ese mismo 1993, habría de comenzar a entibiarlas⁶. Es entonces en la audacia de abordar un tema tan complejo como acuciante para la sociedad cubana donde reside el valor de la propuesta de Zambrano; dos veces valor, tanto en su acepción de mérito como de valentía.

El amor -al que se aludía en las palabras de apertura del *film*- lo atraviesa de principio a fin. El amor en tanto exigencia, tal como rezaba la cita introductoria. La Revolución exige amor militante a Carmen; ella siempre ha respondido. Zambrano le exige amor maternal y, con tal pedido, desestabiliza un *status quo* sentimental. Es que el amor en *Los que se quedaron* (o, más bien, en la persona de Carmen Barreras) se materializa en tanto conflicto, como sentimiento excluyente y como sinónimo de fidelidad (al que se contrapone, inevitablemente, la infidelidad). Amar (y serle fiel, entonces) a la Revolución o al hijo, a Fidel o a quien decidió autoexcluirse como "gusano", a las convicciones que constituyen la identidad revolucionaria o a la empatía propia del vínculo materno.

En el presente artículo nos proponemos reflexionar en torno a algunos de los aspectos más significativos de este cortometraje. En primer lugar, nos detendremos a analizar la potencia del primer plano, utilizado de forma exclusiva en el registro del testimonio de la entrevistada. Luego pensaremos en la identificación que la película propone entre Carmen y Fidel Castro, y la sinonimia entre ambos y la Revolución. Finalmente reflexionaremos en torno a la figura de la miliciana interpelada en tanto madre.

El primer plano de Carmen: entre el horror y la humanidad

Los que se quedaron combina cinco tipos de imágenes: de archivo (periodístico y familiar), de espacios al interior de la casa de Carmen Barreras, de la ciudad (con particular énfasis en el mar), de una partitura en llamas (de marcada connotación poética, que se repite como indicio anticipatorio de algo que se conocerá sobre el final, funcionando así a modo de *flash-forward*) y -lo que nos parece más peculiar y constitutivo de la tensión dramática del cortometraje- el primer plano sostenido -con sutiles variaciones de encuadre- de la madre del emigrado.

En relación a este último aspecto, hay una película instituyente de las potencialidades del uso del primer plano en el cine, sobre la que suelen regresar las reflexiones teóricas desarrolladas en torno al tema: *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Dominique Villain plantea que las dimensiones del plano favorecidas por Dreyer en ese *film* estaban en estrecha vinculación con el papel que el director le atribuía a la pantalla. En este sentido, la investigadora señala que Dreyer consideraba que los espectadores debían tener la sensación de estar viendo la vida a través del ojo de una cerradura. Esto, de acuerdo a Villain, produce un efecto

de horror en aquel que mira: "Sin las referencias habituales de conjunto, sorprendemos detalles, fragmentos, pedazos, nos arriesgamos, entre otras cosas, a que nos horroricen" (Villain, 1997: 132). Exactamente así, como aquel que espía a través del ojo de una cerradura porque aún no se atreve a tocar a la puerta, es que en el cortometraje de Benito Zambrano nos asomamos -algo tímidamente, pero también con avidez- al mundo por entonces casi desconocido de "los que se quedaron"⁷. Vemos los detalles del cutis de Carmen, las inflexiones de su gestualidad, el rictus que se yergue en la comisura de sus finos labios. Nos aterrorizamos ante los bruscos cambios en el tono de sus gestos, que pasan de una convicción calma y estable a un recelo más arduo y combativo. Si congeláramos la imagen, nos espantaría la mueca furibunda. Ese primer plano de Carmen, que espiamos desde el otro lado de una puerta aún por entonces cerrada⁸, sin dudas nos horroriza.



Figura 1. Imagen de *Los que se quedaron* (Benito Zambrano, 1993)

Pero no es sólo horror lo que nos suscita. El primer plano sostenido de Barreras persigue el desvelamiento de lo hasta

