

El capitalismo
como pesadilla:
Una comparación
entre la novela
*La Casa de
los Náufragos*
(*Boarding Home*)
de Guillermo
Rosales y el
documental
Balseros de Carles
Bosch y Josep
Maria Domènech¹

Rodrigo Lopes de Barros

Recebido em: 7 de abril de 2019

Aceito em: 4 de junho de 2019

Trabaja como Profesor Asistente de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Boston (BU). Fue profesor visitante en la Universidad Harvard y en la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Es coorganizador del libro *Ruinologías: Ensaíos sobre Destroços do Presente*. Dirigió el documental "Chacal: Prohibido hacer poesía," por el cual recibió el Premio de Mérito Cinematográfico de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA).

Contacto: rllbarros@bu.edu.
Estados Unidos

PALABRAS CLAVE: Balseros;
Boarding Home; Guillermo
Rosales; Exilio; Migración

Resumen: Este ensayo es un empeño comparatista entre la Novela cubanomiamense *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) de Guillermo Rosales y el documental catalán *Balseros* de Carles Bosch y Josep Maria Domenèch, utilizándose textos críticos sobre (o relacionados con) ambas obras. Se busca principalmente observar cómo, a pesar de los géneros creativos y momentos históricos distintos, se puede hacer una lectura de *Balseros* y *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) como críticas contiguas al sistema capitalista y sus promesas desde una perspectiva proveniente de exiliados cubanos. En gran parte, los protagonistas ficcionales (pero que reflejan la vida del autor) y documentales no terminan de ingresar en la clase media de EE.UU., sino que acaban marginados en albergues con ánimo de lucro, centros ultrarreligiosos, barrios precarios, o sobreviven por mérito del bajo comercio de drogas. Se utilizan aquí tres reportajes para Televisió de Catalunya hechos entre 1994 y 1996, los cuales dieron origen al documental de 2002.

KEYWORDS: Balseros; Boarding
Home; Guillermo Rosales; Exile;
Migration

Abstract: This essay is a comparatist effort between the Cuban-Miamian novel *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) and the Catalan documentary *Balseros* by Carles Bosch and Josep Maria Domènech, based on critical texts about (or related to) both works. The intention is mainly to observe that, in spite of the distinct creative genres and historical periods, one can make a reading of *Balseros* and *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) as contiguous criticisms of the capitalist system and its promises from a perspective emanating from Cuban exiles. The documentary protagonists and fictional characters (who however reflect the life of the author) end up not entering the US middle class, but are marginalized in for-profit shelters, ultrareligious centers, precarious neighborhoods, or having to survive through small drug dealing. The three broadcast reports by Televisió de Catalunya in 1994, 1995 and 1996, which gave rise to the 2002 documentary, are used here.

Boarding Home es de alguna manera el triunfo del realismo socialista en Miami.

Norberto Fuentes, en declaración para el libro *Hablar de Guillermo Rosales* de Elizabeth Mirabal & Carlos Velazco

Yo puedo decir así, en alta voz, que tengo la dicha aquella de poder haber sido uno de los grandes sobrevivientes de las calles de Nueva York.

Oscar del Valle, uno de los protagonistas de *Balseros*

En este ensayo comparo la novela *La casa de los naufragos* de Guillermo Rosales (publicada por primera vez en 1987 bajo el título de *Boarding Home*) y la película *Balseros* de Carles Bosch y Josep Maria Domènech (con estreno en 2002) en relación al retrato, en sus distintos lugares discursivos, de una especie de dificultad a la integración de algunos inmigrantes cubanos a la mítica clase media estadounidense, abriendo espacio para la visualización de contradicciones del propio sistema capitalista.

Aunque haya una importante bibliografía crítica sobre las dos obras, las cuales aquí utilizo para hacer tal comparación, me parece que todavía

1 Algunas ideas y consideraciones presentes en este artículo se incluyeron en una “Nota do tradutor” – de dos párrafos y aproximadamente una página – que constó en el programa de la pieza brasileña, *A casa dos naufragos*, y ahora las selecciono, las desarrollo y/o las modifico en el presente texto. La obra teatral utilizó el texto de Rosales, con dirección, producción, adaptación y actuación de Augusto Garcia, quien contó con una colaboración artística de Matheus Nachtergaele. El programa se distribuyó al público de parte de las presentaciones realizadas en el SESC de la ciudad de Rio de Janeiro entre el 19 de octubre y el 18 de noviembre del año 2018.

no se ha intentado poner lado a lado ambos artefactos culturales, que, como veremos, poseen puntos fértiles de aproximación.² Por medio de sus protagonistas fuertemente basados en la vida cotidiana (como observaremos más adelante) o documentales (respectivamente), se puede observar que la realización de esa jornada termina muchas veces a través del ingreso en estratos extremadamente marginados de la población, haciendo que la máquina propagandística del capitalismo se revele muchas veces como una farsa, o por lo menos como una verdad parcial que lleva a aquellas personas a un duradero ciclo de “escasez” para utilizar un término de la letra de la música compuesta por José Luis Rupérez y Lucrecia (1997a) para *Balseros*.

Mi deseo en este artículo es funcionar como un coleccionador, o mejor, como un editor de cine que navega por el material crítico preexistente para extraer ideas y fragmentos que conecten los dos distintos artefactos culturales, creando así un mosaico comparativo. Ese mosaico, el proceso de poner las dos obras en diálogo a partir de la bibliografía crítica que ya es bastante extensa y rica en interpretaciones, es el aporte pretendido al campo de estudios, pues su consecuencia final sería hablar de manera más general de las condiciones de los inmigrantes (suplantando los casos específicos), ya

2 Obviamente que la bibliografía crítica que utilizo y muchas veces intento poner en diálogo es más amplia y diversa en puntos de vista. No se restringe a mi recorte, tampoco es totalmente concordante entre sí o lo sería enteramente con respecto a mis posiciones actuales. Lo que busqué, sin embargo, fue demostrar, a partir de un filtro personal, dos cuestiones: que se puede aproximar las dos obras a pesar de sus diferentes géneros y momentos históricos y que uno puede sacar de ambas una crítica ideológica al capitalismo (independientemente de intencionalidades originarias). Existen más perspectivas: por ejemplo, con relación al propio régimen de la isla que debería ser él mismo una oposición al capitalismo, algo que busqué señalar puntualmente, llevando en consideración que ese no es el tema central de ese artículo.

que muchos de esos inmigrantes terminan frecuentemente en condiciones de abandono económico, social y moral dentro de la riqueza alardeada por el sistema. Mi artículo funcionaría como contradiscurso. Inspirado en las teorías de Kenneth Goldsmith, busco crear un texto que también se preocupe por la emersión de significados por medio de las técnicas de reciclaje, *sampling* y reaprovechamiento de lo existente:

Delante de una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema no es necesitar escribir más sobre ello; al contrario, debemos aprender a negociar la vasta cantidad que existe. Cómo me ocupo de ese matorral de información – cómo lo manejo, cómo lo analizo, cómo lo organizo y lo distribuyo – es lo que distingue mi escritura de la tuya (2011, 1, traducción mía).

Aunque la migración a EE.UU. haya ocurrido en momentos históricos distintos para los protagonistas de *La casa de los naufragos* (*Boarding home*) y *Balseros*, podemos observar que es posible trazar una comparación y observar similitudes entre las condiciones enfrentadas por los seres que protagonizan tales obras. La novela comprende el momento histórico de finales de los años '70 y principios de los años '80, si tomamos a Figueras como áter ego de Rosales (Cfr.: Leyva Martínez, 2003, 106-107). La narrativa en sí transcurre en el año 1984 – se hace referencia al fallecimiento

de Truman Capote (Rosales, 2003, 35).³ El personaje ha salido de Cuba “hace cinco años”, por lo tanto, eso sería alrededor de 1979 (2003, 53). Como ha señalado Simal (2018, 320), diversos comentaristas definieron la novela como perteneciente a la *intelligentsia* proveniente del fenómeno Mariel. O, por lo menos, plantean que se trata de una obra que retrata entre sus grupos poblacionales a los “marielitos” (Cabrera; Marques, 2009, 247).

La película, a su vez, se centra en episodios primordialmente ocurridos en mediados de los años '90 durante la crisis de los balseros en el Período Especial y termina con una actualización de la vida de sus protagonistas a principios del siglo XXI.

Es notable que, ya en la sinopsis oficial del DVD de *Balseros*, la película es definida con la ayuda de una frase que podría conectarse aquí con la novela de Rosales: “La aventura humana de unos náufragos entre dos mundos” (Bosch; Domènech, 2002). Así como la novela de Rosales está formada de estratos, uno ficcional y otro relacionado a la vida del autor, *Balseros* es un documental con estructuras narrativas típicas del cine de ficción, además de estar conformado por varios documentales presentados previamente, considerando las versiones hechas para el programa “30

3 Tal referencia en relación a la fecha en la que sucede la novela a partir de la muerte de Capote también se señala en el artículo de Carlos Velazco (2015). Según el crítico, el año de 1984, es además un punto de conexión con el famoso libro homónimo: “William Figueras en *Boarding Home* resulta en un final derrotado, como el Winston de George Orwell. [...] Rosales nos presenta de manera velada *Boarding Home* como la materialización contemporánea del futuro mundo de 1984, donde los mecanismos inherentes a los gobiernos totalitarios se entronizan de una manera más sutil, y por ende, efectiva, en la sociedad capitalista desarrollada”.

minuts” (de Televisió de Catalunya), y también considerando un tipo destacado de *modus operandi* que hace al documental autogenerativo, al enseñar las imágenes de los que se fueron de Cuba a los que se quedaron y traer imágenes de los que se quedaron a los que se fueron.

Con sus “cartas audiovisuales” (Baggio; Tassi Teixeira, 2016), la función del documentalista no es solamente crear un documento histórico, sino también conectar dos mundos, mundos separados de manera física, política y económica a través de la subjetividad ajena: ellos son como un “mensajero entre dos mundos” –utilizando la expresión presente en el título de un documental brasileño (Buarque de Hollanda, 1998) – creando así posibilidades dramáticas más allá de la simple documentación factual.⁴ Los aspectos dramáticos de *Balseros*, que hacen que la película incorpore en el documental una narrativa que se aproxima a la ficción, fueron desde un principio observados por sus directores/reporteros. Domènech ha declarado en una entrevista:

4 Carles Bosch dice: “la relación nuestra con los balseros y con sus familiares se vio favorecida por el hecho de que a nosotros nos tocó un poco el papel de mensajeros. [...] Luego lo que pasó es que nos pareció tan potente la reacción de los familiares viendo a su hijo, o a su esposo, [...] que decidimos filmar aquel momento [...]” (Sagastume, 2002). Ese parece ser un método que produjo distintas lecturas por parte de la crítica. Isolina Ballesteros lo destaca y considera su “potencial [...] para [...] generar conciencia social” (2012, 68). Castro Avelleyra (2018) llama la atención para como los cineastas y el “dispositivo audiovisual” funcionaron como un enlace singular entre familias que se volvieron “transnacionales”. Ya Antonio López Gómez-Quíñones (2004) hace un análisis acerca de las implicaciones éticas de la decisión de los cineastas por emprender un “sistema de mensajería” dentro de (y para lograr ciertos efectos “emocionales” en) la película.

Recuerdo de allá, cuando estábamos rodando en La Habana en el '94, yo vi que la historia tenía unos componentes muy cinematográficos, de drama, de aventura. [...] Comenté: “algún día harán de eso una película de ficción”, pero al final, precisamente ya la estábamos haciendo nosotros y no era de ficción, sino que era un documental (Miró; Rosich, 2004, traducción mía).

El coguionista David Trueba añadiría: “esta historia [...] contiene los elementos que uno sueña que contenga una película. [...] Los personajes, algunos [...] tienen la entidad de un personaje de una película de Scorsese” (Miró; Rosich, 2004) (Cfr. también: Sagastume, 2002).⁵ Trueba se mostró esencial para dar al guión de *Balseros* elementos del cine ficcional, hasta tal punto que Bosch llegó a “teme[r] que ante historias que parecen sacadas de la ficción, [el público] se relaje y olvide que lo que se cuenta es la pura realidad” (citado en Cendros, 2002). En el mismo sentido, dice además Bosch:

Un tema que hacía años era meramente puntual, periodismo puro y duro, de una historia típica de portada de diarios, a lo largo de los años se estaba convirtiendo en una historia plena de matices de cualquier novela, de cualquier película de ficción, sin dejar de ser periodismo. Eso nos anima a continuar haciendo periodismo con aquella historia, pero intentarlo con un formato [...] más propenso a una cosa que nunca habíamos hecho (Miró; Rosich, 2004, traducción mía)

5 Adicionalmente: (Bausan Films, s.f. 2). En el material de prensa se puede notar que el discurso oficial/institucional de *Balseros* está considerablemente basado en esa zona borrosa entre ficción y documental.

Aquellas declaraciones, sobre la relación entre la ficción y el documental en *Balseros*, parecen desarrollarse más adelante en la vida del cineasta como una teoría propia del documental, que tiene un alcance más general. En una ponencia del 2010, Bosch hace una comparación del documental con la ficción, diciendo que el documental puede superar la ficcional “trama sencilla” y que “lo [...] fascinante del cinema documental [...] es la gran cantidad de tramas que incluso el autor no controla” (Bosch, 2010, traducción mía). El documental para Bosch parece ser una mezcla entre “periodismo” y “creatividad”: “explicar historias” (Bosch, 2010, traducción mía).

La crítica, para bien o para mal, en grado mayor o menor, frecuentemente ha revisitado esa tendencia de *Balseros* a lo ficcional o a técnicas que uno identificaría *a priori* más con el cine de ficción: con atributos negativos y no deseables de “melodrama” (López Gómez-Quiñones, 2004, 66), “un género intermedio entre ficción y documental” (Majfud, 2012), con “el alcance y la complejidad de una novela” (Stuart Klawans *citado en* Nancy Ramsey, 2003, traducción mía), con un “tratamiento creativo” (Aparicio González, 2013, 299), “un film [...] que utiliza pocos recursos habituales en el lenguaje documental” (Vallejo, 2009, 72), etc. Lo que causa una extraña inversión entre *Balseros* y *La casa los naufragos (Boarding Home)*: ese libro, una *novela ficcional* frecuentemente asociada, como veremos, a lo biográfico o un tipo de documento generacional de lo vivido.⁶

6 Una excepción, por ejemplo, parece ser Concepción Bados (2008) quién, aunque llega a observar tendencias de “sensacionalismo” que podría aproximar *Balseros* a una “ficcionalización”,

Como he mencionado, el proyecto *Balseros* se construyó a partir de tres partes formales durante tres reportajes distintos (pero que aprovechaban materiales de sus antecesores) para Televisió de Catalunya en los años de 1994, 1995 y 1996, antes de la versión cinematográfica de 2002. Según Joan Salvat, director del programa “30 minuts”, donde se emitían los reportajes, esos trabajos periodísticos nacen con un pequeño golpe de suerte, porque se encontraban los corresponsales en la región adecuada y en el momento oportuno, lo que hizo que “[fuese] una de las únicas [cadenas de] televisión que estaba obteniendo imágenes que eran impresionantes” de la crisis de los balseros a mediados de la última década del siglo XX (*Els matins*, 2014, traducción mía). No obstante, aunque habían sido concebidos como reportajes, sería posible ahora decir que las tres emisiones de “30 Minuts” ya tenían una tendencia a ser distintas de los tradicionales “informes”, pues, como aclaró Bosch, era un postulado del programa en sí romper con tales expectativas (Bosch, 2010).

En un fragmento de la narración periodística del reportaje televisivo de 1995 (repetido en el del 1996) y que no consta en el documental de 2002, Bosch sentenciaba originalmente en catalán: “salían en embarcaciones

considera a los cineastas en “el lugar del antropólogo y del etnólogo”. Sugestivamente, Bados hace esa crítica a lo que llamó de “tentación sensacionalista” (2008, 108) de la película cuando comenta la siguiente frase que es su especie de *logline*: “para algunos, alcanzar su sueño se convierte en una pesadilla”. Para mí, es una crítica que puede ser válida, pero, a la vez, es justamente esa aproximación a lo ficcional una de las características que también permite la comparación con la novela de Rosales y por lo tanto emprender una lectura del capitalismo estadounidense no por medio de la simple “realidad” objetiva y disciplinariamente documentada, sino desde la creación artística y literaria.

a las cuales generosamente se las llamaban ‘balsas’. Pero, más que balseros, *parecían náufragos*” (Bosch, 1995, traducción y énfasis mío). En el documental de 2002, esa aproximación expresada entre balseros y náufragos hecha por el periodista es reemplazada por imágenes y por el relato de balsas abandonadas y pedidos nocturnos de ayuda en el mar que separa La Habana de Miami.

Tanto en el proyecto *Balseros* como en el título apócrifo de *La casa de los náufragos (Boarding Home)*, se puede leer el sustantivo “náutico”, aunque en grados distintos, como metáfora para designar el estado de la vida de los cubanos exiliados. En el documental, ninguno de los protagonistas iniciales de la isla del año 1994 termina de hecho naufragando físicamente en el mar que queda entre Cuba y Florida como otros de sus compatriotas. Son náuticos en la vida política y social, de manera semejante (pero no idéntica) a los personajes que viven en el “*boarding home*” de la obra de Rosales. William Figueras, el narrador de la novela, ya al principio ve el “*boarding home*” como “su tumba” (Rosales, 2003, 11), “la casa de los escombros humanos” (2003, 15) o “mi final” (2003, 20). Todos los habitantes son descritos por él como marginados de la sociedad.

Ivette Leyva Martínez (2003, 102) define el “*boarding home*” como “basurero de la sociedad miamense [...], infierno, un círculo demencial”.⁷ Se hace necesario advertir que el título de la novela publicada en 1987 era sencillamente *Boarding Home* y que el título *La casa de los náuticos*,

7 Para un pensamiento más profundo sobre la “basurización” en la novela de Rosales, vea Simal (2012) y (2018).

y consecuentemente la propia palabra “náufragos” se añadió en la edición póstuma de 2003. Parece haber sido una decisión editorial, o sea, el título surge desde una lectura posterior del trabajo por terceros. El cambio de título obviamente sufrió ataques y la expresión “*Boarding Home*” no se mantuvo tampoco en la traducción al inglés como ha sido señalado por Mónica Simal (2018, 320) – la autora menciona explícitamente la crítica de Ernesto Hernández Busto, quien, cuando consultado en el original, nos ofrece todavía un punto más de debate.⁸

De hecho, la transformación de un título inicialmente en inglés para una novela en castellano retira demasiado el declarado carácter de trabajo escrito en aquel idioma por un inmigrante en EE.UU., mientras abre la posibilidad de reconocimiento a un público que no estaría familiarizado con el término “*boarding home*”. Por otra parte, ese título apócrifo genera consecuencias (para bien o para mal) en la lectura presente de la propia obra, sea la posibilidad de nuevas conexiones como la que hacemos aquí, sea como ella pasa a ser conocida en el ámbito de la cultura, aunque sea justamente el uso de la metáfora en el título lo que ha generado tal vez el reproche más duro ya que sería un recurso estético y ético ajeno a Rosales (Cfr.: Hernández Busto, 2005, 124).⁹ De todos modos, como veremos, la aproximación entre la novela y la película puede ir mucho más allá del

8 Remito también a la entrevista de José Manuel Prieto a Bill Marx (2011) para las razones que llevaron a la alteración del título en la traducción al inglés.