entonces oculto (acción que, sin ser ajena al horror, lo excede). A esto en cierta medida parece referir Béla Balázs cuando sostiene que "Los primeros planos son frecuentemente las revelaciones dramáticas de lo que *realmente* sucede tras la apariencia externa" (Balázs, 1957: 45)⁹. De acuerdo a él, la fisonomía y la mímica, dominios propios del primer plano, son formas de expresión más subjetivas que el lenguaje, que se encuentra codificado. Con esto el autor sugiere que, si los sujetos pueden, de alguna manera, intentar manipular lo que comunican oralmente, no pueden así "sofocar ni dominar el lenguaje mímico del rostro" (Balázs, 1957: 51). Hay momentos en los que, sin titubear en su discurso oral, el rostro de Carmen varía de tono, nos deja percibir que no hay en su interior la misma univocidad y certeza que manifiesta a través del lenguaje. Se produce así un contraste entre lo que expresa en su discurso y lo que comunican sus gestos. En este sentido, en un pasaje de la entrevista, la mujer habla de la Revolución y establece, al referir a ella, la persistencia de sus convicciones más allá del paso del tiempo: "yo sigo pensando lo mismo", sostiene. Pero, en el momento exacto en que profiere estas palabras, que vienen a reafirmar una certidumbre que se presenta como insoslayablemente sostenida durante décadas, su cabeza se mueve repetidamente de izquierda a derecha, en un gesto de negación, que contradice sus expresiones orales.

Ese insistente primer plano de Carmen nos permite, como señala Balázs, "llegar al fondo del alma del personaje", advertir "los más delicados matices de la mímica" (Balázs, 1957: 52). Algo similar sugiere Gilles Deleuze cuando sostiene que "El rostro [...] expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados" (Deleuze, 2013: 132). De este modo, al primer plano del rostro podemos, remitiendo una vez más a Balázs, leerlo entre líneas. La decisión estética de Zambrano

no es entonces inocente ni aleatoria sino intensamente productiva: ninguna otra gradación escalar nos habilitaría a observar todo lo que condensa este primer plano, ni nos permitiría contrastar las palabras de Carmen con su mímica y su fisonomía. Al decir de Jacques Aumont, el rostro y la voz son las dos vías principales para acceder a la humanidad del hombre (Aumont, 1998: 56). Ningún otro tipo de encuadre podría facilitarnos este acceso, brindarnos esta cantidad y esta calidad de información. Ni tampoco la posibilidad de tensionar lo que nos dicen las palabras y lo que nos develan los gestos de la mujer que presta testimonio, construyendo un nuevo orden de sentido.

En nuestras sociedades, históricamente, los rasgos fisonómicos del rostro se han erigido como una incuestionable prueba de identidad: los documentos más importantes (pasaportes, cédulas, carnets) son acompañados por una fotografía que comprueba que quien los porta no es otro que el que oportunamente posó para aquel retrato. Pero, ¿un rostro es siempre igual? Y, más puntualmente, durante los casi treinta minutos en que Benito Zambrano captura su imagen, ¿el rostro de Carmen es siempre el mismo? Gilles Deleuze señala que el primer plano -al que identifica con el rostro y con lo que denomina como "imagen-afección"- ofrece, de acuerdo Serguei Eisenstein, una lectura afectiva de todo el film (Deleuze, 2013: 131). Ahora bien, en su propuesta analítica Deleuze distingue dos tipos de rostro: uno reflexivo o reflejante, cuyos rasgos se agrupan bajo el dominio de un pensamiento fijo e inmutable, sin devenir, y otro intensivo, vinculado con lo que el rostro siente y experimenta, y que ejerce lo que el autor define como "un salto cualitativo" (Deleuze, 2013: 134). Pensando, entonces, en términos de Deleuze, el rostro de Carmen comienza presentándosenos como reflexivo (o reflejante): nos dice qué piensa y lo que piensa es inalterable. Pero termina siendo intensivo, ya que la

intervención de Zambrano apunta cada vez más sagazmente al sentimiento y lo obliga a modificarse cualitativamente. En *Los que se quedaron* se produce, a su vez, en ese súbito pasaje del rostro reflexivo al intensivo, una alteración de la imagen fílmica, que acompaña a la transformación de la fisonomía de la entrevistada. Como tomada por asalto por ese rostro que se transforma, la cámara sucumbe a una pérdida de estabilidad. En cuestión de segundos, el discurso de Carmen se enardece al pensar en cómo podrían estar siendo criados sus nietos al interior de los valores consumistas que se inculcan en una sociedad capitalista. Entonces, la postura de Carmen se modifica y su rostro se acerca repentinamente a la cámara. A ésta le toma un tiempo adaptarse a esa aproximación tan brusca: la imagen pierde nitidez, la lente recalcula el enfoque¹⁰, se establece una suerte de pugna en pos de un dificultoso reencuadre. En paralelo, en el nivel de la iluminación, se produce una intensificación del claroscuro: la mitad derecha del rostro de la entrevistada queda prácticamente blanca por el intenso efecto de la luz, mientras que la otra se hunde en las sombras, generando un nivel de contraste que no existía en aquel rostro reflexivo. Sin dudas estamos aquí ante el horror, en términos de Villain, pero también ante la afección, en términos de Deleuze, ante ese afecto que, de acuerdo al filósofo francés, desvía al rostro hacia lo vivo y lo abierto. Y es que es este el momento en que se produce aquel "salto cualitativo" al que refiere Deleuze, un tránsito desbocado que horroriza, desvela y afecta, operando una vívida apertura en la discusión y la puesta en escena de una problemática acuciante en la sociedad cubana: la de la emigración y su mella en las relaciones familiares. Este punto de inflexión es el que permite que luego la entrevistada narre la historia del piano -que venía siendo anticipada por la insistente imagen de la partitura en llamas y sobre la que volveremos más adelante-, momento en el cual su voz y su