9 La traducción brasileña de la novela, la holandesa y la italiana siguen el mismo camino con relación al título que la edición española, en contraste con la alemana que preserva la expresión original.

título posterior de la primera. Si seguimos con Mónica Simal, incluso el primer título de la novela también se podría conectar con la cuestión de los balseiros en general:

Es preciso destacar las implicaciones lingüísticas de la palabra *boarding* que viene de *board*, en español, hospedar, pero también significa madero o tabla. Esto último remite al material con el que están hechas las cajas mortuorias (tumba), y muchas de las embarcaciones que transportaron a los marielitos (y a los balseiros) de Cuba a los Estados Unidos (Simal, 2018, 321).

Tanto el proyecto *Balseiros* como el libro *La casa de los naufragos (Boarding Home)* cambian con el paso del tiempo para adaptarse a distintos públicos. Un cambio de título, aunque no venga del autor, es algo que no se puede despreciar al tratar la obra como objeto cultural. Con respecto a la película, un aspecto de diferenciación entre los reportajes de la década de 1990 y el documental posterior es que la narración periodística, hecha en catalán para la televisión, no está presente y el testimonio de los protagonistas gana importancia en la pantalla. La voz en catalán es reemplazada por los relatos con acento cubano del castellano o abandonada por secuencias de imágenes.¹⁰

10 Como ha sido notado por la crítica, la pérdida de la voz periodística también está compensada por la utilización de letreros, pantalla doble, imágenes de archivo y otras técnicas de filmación y edición – en ese último sentido, la importancia de haber conseguido a un editor con experiencia en el campo ficcional fue resaltada por Carles Bosch y la intencionalidad de los cineastas en borrar los “elementos [...] del documental más clásico” fue registrada por el guionista David Trueba (Sagastume, 2002). Para un análisis detallado de la “construcción narrativa” de *Balseiros*

1994 ya es pasado, los protagonistas empiezan a hablar en la película de 2002 desde un presente estadounidense o cubano. Ya en el inicio tenemos, por ejemplo, el secuestro de la “lancha de Regla” a mediados de 1994 y las subsecuentes protestas callejeras. En el reportaje de 1994 ese hecho es narrado por Bosch, quien narra lo sucedido desde una perspectiva informativa, como se esperaría de un periodista. En el documental de 2002, quien narra lo ocurrido es el balsero Oscar, a partir de su memoria y sus recuerdos personales: “una de las cosas que más recuerdo...”, “si mal no recuerdo...”. Hay un pasaje estético de la televisión al cine en *Balseros*; no se trata solamente de añadir al material televisivo de los años '90 un cuarto reportaje. Una de las características de ese pasaje de la televisión al cine es particularmente el nuevo tipo de narración.¹¹ Al narrar los hechos desde el testimonio y la memoria de los protagonistas y no ya desde la esperada exactitud periodística, hay la inserción de la experiencia personal que puede cambiar la memoria de los hechos a partir de la personalidad de cada entrevistado. Se pasa del periodismo a la historia oral. En el documental no se observa un sentido de urgencia y de denuncia como había en las emisiones de “30 minuts”. Es casi una obra nostálgica y parece tratarse más

y las técnicas utilizadas, cfr.: Vallejo (2009); también: Aparicio González (2013), Majfud (2012) y Castro Avelleyra (2018). Vallejo (2009, 77-78), específicamente dice: “Una de las características más representativas del documental de creación de los últimos años es la ausencia de la tradicional voz *over* omnisciente propia del reportaje periodístico. [...] En *Balseros* vemos distintas estrategias que eluden la posición omnisciente de la voz *over*”.

11 Majfud (2012) acredita incluso que “la narración de la película” de 2002 *Balseros* posee interesante resonancia con prácticas del “cine cubano revolucionario”.

de una gran aventura. Tal vez eso contribuya para su mensaje de impotencia de que el “sueño” es “inalcanzable” (Aparicio González, 2013, 329).

Para una exhibición en Brasil, el comisario de la muestra cinematográfica titulada *Clandestina Liberdade* entendió la película bajo la expresión “La ilusión del Primer Mundo”: “con la excepción de uno, [...] todos percibieron que el tal sueño americano es pura ficción” (Galvão, 2007, traducción mía). Galvão se refiere probablemente a Guillermo Armas. Comparado con su postura “rebelde e indiscriminadamente crítica” frente a las dificultades de conseguir un visado en los años ’90, se podría decir que Guillermo Armas llega “al final [...] [en] una ‘versión domesticada’, si no fuese porque en esta definición hay una gran carga de juicio y valor” (Majfud, 2012). A comparar el documental y la novela, William Figueras (alter ego de Guillermo Rosales) es una especie de Guillermo Armas que no se pudo suavizar a sí mismo. Aunque no se puede olvidar de las fuertes creencias religiosas de Guillermo Armas desde su salida de Cuba (cfr.: Bados, 2008, 106), una importante diferencia de origen en comparación a Rosales. Juan Carlos también termina en una buena situación, pero consciente de lo “difícil [que] es ser un inmigrante” (*citado en* Catlin, 2004, traducción mía).¹²

12 En el 2014, el programa de televisión brasileño “Profissão Repórter” intentó relocalizar algunos de los balseros con la ayuda de Carles Bosch. Juan Carlos emana el discurso del sueño americano realizado: una casa, un coche nuevo, una hija, el sentimiento nacionalista hacia su nuevo país, etc. Oscar ha retomado el contacto a distancia con su hija, pero se niega a hablar con los reporteros brasileños. La madre de Rafael está desesperada sin información sobre su hijo.

Ahora, si en los reportajes para la televisión todos los protagonistas todavía aparecían atrás de un futuro en EE.UU, en el cine ese futuro promisorio se transformaría en algunos de los casos en una catástrofe personal. La “ilusión” (Galvão, 2007), o “ilusiones y sueños” (Roncero & Roca, s. f., 54) se transforman frecuentemente en desilusión. Ty Burr definió “el efecto” de la película “como observar un estudio hecho en *time-lapse* sobre la desilusión” (2004).

Por otro lado, Bosch (González Breijo, 2014) (*Cuba Encuentro*, 2010) se quedó contento y hasta un poco sorprendido con el éxito final de *Balseros*, tanto en La Habana como en Miami, lo que implicaría la existencia de una crítica no fundamentalista de ambos mundos y sus sistemas, aunque el énfasis parece ir un poco más hacia las problemáticas del capitalismo. En Florida, por ejemplo, algunos consideraron la película como una obra que ignoraba las historias victoriosas que hay en el exilio cubano, los “ejemplos de triunfadores” (cfr.: Cancio Isla, 2003). Lo mismo sucedió en Cuba, donde un espectador del Festival de La Habana comenta: “Lo que no me gusta es que nadie **triunfa**, y eso no es así, sé de algunos que han **triunfado** allá” (LARED21, 2002, énfasis mío).¹³ “Triunfador” es irónicamente el

13 En el ensayo de Bados (2008, 107), también “se advierte que entre los siete balseros **no hay ningún intelectual**, ni tampoco ningún profesional; todos ellos provienen de la clase social más baja” y que, por lo tanto, “habría que hacer un **estudio comparativo** con otras migraciones cubanas anteriores, principalmente las de los primeros años sesenta, justo después del triunfo de la Revolución, y también la de 1981, con **los exiliados de Mariel**”. Es justamente una contribución a esa clase de estudio comparativo que intento emprender aquí desde el campo artístico y literario. En ese sentido, sigo también el camino anunciado ya en el título de un ensayo de Carlos Victoria: “De Mariel a los balseros” (énfasis mío).

término que Figueras utiliza en tono peyorativo para referirse a la clase acomodada y a veces cruel de la cual se ve excluido en Miami.

La novela de Rosales, a su vez, fue definida como una crítica a su vida tanto en EE.UU como en Cuba por “hombres que no pueden ajustarse al [...] *American way of life*” (Cabrera; Marques, 2009, 242, traducción mía) y que muestran una “desilusión con el pasado [...] y la descreencia con el futuro” (Cabrera; Marques, 2009, 241). El significante, en parte importante de los críticos, para la vida estadounidense de Figueras gira en torno de conceptos próximos, como la ya vista “descreencia”, pero también una “desilusión” (Matute Castro, 2015), un “[momento de] ilusión” seguido por una gran “desilusión” (Escobar, 2009), o incluso una “pesadilla” (Simal, 2012, 146). En su análisis sobre la novela, el crítico Raúl Rosales muestra como hay un “sistema paralelo” entre la condición de “opresión y marginalización” sufrida en la isla y la “estructura capitalista” que aplasta a Figueras:

[Guillermo] Rosales condena aquel mundo capitalista externo y sus triunfadores, pues su existencia se basa en la exclusión e indiferencia encarnada por el *boarding home* y experimentada en Cuba. [...] Figueras también huyó del comunismo, solamente para ser excluido y marginalizado por los confines de una estructura capitalista que lo condena al callejón sin salida del *boarding home* (2007, 59 y 62, traducción mía).

Así, tiene sentido la idea de que “muchos de los marielitos” buscaban también “escapar de la pesadilla cubana” (Simal, 2018, 320); las

consecuencias de la opresión del régimen castrista están presentes en Figueras y no solamente muestran los resultados de un “capitalismo inhumano”, pues, como se comprende por medio de las imágenes oníricas evocadas por el personaje a lo largo de la novela, los “daños [psicológicos] tuvieron lugar [en el pasado]” (Prieto, 2009a, 4, traducción mía). No obstante, como señala otra vez Raúl Rosales, justamente por medio de sus sueños también se puede concluir que por lo menos no hay una jerarquía clara entre los dos sistemas; el crítico nos dice que los sueños también reflejan la situación degradante del *boarding home* y el sufrimiento de la vida bajo el capitalismo, aunque esos mismos sueños tengan lugar en una Cuba imaginaria: “Como espacios tanto culturales como geográficos, Cuba y el exilio/*boarding home* se reflejan y en realidad alcanzan una fusión simbólica a través de [...] [algunos] sueños. Ellos son las dos caras de la misma moneda” (2007, 72). O sea, tanto el neoliberalismo como la burocracia tendrían su cuota de responsabilidad por la situación final de Figueras. Aunque exista una cronología en su vida, “ambas lecturas son posibles y complementarias” (Juan Carlos Castellón *citado en Simal*, 2012, 140).¹⁴

14 Prieto, en su entrevista a Bill Marx del (2011), llega también a la conclusión – tal vez no anticapitalista, y sí contra “totalitaria”, pero sin embargo cuestionadora del “sueño americano” – de que “el libro, en [su] opinión [...] entrega un juicio crítico y duro sobre dos cosas. Primeramente, el abandono de cierto sector del exilio, una denuncia de la crueldad del Sueño Americano, pero en segundo lugar, también de su vida dentro de la Revolución, de su pasado revolucionario en Cuba” (la entrevista fue inicialmente hecha en castellano y después publicada en traducción al inglés, esa última es la única a la que pude acceder y que retraduje para este ensayo).

Ya *Balseros* fue criticado por no dedicarse profundamente a “la carencia de libertad de expresión” en Cuba (Majfud, 2012), aunque Bosch “reproche la falta de libertades [...] en Cuba” en una entrevista (cfr.: Cancio Isla, 2003). A partir de las dos obras y sus lecturas críticas, me parece que, tal vez, una de las marcas del exilio para esos cubanos sea el estar atrapados en dos sistemas de poder extremadamente difíciles, en los cuales uno encuentra como tarea ardua controlar su destino por razones políticas, económicas o emocionales.¹⁵ Quizá esa sea una de las razones que contribuya para que Figueras termine por llamarse “exilado total” (Rosales, 2003, 11) (cfr. también: Davidi, 2015, y Escobar, 2009). Y al comentar *Balseros* en una ponencia, dando como ejemplo el hecho de que en la parte final del documental encuentran a Misclaida ya lejos de Juan Carlos (otra separación familiar causada por la soledad, la añoranza de la vida en Cuba y la imposibilidad de consumir abundantemente) y sobreviviendo como una pequeña comerciante de drogas ilegales, Bosch metaforiza la “migración” como el gesto de personas que “se han montado a un caballo salvaje” (Bosch, 2010, traducción mía).

15 Analizando únicamente la película catalana, Baggio y Tassi Teixeira (2016) hablan de “la distancia física del esfuerzo de la partida y la condición extraterritorial de una pertenencia que jamás llega completamente”. Ya Bados (2008, 107) llega a la siguiente conclusión: “*Balseros* es un film pesimista y desgarrador, que ilustra de manera rotunda e intensa el terrible conflicto con el que se enfrentan unos seres humanos que son **víctimas de diferentes prácticas transnacionales, bien de su propio país, bien del país que los recibe como emigrantes**, porque sin duda se hallan condenados a lo que Iván de la Nuez denomina La balsa perpetua para referirse a la isla caribeña” (énfasis mío).

Otra significativa diferencia entre los dos reportajes sobre la crisis de los balseros emitidos por Televisió de Catalunya en 1994 y 1995 y el reportaje de 1996, como el documental de 2002, es sin duda el aspecto estadounidense de la jornada. El primer reportaje televisivo de 1994 se centra en el estado de crisis dentro de la isla de Cuba, con la falta de medios económicos para la supervivencia de la población que acaba llevando a las personas a la desesperación de lanzarse al mar en frágiles embarcaciones. Es necesario resaltar que a “los treinta mil cubanos rescatados al mar” por los barcos estadounidenses se los enviaba primeramente a Guantánamo, a un “campo de refugiados” (Boch; Domènech, 1994). La estancia en la base de Guantánamo formaría parte del tema del segundo reportaje emitido por Televisió de Catalunya en 1995, titulado *Balseros: estimada familia*, firmado por Bosch, ahora sin la coautoría de Domènech, quien aparece en los créditos solamente como autor de imágenes (re)utilizadas desde el primer reportaje de 1994. Mientras que parte del documental de la década posterior se centra en la decepción, dificultades y catástrofes personales que se abatieron sobre los cubanos exiliados ya en EE.UU.

Es verdad que una cierta desilusión con la política de EE.UU ya está presente en el primer reportaje de 1994, a pesar de la euforia catártica cuando una embarcación improvisada es llevada desde su escondite hacia el punto donde saldrá al mar. Rafael, por ejemplo, sale a desfilas como un héroe triunfante encima de un camión, siendo saludado por la gente de la calle que lo despiden. No obstante, la desilusión inicial en 1994 se deja ver en la dificultad para conseguir las visas para dejar la isla de manera

segura. Visas que, por cierto, pasaron a ser una exigencia después de la crisis del Mariel (Cabrera; Marques, 2013, 7). Uno de los entrevistados en el documental en aquel momento se desahoga con respecto al tema: “Es una manipulación por parte de ambos gobiernos. Son dos hombres que tienen el destino de un pueblo. [...] Es un juego de ajedrez, a ver quién gana. [...] El estrecho de Florida hace 35 años que es un cementerio de cubanos”. Otro entrevistado añade: “¿Qué dicen los americanos? ¿Dónde está la verdad? O somos los peones aquí de un juego de ajedrez o nos están matando. Porque nos matan aquí y nos matan allá”. Al narrar el segundo reportaje de 1995 para Televisió de Catalunya, Bosch también parece adoptar un discurso crítico respecto a la posición del gobierno de EE.UU con relación a la política de concesión de visas, antes de repetir parte de los testimonios del 1994 ya citados:

Antes de decidirse a la aventura, muchos balseiros habían hecho solicitudes legales para ir a EE.UU hasta que se desesperaron. No les daban la visa. Sí la obtenían, en cambio, quienes llegaban habiéndose jugado la vida en el mar porque su fotogenia anticastrista era mucho más impactante, mucho más propagandística que la de la gente con un pasaporte en la mano (Bosch, 1995, traducción mía).¹⁶

16 El documental de 2002 deja espacio también para una interpretación crítica de la política de EE.UU. Se presenta el presidente Bill Clinton mencionando que “refugiados ilegales desde Cuba no tendrán permisión de entrar [en el país] [...], EE.UU. hará todo lo posible para garantizar que las vidas cubanas estén protegidas [*safé*] y para parar el actual flujo de refugiados” (traducción mía), una declaración que levanta por lo menos dos preguntas importantes: ¿Cómo un refugiado puede ser ilegal, si la propia condición de ser refugiado estaría en justamente verse obligado a huir de pésimas condiciones económicas o políticas a otro país de cualquier manera posible? ¿Por qué el gobierno de EE.UU. se recusaba a aceptar los “refugiados ilegales” cubanos

El reportaje de 1996 termina, de todos modos, con un tono positivo en la narración: a pesar de algunas dificultades, Juan Carlos y Misclaida siguen como operarios y entran tímidamente en el mundo del consumo; Rafael busca su futuro en los EE.UU profundo, “donde las cosas le van mejor” (traducción mía); Miriam continúa con la esperanza de reconstruir la familia nuclear; Oscar asume una especie de puesto de conserje, lo que era visto ya como un comienzo (Bosch; Domènech, 1996). Parece también que la relación del escritor Rosales con EE.UU tuvo sus momentos de optimismo, principalmente cuando recibe un importante premio por su novela. Al ganarlo, Rosales de hecho festeja la libertad existente en EE.UU (Leyva Martínez, 2003, 113), lo que añade complejidad al tema. Según Mónica Simal (2018, 322), “para los intelectuales del Mariel, no se trataba de alcanzar el sueño americano, sino simplemente la libertad”. Eso parece ser una gran diferencia entre Figueras y los protagonistas de *Balseros*, pues muchos en la película parecen buscar antes de todo el sueño americano.

No obstante, cuando pasado un tiempo los directores retoman el proyecto *Balseros*, después de aquel tercer reportaje, ya con el propósito de

al mismo tiempo en que mantiene un embargo económico a la isla, empeorando la situación financiera que colaboraba fuertemente para la desesperación de los habitantes de Cuba? “Según los autores [de “The End of the Cuban Contradiction in U.S. Refugee Policy”] de la Universidad de Georgia, la crisis de los balseros de 1994 fue una consecuencia conjunta de los efectos del embargo estadounidense y su política de ‘puertas abiertas’, exclusiva para aquellos cubanos que se arriesgaran a llegar en balsa a Estados Unidos” (Majfud, 2012). Así, el fragmento de 2002 es, en cierto sentido, un reflejo del habla del entrevistado que ya en el reportaje de 1994 se define como un “peón”. Además, esa posición de Clinton podría estar relacionada a evitar un “otro Mariel” (Simal, 2012, 15), que es una de las generaciones de exiliados en parte retratada por Rosales en su novela.

hacer la película documental (que acabaría por estrenarse en Barcelona en abril 2002) y filmar, entonces, una cuarta parte final con la actualización de la vida de aquellas personas, se dan cuenta de que hay un sentido de urgencia. Según el coguionista David Trueba, a diferencia del tono optimista de 1996, ahora “varios personajes estaban en el borde de desaparecer del mapa” (Miró; Rosich, 2004) (Cendros, 2002). Rosales, ese sí, desaparece del mapa con su suicidio en 1993, por medio de un tiro en la cabeza, concretando en la realidad el gesto de Figueras, él que hacía con los dedos de la mano un arma y se imaginaba disparando en el cráneo (Leyva Martínez, 2003, 117). La situación que lleva tanto al áter ego Figueras como el escritor Rosales al extremo parece estar conectada en gran medida a la difícil relación con la familia.