rostro conjunta y orgánicamente permiten, comprendiéndolos a partir de la teoría de Aumont, el acceso a la humanidad de Carmen.



Figura 2. Imagen de *Los que se quedaron* (Benito Zambrano, 1993)

Dicha posibilidad de acceso a su humanidad, mediada por el horror, tiene un efecto sobre el espectador. Carl Plantinga plantea, en este sentido, la importancia del uso del rostro humano en lo que define como la "escena de la empatía"¹¹. El autor sostiene que la concentración prolongada en el primer plano del rostro de un personaje (su análisis se focaliza en el cine de ficción) no sólo implica la comunicación de información en torno a sus emociones, sino que también provoca una respuesta afectiva por parte del espectador, a la que considera mayormente empática (Plantinga, 1999: 239). A partir de ello, Plantinga propone la idea de un "compromiso" por parte del espectador. Diferenciándolo del concepto de "identificación"¹² (que implicaría una disolución del propio ser en el otro), Plantinga considera que el término compromiso da cuenta de la amplia gama de emociones que se experimentan

hacia los personajes, y que van "from adulation to active dislike, from affective mimicry to revulsion" (Plantinga, 1999: 244)¹³. Así, concluye Plantinga, el compromiso permite "empathy and antipathy, sympathy and indifference, and certainly implies no melding of minds or identities" (*idem*)¹⁴. Esta concepción del compromiso resulta interesante para pensar en los efectos que el primer plano de Carmen Barreras se propone provocar en aquellos que lo observan ya que, como hemos planteado anteriormente, su rostro no es siempre el mismo y tampoco lo es entonces el tipo de emoción que suscita en el espectador. Su carácter mayormente adusto e inquebrantable promueve en ciertos momentos una emoción en el espectador que podría lindar con la antipatía -e incluso con la aversión-, pero los instantes en los que sus rasgos se suavizan y matizan, permitiendo el acceso a una interioridad emotiva y vulnerable, sobreviene la compasión y la empatía del público.

Apoyándose en la teoría del anteriormente citado Béla Balázs y de Emmanuel Levinas, Michael Renov también sostiene, a partir del análisis de imágenes testimoniales de sobrevivientes del Holocausto, que el primer plano propicia "el compromiso del espectador" (Renov, 2015: 10). Según Renov, el primer plano en el cine documental permite la proximidad con el otro, convirtiéndose en "un vehículo visceral y duradero (si se lo archiva) para un encuentro ético y comprensivo" (Renov, 2015: 9). Como ya hemos señalado, Benito Zambrano se proponía con *Los que se quedaron* una operación audaz, hasta entonces poco transitada por el cine: la puesta en escena del conflicto que la emigración genera al interior de las familias y de la sociedad cubana. Para alcanzar su objetivo necesitaba en primer lugar de la comprensión del espectador, que se generaría, siguiendo lo propuesto por Renov, a partir de la proximidad favorecida con el otro y, de acuerdo a la teoría de Aumont, por la posibilidad de acceso a

su humanidad (acceso que consideramos resulta posible a partir del pasaje de lo que Deleuze denomina rostro reflexivo o reflejante a lo que refiere como rostro intensivo). De la comprensión debía surgir, entonces, pensando nuevamente a través del prisma de Renov, el compromiso con una situación que, aunque narrada por la entrevistada en primera persona, afectaba a la sociedad cubana en su conjunto.

Si en el cine de ficción el abrazo de Diego y David al final de *Fresa y chocolate* demarcaba un punto de inflexión al extender a toda la sociedad ese gesto de unión entre los que se iban y los que se quedaban, en el cine documental el primer plano del rostro de Carmen demarcó -en el mismo año, 1993- también un punto de inflexión, al interpelar -desde el horror, la afección y la humanidad que conviven en él- a la totalidad de los cubanos, sin importar dónde estuvieran afincados. Podríamos pensar que ese primer plano de Carmen, que se sostiene (con pequeñas interrupciones)¹⁵ durante más de veinte minutos, funciona en cierto sentido como lo que Roland Barthes denomina *punctum* en su análisis sobre la fotografía, ya que del rostro de Carmen se podría decir que "sale de la escena como una flecha y viene a punzarme" (Barthes, 2015: 58). El detalle que punce a cada quien podrá ser diferente porque, como dice Barthes, "hay tantas lecturas de un mismo rostro" (Barthes, 2015: 43). Pero el semiólogo francés sostiene también que el *punctum* tiene "una fuerza de expansión" (Barthes, 2015: 83) por la cual puede llenar toda la fotografía. Apoyándonos en esta reflexión, nos parece válido considerar a todo el rostro de Carmen como un *punctum* para el espectador, que lo moviliza y lo compromete.

La identificación Carmen Barreras / Fidel Castro: (de)construcción del revolucionario ejemplar (o del ejemplar revolucionario)

La de Fidel Castro es una presencia que, en algunos momentos de forma explícita y en otros de forma implícita, atraviesa todo el film. Los modos en los que el documental opta por su inscripción en el relato son múltiples. La película abre, como ya hemos señalado, con una cita en la que se reproduce a través de la palabra escrita una expresión del líder revolucionario. Inmediatamente después, el documental inicia con la puesta en escena de su imagen y de su voz que, en esta ocasión, no están sincronizadas. Más adelante, Fidel volverá a tomar la escena a través del discurso que brinda ante una multitud, ahora sí en un material de archivo que sincroniza imagen y voz. Estas intervenciones de Castro reverberan en el resto del documental, se convierten en eco o en anticipo de las palabras de Carmen, con las que se enredan y confunden, produciendo un efecto de profunda identificación entre ambos. Asimismo, los dos son identificados con la Revolución y esta última, como sostiene Silvia Giraudo a partir de su análisis de discursos del líder revolucionario, no es para Fidel ni más ni menos que sinónimo de Cuba (Giraudo, 2010: 18).

Examinemos las estrategias de las que se sirve el documental para generar este efecto. A través del discurso de Carmen sabemos que luego de la toma de la embajada el hijo es devuelto a su hogar, para mantenerlo a salvo hasta tanto se produjera la emigración. La mujer narra cómo, en esos días, la convivencia se tornaba insoportable: ella no podía compartir ningún momento con él, ya que estaba incapacitada para aceptar sus acciones. Esas horas fueron muy dificultosas, según relata, "recibiendo las orientaciones sobre el papel que debíamos jugar los revolucionarios". Entonces vemos y

escuchamos parte de un discurso que Fidel Castro brindó en la Plaza de la Revolución poco después de los eventos de la embajada del Perú que decantaron en el éxodo del Mariel: "Quien no tenga genes revolucionarios, quien no tenga sangre revolucionaria, quien no tenga una mente que se adapte a la idea de una revolución, quien no tenga un corazón que se adapte al esfuerzo y al heroísmo de una revolución, no los queremos, no los necesitamos"¹⁶. Más adelante, será ella la que dirá: "Yo pienso que el que toma la decisión de irse es porque no tiene las condiciones que la Revolución necesita para garantizar su permanencia. Por lo tanto, no le es útil". El paralelismo entre ambas alocuciones es evidente. Ya al principio del film se había incluido otro discurso de Fidel, en el que aludía, como hemos referido, a la dignidad, a la entereza, al valor, a la firmeza ideológica y al espíritu revolucionario y de sacrificio del pueblo cubano. Carmen resaltarán en varias oportunidades a estas características, constitutivas de los cubanos revolucionarios, como propias de su persona y como ausentes en su hijo, quien se termina erigiendo, en sus antípodas, como un contrarrevolucionario.