En la obra de Rosales la exclusión familiar de Figueras – o también la imposibilidad de constituir un nuevo lazo (en su caso específico, con Francis) – es un acontecimiento digno de nota en el relato y fue mencionado desde perspectivas y grados distintos, por ejemplo, por Escobar (2016), Cabrera y Marques (2009), Nassi (2017b). En ese sentido, Matute Castro (2015, 97) encuentra que “motivos como la disolución de la familia nuclear cubana, que algunos teóricos detectan en la narrativa de la diáspora cubana de los noventa, ya están presentes en Rosales”. La imposibilidad de pertenecer a una familia pequeño burguesa es sin duda un aspecto que contribuye para que Figueras no pueda jamás integrarse a la sociedad estadounidense. Y, si no se puede dejar de hacer una conexión entre personaje/narrador y autor como ha sido señalado desde distintos

grados y perspectivas – por ejemplo, Escobar (2016), Rosales (2007), Cabrera y Marques (2009), Simal(2012) (2018)—, pasemos a leer dos cartas del propio Guillermo Rosales. La primera, a Reinaldo Arenas, demuestra su aislamiento absoluto: “Vivo mal y no sabes cuánta falta me hace salir un poco de tanta penuria y soledad” (citado en Velazco, 2015). Ya en su carta de suicidio, tenemos más claros sus sentimientos hacia su familia:

Es mi último deseo que mi cadáver sea cremado y mis cenizas enterradas en cualquier cementerio. No quiero velorios ni ceremonias de enterramiento. De mis amigos, solo quiero la presencia de Carlos Victoria, más nadie. Él se hará cargo de todo sin necesidad de que mi [tachado con corrector] familia se ocupe en lo absoluto de mi cadáver. Guillermo Rosales Teléfono de Carlos Victoria: 621 5419. PD. No quiero familiares alrededor mi cadáver [sic] (citado en Velazco, 2015).

El suicidio no fue una singularidad de Rosales; ha afectado un número considerable de figuras cubanas conocidas, además de las de personas anónimas de aquella sociedad caribeña (Rojas, 2005) (cfr. también: Simal, 2012, Capítulo 2). No obstante, llama la atención el intento de negación del vínculo familiar en su última carta. El tema y la importancia de la recepción familiar son de cierta manera comunes a la novela de Rosales y al documental catalán. En la novela, el dueño de la casa recibe a Figueras invocando la nueva “familia” que encontraría en el “boarding home” (Rosales, 2003, 13). Pero esa familia se vuelve una “mafia”. Es así que Arsenio, el capataz, se refiere a Figueras.

Como se ha visto, en la película existe un agregado de una cuarta parte a las tres anteriores que están basadas mayormente en los reportajes de los años 90, titulada “5 anys després”. Mucho hay de pesadilla ocasionada por la transformación radical de las familias por el proceso migratorio.¹⁷ La primera voz es la de Oscar: abandona el deseo de ayudar a su mujer e hija dejadas en Cuba y se tira “en las calles de Nueva York [donde] sobrevivir no es fácil”. Nunca pudo ejercer su oficio. Era un artista como Figueras. Como Figueras, acabó en una “mafia”: “mafia de los juegos prohibidos, [...] mafia cubana [en] guerra con la mafia italiana”. Para salvar su vida huyó a Filadelfia. Además, tuvo problemas judiciales bajo la acusación de “abuso doméstico”. La relación epistolar con su hija tiene un tono distante. Algo que está claro en *Balseros* es que una buena recepción familiar es algo sumamente primordial para dicha “incorporación a la vida norteamericana” (Bosch, 1995, traducción mía) de los exiliados. Míriam, que parece ser una de las personas que tiene mejores relaciones con la parte de su familia ya radicada en EE.UU, bien como Guillermo Armas terminan en mejores situaciones al final de la película. Él parece estar bien adaptado, adoptando

17 Cfr. López Gómez-Quñones (2012, 61-62) para una visión sobre la importancia de las “dinámicas familiares” y su “desintegración” para el desarrollo políticoestético de la película. Además, en un estudio más reciente y ya citado a ese respecto, Castro Avelleyra (2018), en tono tal vez menos pesimista, analiza cómo la película registra y llega a ayudar en la creación de nuevas relaciones parentales, ahora “transnacionales”. De las lecturas, concluyo, por lo tanto, que, tanto en Rosales como en *Balseros*, la familia no llega necesariamente a desaparecer, pero toma otros rumbos y formas que muchas veces pueden llevar al deterioro social y psicológico de los protagonistas. Rafael, quien en la película corta toda relación con su familia, reaparece finalmente en un programa televisivo que busca personas desaparecidas. La carta de suicidio de Rosales es un último lazo con su familia biológica: si hubiera roto psicológicamente con ellos de manera total, no habría la necesidad de mencionarlos y excluirlos de las cuestiones fúnebres.

el discurso del sueño americano: “Muy contento con todo. La compañía prospera, prosperamos los empleados y todos quedamos felices”.

Incluso en la reunión del 2004 entre los protagonistas con el equipo del documental para celebrar la nominación al premio Oscar, en la que Rafael no está, Guillermo Armas aparece como el más adaptado y contento. En sus propias palabras: “[el posible premio Oscar] es una representación para todos los cubanos y todas las personas que quieren emigrar de su país y pueden llegar a un país libre y democrático” (Miró; Rosich, 2004). Míriam, ya en el reportaje de 1995, decía: “no me arrepiento en el sentido de que[...] allá [...] [en Cuba] no tienes nada” (Bosch, 1995). No obstante, ella a veces se mostraba desilusionada. En el documental del 2002 dice que puede solamente “vivir al día”, no dispone de recursos para afrontar los costos jurídicos para hacer emigrar a su pequeña hija, quien se quedó del otro lado del mar, hasta que encuentra un letrado religioso que le promete ayuda.

Aún sobre las relaciones familiares como medio de adaptación al nuevo mundo, al llegar a Nueva York, un pariente de Oscar ya le da algunas instrucciones sobre el “sistema capitalista”: “donde tú tienes que resolver tus problemas, para después poder resolver los problemas de alguien y, como problemas uno tiene todos los días, tú no tienes tiempo para estar pendiente de los problemas de los demás” (Bosch; Domènech, 1996 y 2002). Ya en el reportaje de 1996, Bosch predice los obstáculos que Rafael tendrá que enfrentar en parte por la cuestión familiar –“no habla inglés ni

tiene ninguna profesión” (traducción mía) y el pariente que lo recibe tiene claramente una personalidad difícil.

Al principio, el trabajo excesivo parece ser la regla de la nueva sociedad. En el reportaje de 1996 varias de las canciones interpretadas por Lucrecia son escuchadas por los telespectadores como cortos pasajes creados a partir de frases dichas por los protagonistas de documental, como “*working, working, day and night*” – expresión utilizada por Oscar para describir su estilo de vida estadounidense y la mentalidad de operario incansable que necesita adoptar.¹⁸ En las palabras de Juan Carlos ya también en el reportaje

18 En los dos primeros reportajes para Televisió de Catalunya, emitidos en los años 1994 y 1995, no se utilizan canciones de Lucrecia en la banda sonora. Ellas aparecen en el reportaje de 1996 y después en el documental cinematográfico de 2002 – la excepción a las interpretaciones de Lucrecia es “Another sleep song” de Graham Nash. De Juan Pablo Silvestre, Lucrecia canta “La noche de la iguana” – que salió originalmente en el álbum *Prohibido* (con fecha de publicación de 1996), por lo tanto, del mismo año del último reportaje para el programa “30 minuts”. Al principio, la canción no fue hecha específicamente para el reportaje, pero su inclusión marca el inicio de la asociación de Lucrecia con los documentalistas (Bausan Films, s.f. 1). Ese tercer reportaje de 1996 tiene algunas diferencias importantes con relación a las dos anteriores de 1994 y 1995. Está ya bastante dedicado a la vida de los exiliados en EE.UU. Aunque el reportaje sea atribuido como obra de Bosch, Domènech ahora es mencionado en los créditos como uno de los realizadores al lado de aquel. Eso parece implicar que ya se pretendía pasar de un simple reportaje televisivo a un trabajo más autoral o, por lo menos, a un documento histórico duradero. En ese sentido, el tercer reportaje se emitió una vez más por el programa “30 minuts” – presentado y dirigido por Joan Salvat-, que lo definió como siendo “especial”, un “documento excepcional” y “uno de los proyectos más ambiciosos hechos desde el programa” (traducción mía) – pero con duración de cerca de una hora, casi el doble del tiempo de los anteriores (de aproximadamente 33 y 37 minutos respectivamente). La imagen que abre el reportaje de 1996 es nada menos que una toma de las manos de Lucrecia sobre el piano, empezando a tocarlo, lo que es reutilizado rápidamente en el documental de 2002. En la escena final de 1996, tenemos nuevamente a Lucrecia, ahora enfocada desde la mitad superior del cuerpo, cantando para la cámara “La noche de la iguana”. Una idea que se recupera al final de la obra de 2002 mientras pasan los créditos finales por la pantalla. Puesta dentro del contexto de la película, esa canción se puede interpretar como una crítica al embate político entre los gobiernos de Cuba y EE.UU

de 1996: “Y después empezar a trabajar, porque sabemos que no va a ser fácil, no vamos a tener tiempo de vacaciones o nada por el estilo” (Bosch; Domènech, 1996).

Por otra parte, Figueras, el personaje que imita la vida de Rosales, parece no haber tenido nunca esas ganas o condiciones psicológicas de trabajar al extremo. Ya arriba enfermo y desilusionado, “acabado por la Historia” (Prieto, 2009b), “en un estado de desesperación” y eso inmediatamente causa (o “aumenta” los) problemas con su ambiente familiar (Rosales, 2007, 6, traducción mía): “Creyeron que llegaría un futuro triunfador [...]. Y lo que llegó fui yo. Una vergüenza” (Rosales, 2003, 14). También, como explican Cabrera y Marques (2009, 245-246, traducción mía), “William [Figueras], a ejemplo de la generación Mariel, [...] eran personas que ya llegaban minadas y no más se podían adaptar a ningún lugar”. Lo que parece impresionar a Figueras no es tanto la necesidad de muchas veces tener que asumir un trabajo de súper explotación, sino la capacidad

y sus respectivas políticas – se reportó incluso que colaborar en *Balseros* le causó a Lucrecia impedimentos para viajar a Cuba (Agencia EFE, 2009). En la grabación completa del CD de 1996 hay frases como: “Es la furia desatada/ es el mar que nos separa”. Así, tenemos un embate que llevaba a las personas a sus límites: “Para la gente más brava/ Para la gente, la gente más rara/ Para mi gente que no tiene nada/ Mi gente, mi gente ya sin nada/ Oye, qué le pasa al santo padre que está en la loma/ No se dan cuenta que están matando a su paloma/ Oye, que ya amaneció, ya amaneció/ Di la verdad, di la verdad, como digo yo”. Por fin, la idea de invitar a Lucrecia para crear la banda sonora disminuye el efecto de extrañeza de una visión española sobre un problema cubanoamericano (López Gómez-Quiñones, 2004, 57-58). Hay, por ejemplo, una clara referencia a la Santería. La “loma” es donde vive Obatalá (West, 1997, 147). Además, es la banda sonora que se convierte en una de las principales señales del “fuerte compromiso de tipo social [del documental]” (Bados, 2008, 106). Algo del método de composición de la banda sonora a partir de las frases de los protagonistas está explicado en su propio “Making of” (Sagastume, 2002).

del capitalismo estadounidense de propiciar el lucro con las situaciones más extremas y degradantes, como crear una empresa para acoger a los marginados de la sociedad: “Creo que sólo aquí, en los Estados Unidos, hay semejantes lugares. [...] Son casas particulares [...]. Un negocio como una funeraria, una óptica, una tienda de ropa” (Rosales, 2003, 12).

Eso explicaría en parte el por qué, en la perspectiva del propio Rosales, su “novela [es] un tanto cruel”: “son cubanos afectados por el totalitarismo castrista [...]. Poco o nada hace el capitalismo por ellos. El dueño del hospicio, otro cubano marcado también por la crueldad cubana y el mercantilismo miamense. [...] El amor es imposible también en este ‘boarding home’, engendro de la sociedad capitalista, tal como lo fue y lo es bajo el sistema comunista” (Rosales, 1986,4).¹⁹ Ahí estaría también el odio y resentimiento que Figueras tiene por la vida y que se manifiesta en su relación sadomasoquista con Francis y las agresiones a Reyes.²⁰ Odio que se suavizó demasiado en la reciente adaptación cinematográfica de la novela hecha por Joan Chemla (2017), más allá de la caracterización de los personajes que portan en la pantalla una belleza física y una juventud

19 Es importante resaltar la complejidad de la situación de los “marielitos”, la cual es también recibir tal designación, como algo despreciativo, muchas veces por miembros anteriores del exilio en EE.UU, lo que ocasiona un sufrimiento que también podría ser causado por compatriotas establecidos en el capitalismo que tampoco los aceptaban completamente (vea: Omar García-Obregón, 2009) (y adicionalmente: Simal, 2018).

20 El odio como una de las características de William Figueras/Rosales está reficcionalizado en un cuento de Carlos Victoria (1997) (como también lo ha notado por: Hernández Busto, 2005, 126 y Simal, 2012, 165-170), donde el personaje William reaparece como un doble biográfico, pues como ha escrito Mariela Escobar (2016, 2): “en ‘La estrella fugaz’, la caracterización de William se relaciona estrechamente con Rosales y su novela *Boarding home*”.

que no se corresponden con la descripción literaria de Rosales. En el libro, el dueño de la casa recibe una suma fija por cada “loco” que abriga. Así, la casa funciona con la típica lógica capitalista, que apunta a bajar los costos para aumentar el lucro: “Debían enviar comida para veintitrés, pero sólo mandan comida para once. El señor Curbelo considera que es bastante” (2003, 16) quien también arregla la casa solamente cuando hay “inspección del gobierno” (2003, 63). Otro aspecto de reducción de costos que asume el dueño de la casa, es con relación a los cigarrillos que tiene él la obligación de facilitar a sus huéspedes:

El señor Curbelo compra una caja de cigarros diaria y la reparte todas las mañanas al llegar. ¿Por bueno? Nada de eso. Según una ley del gobierno americano, el señor Curbelo debe dar todos los meses a cada loco treinta y ocho pesos para cigarros y otras menudencias. Pero no los da. En lugar de eso, compra diariamente una caja de cigarros para todos, cosa de que los locos no lleguen al último extremo de desesperación. El señor Curbelo roba de este modo a los locos más de setecientos pesos mensuales. Pero los locos, aunque lo saben, son incapaces de reclamar su dinero. La calle es dura... (2003, 29).

Pero es verdad que Figueras ya había llegado destrozado desde Cuba. Él se sintió perseguido por el régimen. Podría incluso haber reclamado un motivo de libertad artística para dejar la isla, algo más allá de su locura, la cual tal vez haya empeorado con el rechazo de los burócratas de la cultura a su trabajo literario (2003, 13-14) (Davidi, 2015, 121) (Simal, 2018, 321). Fue un “joven comunista” (2003, 33). Trabajó en las campañas

de alfabetización (2003, 68-69), así como el escritor Rosales (Leyva Martínez, 2003, 107). Comentando ese pasaje de la vida del personaje, Cabrera y Marques (2009, 251, traducción mía) añaden: “[Figueras y Francis] creyeron en la revolución y se decepcionaron”. En otras palabras, Figueras se “sintió [por fin] traicionado” por la “ideología” del régimen, la cual se entiende que había “abrazado desesperadamente” (2003, 27-28) (cfr. también: Escobar, 2016, 2 y Leyva Martínez, 2003, 105). Se define entonces como “victimario, testigo, víctima” (2003, 53).

En ese sentido, Figueras es distinto de un personaje como Tony Montana en la película *Scarface* (1983), cuyo guión fue desarrollado por Oliver Stone con dirección de Brian de Palma. Montana es retratado como un anticomunista, además de ser alguien con un comportamiento violento y antisocial, pero que va a utilizar el submundo de la economía capitalista para construir su imperio como comerciante de drogas, mientras Figueras no es un reaccionario. Él se refiere con sarcasmo a sus parientes como “pequeños burgueses cubanos” y enfatiza que el dueño de la “casa de locos” tiene una “carota de burgués” (Rosales, 2003, 14-15). Está desilusionado, tanto con los rumbos del estado socialista (que pareció apoyar en algún momento de su vida), como con la posibilidad de transformarse en un vencedor dentro del capitalismo.²¹

El director y actor Augusto Garcia me reveló que, al hablar con el también actor Matheus Nachtergaele sobre el texto de Rosales para la adaptación

21 Según García-Obregón (2009, p.4-5), “tanto Arenas como Rosales [...] son voces disidentes dentro del modelo del discurso ‘revolucionario’ Cubano”.

teatral brasileña que acabaría por estrenar en el 2018 bajo el título *A casa dos naufragos*, Nachtergaele le definió a Figueras como alguien que había “desistido” de todo. Cuba, para él, como demuestra su sueño sobre un poblado situado en la isla – que tuvo en el primer día en el “*boarding home*” – es “un lugar sin vida, solitario y abandonado” (Mirabal; Velazco, 2013, 67). En suma, “muerto” (Escobar, 2009) (Cfr.en el original: Rosales, 2003, 20). No obstante, si recurrimos a la explicación de Bruno Nassi, desde la novela, la vida en EE.UU se muestra considerablemente perversa y cruel para los que no están dispuestos a vender su fuerza de trabajo o que solamente pueden ocupar posiciones en lo más bajo de las actividades: el “‘error’ de cálculo [de Figueras] es no saber que en el capitalismo no se consiente el lujo de no producir o consumir, [...] quienes no son capaces de cumplir estas tareas fracasan, naufragan, y son marginados” (Nassi, 2017a) (Cfr. también: Matute Castro, 2015, 96).

Ya *Balseros*, alrededor del minuto 52 empieza a retratar la entrada de algunas personas, no en la clase media sino en el proletariado o, incluso, en el “precariado” – para usar un término encontrado en Noam Chomsky (2017, 53-54): empiezan a estudiar inglés y son enviados a los cuatro rincones del país con mejores “oportunidades” o son colocados en trabajos a través de la ayuda de sus familiares. Míriam, quien acaba por trabajar irónicamente fregando el suelo de una institución académica, tiene un sueldo demasiado bajo: “eran los siete días de la semana trabajando, pero económicamente no daba... o sea, que, desde ahí, [...] me di cuenta que este país es duro, demasiado duro, diría yo” (Bosch; Domènech, 2002). El

personaje anarquista que aparece conversando con Figueras en la novela de Rosales define a los EE.UU como un “país devorador” (2003, 70).

Como anteriormente ha sido percibido por Mariela Alejandra Escobar (2009), Figueras se ve como un “perdedor”, camina y no conduce por las calles de Miami y el automóvil pomposo es el símbolo de los “triunfadores”, desde donde lo insultan:

La primera salida cierra el fragmento cinco [de la novela]. Algunas cuestiones llaman la atención. En primer lugar, la visión de la calle que muestra Figueras es la de la calle como el lugar de los triunfadores, en contraposición a la propia figura que es la del perdedor. El triunfo se relaciona con el estereotipo del individuo con auto, que escucha música con alto volumen (escuchan rock, música que él reconoce y valora), que puede mirar pero no se deja ver por los vidrios ahumados. El auto o carro – se utilizan ambos vocablos – es signo de poder económico, por lo tanto, de triunfo, y aparecerá en varias ocasiones, cada vez que recorra la calle o la mire por la ventana. [Figueras] recorre las calles a pie; el otro, el triunfador (como lo hacía su propia tía al comenzar la novela) tiene un instrumento moderno para realizar el recorrido pero se desnaturaliza a través del aislamiento: no se deja ver, no puede oír. [...] En [otro] paseo, un joven miamense los llama “escoria” desde uno de aquellos autos de los triunfadores (Escobar, 2009) (vea también: Rosales, 2003, 30 y 69).