Así, las citas a Fidel en el cortometraje no sólo contextualizan el posicionamiento de Carmen, sino que lo espejan: si ella se define por contraposición al hijo, lo hace también por afinidad a Castro. Pero no será sólo el contenido de sus alocuciones, sino también -y no en menor medida- la rectitud de sus gestos, la fiereza de su voz y la intensidad de su discurso lo que favorezca la identificación entre ambos. Ella misma, en un momento, apelará a esta identificación, claramente auto-asumida, de modo literal. Esto sucede cuando la madre del emigrado necesita reivindicar su identidad revolucionaria, más allá de las decisiones de su hijo, y entonces sostiene fervorosamente: "Fidel, que es Fidel, tiene una hermana que es gusana. Pero Fidel sigue siendo Fidel". Y si Fidel sigue siendo Fidel, Carmen seguramente seguirá siendo

Carmen. Si de su hijo todo la separa, a Castro todo la une, hasta volverlos indistinguibles. “Fidel es revolucionario; yo soy revolucionaria”, sostiene Carmen. No caben dudas: ambos siguen siendo la Revolución. Respecto a esta última, en su análisis de los discursos de Fidel, Silvia Giraud indica que “es la marca identitaria del país [...]. La revolución, la República, Cuba, la lucha histórica, el pueblo: juntos forman un todo indisoluble” (Giraud, 2010: 232). Si la Revolución es comprendida (tanto por Carmen como por Fidel) en los términos referidos por Giraud, entonces la negación de la cualidad de revolucionario a aquel que, como el hijo de Carmen, emigra, lo priva también de la identidad cubana. Si Cuba y Revolución son una misma cosa, la comprensión de aquel que emigra como un contrarrevolucionario echa por tierra su pertenencia al país, resquebraja su nacionalidad y lo convierte en apátrida.



Figuras 3 y 4. Imágenes de *Los que se quedaron* (Benito Zambrano, 1993). A la izquierda una imagen de archivo documental de Fidel Castro, incluida en el *film*, y a la derecha el primer plano de Carmen Barreras.

El revolucionario ejemplar es definido en el discurso de Fidel y de Carmen a partir de todo aquello de lo que el hijo de esta última (y, por extensión, todos los que, como él, “se fueron”) carece: dignidad, sacrificio, entereza, firmeza

ideológica, esfuerzo, heroísmo, patriotismo, capacidad de trabajo. Barreras, por el contrario, así como Castro, no hacen más que rezumar estas características. La suma de ellas, la fervorosa enunciación de las mismas y su puesta en acto, al hacerlas carne, convierte a Carmen, como extensión y reflejo de Fidel, también en un ejemplar revolucionario¹⁷. Si las alocuciones de Fidel Castro y de Carmen Barreras recogidas en el *film* toman a su cargo la construcción de ese ejemplar revolucionario (que se opone a esos otros que eligen emigrar), la intervención del director Benito Zambrano procura, como veremos a continuación, promover su deconstrucción a través de la interpelación afectiva de esa revolucionaria ejemplar que es Carmen.

La miliciana interpelada en tanto madre: fricción y diálogo entre Benito y Carmen

El formato de interrogatorio policial artificialmente construido al comienzo del *film*, en esa única puesta en escena ficcionalizada de todo el documental, se encarga de instalar una distancia, una disparidad, una violencia, una forma específica de diálogo. Así, la militante revolucionaria se verá expuesta a un interrogatorio más que a una entrevista, y esos momentos en los que su voz se eleva y su gesto se crispa parecen responder a aquel instante en que, en la canónica escena de interrogatorio del *film noir*, el sospechoso es apuntado con una luz que lo enceguece¹⁸. Aparece de este modo también la figura del sospechoso porque ¿quién más podría ser sometido a un interrogatorio? Ahora bien, a Barreras se la sospecha... ¿de qué? Seguramente no de falta de fidelidad a la Revolución. Zambrano apunta a otra falencia: la interpela en cuanto a su rol de madre.

Cine Documental

Acorralada por las preguntas del director entrevistador (¿detective interrogador?) Carmen se encarga de establecer una distancia entre ambos, que se fundamenta en la experiencia: sostiene que no le puede decir lo que él quiere que le diga, porque ella ha vivido el proceso revolucionario y él no. Se pone de manifiesto aquí un factor crucial, que sólo es sugerido por el *film* a través de las intervenciones orales del director desde fuera de campo, en las que su acento aporta la información en la que ahora se apoya el reparo de Carmen: Zambrano no es cubano, sino español. Es interesante detenerse en este aspecto. *Los que se quedaron* fue el segundo documental producido en Cuba que abordó la problemática migratoria con posterioridad al triunfo de la Revolución en 1959. Le precedió *Cincuentaicinco hermanos* (Jesús Díaz, 1978), realizado al interior del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El documental de Jesús Díaz, , se dedicó a registrar el retorno de los jóvenes militantes de la Brigada Antonio Maceo, que habían sido sacados del país por sus padres cuando eran apenas niños y que en esos días estaban de regreso en el país. Esos jóvenes, a diferencia del hijo de Carmen, eran revolucionarios. El documental se encargaba de mostrar su encuentro con Fidel Castro, la admiración que por él profesaban y su deseo de permanecer en el país. *Los que se quedaron* también se ocupa de poner en escena a un actor social que adscribe lealmente a la Revolución cubana, pero lo hace para dar cuenta de un sujeto que eligió abandonar el país, acto considerado por quien brinda testimonio como contrarrevolucionario. Por ello, la propuesta de Zambrano nos parece audaz y disruptiva. Es significativo que el director sea de nacionalidad española, y que, al momento de realizar el documental, se encontrara en el país estudiando al interior de una institución cubana, como es la EICTV. Hemos abordado ya en otras ocasiones la importancia del factor transnacional en el tratamiento cinematográfico de la problemática migratoria

cubana, que permitió una ampliación en los imaginarios que el cine contribuyó a construir en torno a la misma. *Los que se quedaron* constituye una pieza clave en el edificio que construyen esas obras y creemos que el hecho de que su director fuera un español que había pasado un tiempo sustancial viviendo y estudiando en Cuba contribuyó a que decidiera abordar una cuestión acuciante y compleja para los cubanos. Esta circunstancia, que consideramos que favoreció la realización del documental, es esgrimida por la entrevistada como una objeción frente a los comentarios y las preguntas del director. Él, al fin y al cabo, también, como su hijo, se ubica para ella por fuera de la Revolución, instituyéndose así entre ellos una diferencia que conduce a la disputa. La entrevistada no comparte la decisión de su hijo, a la que considera indigna, mediocre e injusta. Por el contrario, parece valorar superlativamente la inquebrantabilidad de su posición respecto a este tema. Desde esa posición, que además de inflexible podría ser calificada como de superioridad moral, enfrenta al director, que intenta abrirse camino hacia el corazón de Carmen¹⁹.

Como señalábamos anteriormente, Benito Zambrano se propone con este *film* una deconstrucción del ejemplar revolucionario. Con tal fin, a través de cada una de sus intervenciones, intenta promover la reflexión de la entrevistada. Carmen es consciente de ello y, por lo tanto, se muestra reacia. Aun así, Benito logra sutilmente abrirse paso hacia sus emociones. "Me haces decir cosas que no he pensado nunca, que no he dicho nunca, pero me estás llevando a que yo las piense, porque tú me quieres dividir y yo no me puedo dividir", sostiene la mujer planteando la imposibilidad de convivencia y fusión de sus roles de revolucionaria y de madre en una única identidad. Esa división interior en Carmen, que se espeja con la de toda la sociedad cubana en lo referido a la relación con los emigrados, es la que intenta suturar Zambrano con su

documental y es la que gran parte del cine producido de allí en adelante se propondrá también conciliar.

Tras la declaración anterior, por medio de un montaje encadenado, se presenta otra en la que la mujer dice: "Ay, pero... eso es lo más fácil". Se escucha entonces la voz de Zambrano desde fuera de campo: "¿Perdonar es lo más fácil?". Ella continúa: "Lo más difícil es demostrarle a mi hijo que lo que yo defendía era justo, [...] lo más digno era que me viera que yo mis ideas las defendía aunque él estuviese allí dentro" [se refiere al predio de la embajada de Perú]. La única concepción que parece tener Barreras sobre el amor, es la del amor como fidelidad a la patria revolucionaria. Amar era mantenerse en sus convicciones y, esto último, en determinadas circunstancias, le impedía amar a su hijo.

Como habíamos dicho, la repetida imagen de la partitura en llamas funciona a lo largo del *film* como indicio de una revelación. En el minuto veintiuno Barreras cuenta su relación con el piano. Esta mujer hosca solía expresar a través de él su vida interior y sus emociones. Pero, de acuerdo a su relato, cuando el hijo se fue el piano ya no se pudo afinar y ella se limitó a dejar de tocarlo. "Ya no tenía forma de arreglarlo", sostiene. Finalmente, un día lo sacó al patio y lo quemó. Cuenta que, al momento de quemarlo, pensó en lo rígida que había sido y se preguntó si no había faltado dulzura en la relación con su hijo. Su conclusión es que "hubo algo de eso". El rostro de Carmen se transforma cuando narra esta anécdota, se suaviza, pierde severidad. Esta mujer, pilar de la entereza, está narrando cómo la partida de su hijo bloqueó para siempre en ella la posibilidad de expresar sus emociones, de dar salida a su mundo interior. Cuando su hijo se fue, el instrumento que hacía ello posible se rompió para siempre, dejó de funcionar y fue ya imposible arreglarlo; entonces, decidió destruirlo. Sus emociones quedaron así