Por otro lado, los habitantes de la casa son una ruina, un automóvil viejo y abandonado como el que Curbelo deja en el patio: “Es un carro del año cincuenta [...]. Un día se paró para siempre, y el señor Curbelo lo dejó allí,

en el boarding home, para que acabara de destruirse, lentamente, junto a los locos” (2003, 35).

Lucrecia en su composición “Un Carro, una casa, una buena mujer” (en coautoría con José Luis Rupérez) para el proyecto *Balseros*, repite como estribillo el título sacado de la frase dicha en la película por el balsero Rafael, un hombre joven, retratado en su fase cubana como una persona un poco ingenua que tiene muchas dificultades de salir de la isla, siendo engañado y tirado al agua desde una balsa en su primer intento. En la película, el automóvil es también visto por el inmigrante como la marca de éxito, aún más, un sueño, la felicidad. Pero en el documental de 2002, una de las situaciones más calamitosas termina por ser la de Rafael. Para la familia, un desaparecido. Lo encuentran a través de un programa sensacionalista de Univisión. Está discapacitado por un trágico accidente de tránsito, viviendo junto a un grupo de religiosos en Texas. Él hace parte de la Victory Temple y reside en un albergue del grupo. En *Balseros*, la religión es muchas veces una forma de socialización desesperada. En la novela de Rosales, la religión no es siquiera un delirio de salvación social. El predicador es solamente un ente televisivo y virtual para los habitantes del *boarding home* y su discurso es impotente. Sería una salvación casi milagrosa que obviamente no llega a ocurrir. Figueras incluso relata en otra parte de la novela como, por su aspecto de casi indigente, es ignorado por proselitistas religiosos en la calle (2003, 31).

La canción de Lucrecia y Rupérez sintetiza los sueños y las dificultades de Rafael – en una parte de la letra que no se escucha en el documental,

pero que consta en su versión completa publicada en el álbum *Pronósticos* (1997a) y posteriormente en la mezcla de 2003 para el CD de la banda sonora original de *Balseiros* – como vemos:

Es el cuento de gente como nosotros
Que luchan por conseguir
Nada más que tres deseos, Virgen Santa
Por tu Madre, que les den para vivir, ¡escúchame!

[...]

Caridad del Cobre, venme a socorrer
Que me voy en una balsa y no me quiero perder
Basta de soñar con el querer y no poder
Oye lo que dice Rafael

[...]

La rumba, mulato, no es como ayer
Ahora sé que trabajar para poder comer
Vas a parar a otro país con otra forma de ser
En fin, es el cuento que nunca acaba de mi gente y la escasez (Lucrecia, 1997a).²²

22 Hay también otra versión de la canción que salió como parte del álbum *Lucrecia en el Jamboree (En Vivo)* (1997b), además de un *remix* que está en la antología de varios cantantes *These Shoes Are Made for Music* (2015): esos dos casos traen alteraciones y simplificaciones de la letra original, así como simplificada está la transcripción en el libreto del propio álbum *Pronósticos* (1997a).

Aunque sea sobre y esté basada en una frase de Rafael, Lucrecia parece haber intentado *universalizar* la cuestión de los balseros con respecto al migrante en general, lo que podría aplicarse también a los habitantes del “*boarding home*”. En el libreto de su álbum *Pronósticos*, se añade una “reflexión” al final de la letra de la canción: “la escasez no es solo de mis balseros, pasa en el mundo entero” (1997a). Esa postura refleja el propio texto de presentación a la prensa de *Balseros* y en ella resuenan pensamientos emitidos por Bosch (Bausan Films, s.f. 2) (*Cuba Encuentro*, 2004) (López Gómez-Quiñones, 2004, 62) (Reguant; Abeillé, 2014, 6) (González Breijo, 2014).²³ En ese sentido, la desilusión que expresan tanto Figueras cuanto los balseros del documental con respecto a la vida dentro del capitalismo estadounidense, podría no estar restringida solamente a los exiliados cubanos de las décadas de 1980 y 1990, sino que podría servir de ejemplo y base para *una lectura más amplia de la condición humana* de seres oriundos de la periferia al toparse con un sistema supuestamente más

23 El proceso de decidir (y excluir) cuáles personas entrarían en la película ya se llevó a cabo con el propósito de “buscar un discurso más universal” (Vallejo, 2008, 74). La idea de una universalización de la situación de los balseros cubanos está también presente, incluso, en el discurso del protagonista del documental, Juan Carlos, cuando habla en el “Making of” de la película (Sagastume, 2002). Por otro lado, López Gómez-Quiñones (2004, 62) señala que esa universalización tiene su aspecto negativo: “Si el exilio o la emigración cubana son temas universales [...], la pregunta es por qué hacer un film sobre este caso concreto y no sobre cualquier otro”. No obstante, creemos que, en este estudio comparativo, una universalización de la película, juntamente con la novela de Rosales, nos puede traer una reflexión sobre las limitaciones ideológicas del propio sistema económico y social como es aplicado en EE.UU a partir de la década de 1970.

desarrollado, pero todavía sin gran empatía para los que no se adecuan a sus expectativas como, por ejemplo, la capacidad esperada de producción.²⁴

Rafael reaparecería en el ámbito de la cultura documentada en 2006, por medio del relato del profesor Ted Henken sobre un encuentro que tuvo con él en una estación de autobús en Miami cerca de dos años antes. Notó a Rafael casi en condición de *homeless*, como un náufrago social, eso es, “a la deriva [*adrift*]” de la sociedad: “Yo rápidamente le expliqué que lo había visto en el documental [...], pero [...] él nunca había visto la película finalizada. [...] Rafael había estado esperando desesperadamente en la estación de autobús durante más de un día [...], sin lugar para ir y sin nadie para ayudarlo. [...] Nunca más supe de él” (Henken, 2006, 409-410, traducción mía).

El análisis conjunto de *Balseros* y *La casa de los náufragos* (*Boarding Home*) puede ayudar a la confirmación de, por lo menos, dos tesis teóricas

24 No obstante, soy consciente de que esa no sería una lectura consensual con respecto a la novela de Rosales, como se puede inferir, por ejemplo, desde Hernández Busto (2005, 126), quién no ve la obra como “una metáfora existencial que trascendería las circunstancias cubanas”. Ya Simal (2018, 327), tal vez más en el sentido adoptado en este artículo, nos cuenta que la novela de Rosales “pone en entredicho ese monolitismo identitario con el que fue calificado el éxodo enfrentando de esta forma a las autoridades institucionales de la Isla y de los Estados Unidos. [...] Detrás de este llamado de atención a la posible (o fallida) reformulación de la identidad cubana en el exilio, del desafío a la cubanidad gloriosa y triunfadora en los Estados Unidos, Rosales exhibe al ser humano, que más que cubano, es el ser doliente universal”. Prieto (2011) – en la entrevista a Bill Marx disponible en su traducción al inglés y suponiendo que él utiliza en el original el vocablo español de igual grafía – reconoce en la obra de Rosales un carácter también “universal”. Con respecto al estado de esos seres, entre la periferia y el imperio, se podría recurrir también a Matute Castro (2015, 87): “Las obras de los escritores de *Mariel* [...] constituy[e]n, por tanto, una literatura de damnificados por los dos grandes modelos sociales y políticos del pasado siglo, en sus variantes específicas del socialismo cubano y la sociedad de consumo norteamericana”.

desarrolladas en otros contextos. En primer lugar, como señala Daniel Cuenca (2019), la división entre los países desarrollados y subdesarrollados, entre primer y tercer mundo, no es totalmente precisa, dado que en las sociedades desarrolladas existen nichos de marginados que incluso pueden vivir en condiciones de subsistencia peores que las de aquellos que están en el llamado tercer mundo. En segundo lugar, como indica Noam Chomsky (2015) (2017), el sueño americano es una columna de soporte nacional que ya se había puesto bajo ataque e intento de destrucción desde la década de 1970. Al desembarcar en EE.UU, las generaciones de exiliados cubanos de inicios de los '80 y principalmente de la mitad de la década del '90 del siglo XX ya habrían encontrado un terreno donde la supuesta posibilidad de pertenencia a una clase media o a una democracia plena con “solidaridad” social, como apunta Chomsky, se estaba poniendo cada vez más complicada y restringida debido a la creciente “concentración de riqueza” (o tal vez la propia idea de pertenencia a la clase media nunca dejó también de formar parte de una propaganda más amplia utilizada para la supervivencia ideológica del propio sistema capitalista). Eso contribuyó a que el sueño de Rafael – reencarnado en la canción de Lucrecia –o una libertad artística que necesitara solidaridad social para fructificar –como en el caso de Figueras, que en cierta manera también alimentó el sueño de “una casa” y “una buena mujer” con Francis, personaje que tiene alta semejanza autobiográfica con una de las ex parejas de Rosales, Laura Dorrego (Mirabal; Velazco, 2013, 55 y 71) – no fueran algo ya tan simple

(o realmente practicable) de realizar por una parte significativa de los que se aventuraron en la travesía del mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agencia EFE. “Lucrecia asegura que ‘el mío es un exilio musical’”. In: *Público*, 09 jul. 2009. Disponible en: <https://www.publico.es/actualidad/lucrecia-asegura-exilio-musical.html>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Aparicio González, Daniel. “Creatividad en el documental informativo de largometraje en España. Trascendencia de los hechos de actualidad”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/24006/>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Bados, Concepción. “Cine documental y etnografía, historias de vidas transnacionales”. In: *Inventio*, 4(7), p.101-108, 2008. Disponible en: <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/307>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Baggio, Eduardo Tulio; Tassi Teixeira, Rafael. “El documental migratorio en la cinematografía española: *Balseros y En Construcción*”. In: *Cine documental*, 14, 2016. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-migratorio-en-la-cinematografia-espanola-balseros-y-en-construccion1/>. Accedido en: 14 mar. 2019.