atrapadas, sin vía de escape... hasta que se sentó frente a ella un realizador español que estaba formándose al interior de una institución cubana. Gracias a *Los que se quedaron* no es sólo Carmen, sino la sociedad toda, la que puede finalmente comenzar a dejar salir esas emociones atrapadas durante tanto tiempo. Sobre esta última noción, se escucha a Zambrano acotar desde fuera de campo: "El tiempo se pasa, Carmen". Y luego insiste: "Ya han pasado trece años". "Todo llega, todo tiene su momento, vamos a esperar", finaliza Carmen, "todas las cosas tienen su momento". *Los que se quedaron* también tuvo el suyo: en 1993 el primer plano del rostro de una madre revolucionaria cuyo hijo había abandonado el país dejó una huella indeleble en la historia de la documentalística encargada de reflexionar en torno a los procesos migratorios que involucran a la sociedad cubana.

Bibliografía

- Arboleya Cervera, Jesús (2013), *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Aumont, Jacques (1998), *El rostro en el cine*, traducción del francés de José Ángel Alcalde, Barcelona, Paidós, primera edición: 1992.
- Balázs, Béla (1957), *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, traducción del alemán de M. Calvelo y R. Wolff, Buenos Aires, Ediciones Losange, primera edición: 1949.
- Barthes, Roland (2015), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, traducción del francés de Joaquim Sala-Sanahuja, Buenos Aires, Paidós, primera edición: 1980.

Cine Documental

Deleuze, Gilles (2013), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, traducción del francés Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, primera edición: 1983.

Giraudó, Silvia (2010), *Revolución es más que una palabra. Fidel Castro en la tribuna*, Buenos Aires, Biblos.

Plantinga, Carl (1999), "The Scene of Empathy and the Human Face on Film", en *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*, C. Plantinga y G. M. Smith (eds.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 239-255.

Renov, Michael (2015), "El primer plano facial en el testimonio audiovisual. El poder de la memoria incardinada", en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 11, 1-13, traducción de Cynthia Tompkins (en línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/articulo/view/725/617>).

Rodríguez Triana, Mariví (2007), *Catálogo de la producción fílmica de la Escuela Internacional de Cine y Televisión 1987-2002*, La Habana, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Villain, Dominique (1997), *El encuadre cinematográfico*, traducción del francés de Nuria Pujol i Valls, Barcelona: Paidós, primera edición: 1992.

Filmografía

Díaz, Jesús (1985), *Lejanía*, ICAIC (Cuba), 90 min.

Díaz, Jesús (1981), *Polvo rojo*, ICAIC (Cuba), 112 min.

Cine Documental

Díaz, Jesús (1978), *Cincuentaicinco hermanos*, ICAIC (Cuba), 77 min.

Dreyer, Carl (1928), *La Passion de Jeanne d'Arc*, Société Générale des Films (Francia), 110 min.

Gutiérrez Alea, Tomás (1968), *Memorias del subdesarrollo*, ICAIC (Cuba), 97 min. Gutiérrez Alea, Tomás y Juan Carlos Tabío (1993), *Fresa y chocolate*, ICAIC (Cuba), IMCINE, Tabasco Films (México), Telemadrid y SGAE (España), 110 min.

Rodríguez, Ana (1990), *Laura (en Mujer transparente)*, ICAIC (Cuba), 82 min. .

Rojas, Orlando (1989), *Papeles secundarios*, ICAIC (Cuba) y Televisión Española (España), 103 min.

Vega, Pastor (1992), *Vidas paralelas*, ICAIC (Cuba), Televisión Española S.A. (España), Alter Producciones Cinematográficas, FONCINE (Venezuela), Promotora de Inversiones y Financiamiento (Nicaragua), 105 min.

Zambrano, Benito (1993), *Los que se quedaron*, EICTV (Cuba), 27 min.

Notas

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en las XIX Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", realizadas en el marco de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en abril de 2018. Aquella ponencia continuó elaborándose hasta convertirse en el presente artículo.

² Estas palabras corresponden a un discurso pronunciado por Fidel Castro el 16 de abril de 1961, tras una serie de ataques que funcionaron como preludeo al intento de invasión acaecido apenas después en Playa Girón.

³ La escuela se fundó en diciembre de 1986 y, desde entonces, se han formado en su interior realizadores cubanos y de diversas nacionalidades.

⁴ La inmensa crisis (conocida con el nombre de Período especial en tiempos de paz) en la que se vio sumido el país a partir de de la disolución de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín -a lo que se sumaba el recrudecimiento del bloqueo estadounidense- incrementó el número de personas que buscaban emigrar con el fin de mejorar su situación económica. En este contexto, en agosto de 1994, tras repetidos secuestros de embarcaciones y una manifestación que se conoció con el nombre de "Maleconazo", el gobierno revolucionario eliminó momentáneamente las restricciones a las salidas ilegales del país, lo cual derivó en el éxodo de miles de cubanos en balsas de confección casera. Para mayor información en torno a la crisis de los balseros se recomienda la lectura de *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*, de Jesús Arboleya Cervera (2013), y la visualización del documental *Balseros*, de Carles Bosch y Josep María Domènech (2002).

⁵ Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), fue el primero en "quedarse" en la pantalla grande, mientras su familia -perteneciente a la burguesía- optaba por partir, tras el triunfo de la Revolución. En 1978, Jesús Díaz documentó la experiencia de "los que volvieron" en *Cincuentaicinco hermanos*, y siete años más tarde dio cuenta de la misma vivencia en una obra de ficción: *Lejanía* (1985). Entre estos dos films, en 1981, el director aludió al resquebrajamiento familiar producido por la emigración en otra ficción titulada *Polvo rojo*. Luego llegaron los monólogos de dos mujeres que se quedaron: Mirta en *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y Laura en el episodio homónimo dirigido por Ana Rodríguez para el *film* colectivo *Mujer transparente* (1990). La puesta en escena desde dos veredas opuestas de aquellos que se habían ido y de quienes se habían quedado por parte de Pastor Vega en *Vidas paralelas* (1992) medió finalmente hasta llegar al *film* que aquí nos convoca.

⁶ Ambas películas fueron exhibidas en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano ese año.

⁷ O sea, de aquellos que optaron por permanecer en Cuba, aunque algún ser cercano y querido hubiera tomado la decisión de emigrar.

⁸ Hemos ya indicado que la problemática de la migración cubana no había sido muy extensamente abordada por la cinematografía hasta entonces.

⁹ Michael Renov propuso una lectura del uso del primer plano en los testimonios audiovisuales de sobrevivientes del Holocausto a partir de las propuestas teóricas de Béla Balázs y de Emmanuel Levinas en la conferencia inaugural del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) de 2014, publicada luego en la revista *Imagofagia*. Se retomarán más adelante en este trabajo algunas de sus conclusiones.

¹⁰ Como consta en el catálogo de producción de la EICTV editado por Mariví Rodríguez Triana, la película fue filmada en U-Matic 3/4 pulgadas.

¹¹ "Scene of empathy" en el original. Esta y todas las traducciones de este texto referidas en el artículo son propias.

¹² Los términos utilizados por Plantinga en su texto son "engagement" e "identification".

¹³ "de la adulación a la aversión activa, del mimetismo afectivo a la repulsión".

¹⁴ "empatía y antipatía, compasión e indiferencia, y ciertamente no implica la fusión de mentes o identidades".

¹⁵ Estas están dadas a partir de la incorporación de los otros tipos de imágenes descritas al comienzo de este apartado (de archivo histórico y familiar, de la casa de Carmen, de la ciudad, de la partitura en llamas) y también por cambios de plano sobre el mismo rostro, que plantean ligeras modificaciones en el encuadre, aproximándolo en ocasiones al primerísimo primer plano.

¹⁶ Es interesante observar cómo en este discurso de Fidel las cualidades revolucionarias se definen como características orgánicas, biológicas: revolucionarios son los genes, la sangre, la mente y el corazón.

¹⁷ Observamos esto retomando aquí la metáfora biológica propuesta por Fidel en su discurso y pensando entonces en Carmen como el ejemplar de una especie.

¹⁸ Vale notar aquí algo señalado anteriormente: en los momentos de mayor crispación de Carmen su postura se modifica, alterando el modo en que su rostro es iluminado, presentando entonces una profundización del claroscuro, ya que una parte de su fisonomía es quemada por la luz mientras que la otra queda en penumbras.

¹⁹ En el final del cortometraje se despliega una leyenda en la que consta a quiénes se dedica el documental. La última de ellas reza: "y, sobre todo, a Carmen Barreras por haberme abierto su corazón".