Ballesteros, Isolina. “La inmigración económica latinoamericana en el documental europeo de inmigración”. In: *Migraciones & Exilios*, 13, 2012, p.63-82. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4418910>. Accedido en: 12 mar. 2019.

Bausan Films. “La banda sonora. Lucrecia”. s.f. 1. Disponible en: http://www.bausanfilms.com/archivos/645937971_la%20banda%20sonora%20lucrecia.pdf. Accedido en: 12 mar. 2019.

_____. “Dossier de Prensa”. s.f. 2. Disponible en: http://www.bausanfilms.com/archivos/266379020_DOSSIER%20DE%20PRENSA%20WEB2.pdf. Accedido en: 12 mar. 2019.

Bosch, Carles. (Reportaje). *Balseros: estimada familia*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 09 jul. 1995. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/30-minuts/balseros-estimada-familia/video/1398719/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

_____. “Lliçó inaugural del Màster de TV3”, Barcelona, 20 nov. 2010. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/carles-bosch-el-director-del-documental-bicicleta-cullera-poma/video/3225030/>. Accedido en: 23 jan. 2019.

Bosch, Carles; Domènech, Josep Maria. (Reportaje). *Balseros, aventura sense final*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 18 sep. 1994. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/30-minuts/balseros-aventura-sense-final/video/1404309/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

_____. (Realización). *Balseros. Tercer reportatge dedicat a la crisi dels “balseros” cubans que l’any 1994 van decidir abandonar l’illa per anar-se’n als Estats Units*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts”, presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 15 sep. 1996. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/balseros/video/1390119/>. Accedido en: 21 jan. 2019.

_____. (Dirección). *Balseros*. Guion de Carles Bosch y David Trueba. Barcelona: Bausan Films, 2002. DVD.

Buarque de Hollanda, Lula. (Dirección). *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*. New York: Latin American Video Archives, 1998. DVD.

Burr, Ty. “A Poignant View of Cubans’ Odyssey”. In: *The Boston Globe*, 19 mar. 2004. Disponible en: http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2004/03/19/balseros_chronicles_cubans_odyssey/. Accedido en: 11 mar. 2019.

Cabrera, Isabel Ibarra; Marques, Rickley L. “Boarding home: literatura, revolução e exílio”. In: *Revista Brasileira do Caribe*, 10-19, jul-dez 2009, 241-257. Disponible en: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/2202/338>. Accedido en: 11 fev. 2019.

- _____. “Migrações contemporâneas de cubanos: entre o Mariel (1980) e a crise dos balseiros(1994)”. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: Anpuh, 2013. Disponible en: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364766811_ARQUIVO_anpuhnatal.pdf. Accedido en: 13 fev. 2019.
- Cancio Isla, Wilfredo. “La frustración reina en un filme sobre balseiros”. In: *El Nuevo Herald*, 21 feb. 2003. Disponible en: <https://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y03/feb03/21o1.htm>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Castro Avelleyra, Anabella Aurora. “Los cineastas, el dispositivo y los campos transnacionales: ser de acá y de allá a la vez”. In: *Kamchatka*, 11, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12298>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Catlin, Roger. “The Journey of a Balseiro, from Havana to Granby”. In: *The Hartford Courant*, 16 mar. 2004. Disponible en: <https://www.courant.com/news/connecticut/hc-xpm-2004-03-16-0403160165-story.html>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Cendros, Teresa. “El sueño americano de siete ‘balseiros’”. In: *El País*, 5 abr. 2002. Disponible en: https://elpais.com/diario/2002/04/05/cine/1017957614_850215.html. Accedido en: 23 jan. 2019.
- Chemla, Joan. (Dirección). *Si tu voyais son coeur*. Guión de Joan Chemla y Santiago Amigorena. Francia: Nord-Ouest Films, 2016. Disponible en: <http://a.co/d/0turTcA>. Accedido en: 3 mar. 2019.
- Chomsky, Noam. (entrevistado). *Requiem for the American Dream*. Dirigido por Jared P. Scott, Kelly Nyks& Peter Hutchison. EE.UU.: 2015. Disponible en: <http://a.co/d/aCYwK84>. Accedido en: 9 mar. 2019.
- _____. *Requiem for the American Dream: The 10 Principles of Concentration of Wealth & Power*. Editado por Peter Hutchison, Kelly Nyks& Jared P. Scott. New York: Seven Stories Press, 2017.
- Cuba Encuentro. “El documental ‘Balseiros’ es nominado al Oscar”. In: *Cuba Encuentro*, 27 jan. 2004. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/>

cultura/noticias/20040127/d1195c3dd1958ac0967311641f9ee368.htm.
Accedido en: 12 mar. 2019.

Cuenca, Daniel. *El Norte tampoco existe: First-and-Third-World as Show (Essays on the Epistemology of the Spectacle from Guy Debord, Santiago Álvarez, Gregory Nava and Arthur Tuoto, 1965-2016)*. Manuscrito de tesis doctoral. Boston University, Boston: Versión preliminar de junio de 2019.

Davidi, Einat. “‘Exilio total’, locura y literatura en *Boarding Home* de Guillermo Rosales”. In: *Hispanamérica: Revista de literatura*, 130, 2015.

De Palma, Brian. (Dirección). *Scarface*. Guión de Oliver Stone. Universal City: Universal Pictures Home Entertainment, 2009 [año original de lanzamiento, 1983]. DVD.

Elsmatins. “30 anys del ‘30 minuts’”. Televisió de Catalunya, 17 oct. 2014. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/30-anys-del-30-minuts/video/5289411/>. Accedido en: 23 jan. 2019.

Escobar, Mariela. “Guillermo Rosales: Por los bordes de los márgenes”. Texto preparado para presentarse en el *Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos*, 11-14 jun. 2009, Rio de Janeiro. Disponible en: <https://incubadorista.files.wordpress.com/2012/06/ros.pdf>. Accedido en: 04 abr. 2019.

_____. “Tensiones entre biografía y ficción. Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales y Carlos Victoria: personajes de cuentos”. Presentación en la *XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana Facultad de Filosofía y Letras (UBA)*, Buenos Aires, abril de 2016. Disponible en: http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Escobar%2C%20Mariela_2.pdf. Accedido en: 17 jan. 2019.

Galvão, Gustavo. (Curaduría). *Clandestina liberdade: os imigrantes no cinema contemporâneo*. São Paulo: Centro Cultura Banco do Brasil, 2007. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20160424140454/http://lavoroproducoes.com.br/arquivos/documentos/3F8C3A263BC0DCBD964B3241340CB0C3.pdf>. Accedido en: 2 fev. 2019. García, Augusto. (Dirección). *A casa dos*

- náufragos*. Adaptación teatral por Augusto Garcia de la novela *La casa de los náufragos (BoardingHome)* de Guillermo Rosales. Contribución artística de Matheus Nachtergaele. Traducción al portugués de Rodrigo Lopes de Barros. Interpretación de Augusto Garcia. Funciones: SESC Palladium, Belo Horizonte, MG, Brasil, 25-27 my. 2018; SESC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 19 oct. 2018-18 nov. 2018.
- García-Obregón, Omar. “Partículas de azogue: Movilidad y desplazamientos signícos del exilio cubano”. In: *Actas del 53º Congreso Internacional de Americanistas*, Ciudad de México, 19-24 jul. 2009. Disponible en: <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/bitstream/handle/123456789/5841/Garcia-Output%202.pdf?sequence=4>. Accedido en: 15 mar. 2019.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press: 2001.
- González Breijo, Nelson. “Con el director de ‘Balseros’”. In: *Havana Times*, 28 oct. 2014. Disponible en: <https://havanatimesenespanol.org/cultura-cubana/con-el-director-de-balseros-el-documental/>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Henken, Ted. “Balseros in Alabama: Refugee Resettlement Experiences and the Divided Fates of Cuban Rafters in the New South”. In: *Annual Proceedings of the Association for the Study of the Cuban Economy*, 2006. Disponible en: <https://econpapers.repec.org/RePEc:qba:annpro:v:16:y:2006:id:668>. Accedido en: 7 mar. 2019.
- Hernández Busto, Ernesto. *Inventario de saldos: apuntes sobre literatura cubana*. Madrid: Colibrí, 2005.
- LARED21. “La tragedia migratoria cubana vista con lente española en La Habana”. *LARED21*, 13 dec. 2002. Disponible en: <http://www.lr21.com.uy/cultura/100866-la-tragedia-migratoria-cubana-vista-con-lente-espanola-en-la-habana>. Accedido en: 30 mar. 2019.
- Leyva Martínez, Ivette. “Guillermo Rosales o la cólera intelectual”. In: Rosales, Guillermo. *La casa de los náufragos (boarding home)*. Madrid: Siruela, 2003. [publicado también en *Encuentro*, n. 26-27, otoño-inverno 2002-2003.

Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/var/cubaencuentro.com/storage/original/application/141eb74dd08eb8a2ff60e6b5b89ee28.pdf>.
Accedido en: 30 jan. 2019].

Lopes de Barros, Rodrigo. “Nota do tradutor”. In: Programa de la pieza teatral *A casa dos naufragos*. Dirección y adaptación de Augusto Garcia a partir de la novela *La casa de los naufragos (Boarding Home)* de Guillermo Rosales. Contribución artística de Matheus Nachtergaele. Traducción al portugués de Rodrigo Lopes de Barros. Interpretación de Augusto Garcia. Función: SESC Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 19 oct. 2018-18 nov. 2018.

López Gómez-Quiñones, Antonio. “Las relaciones transatlánticas en el documental: Balseros ante el éxodo cubano”. In: *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 17(2), p.53-77, 2004. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1811/77533>. Accedido en: 11 mar. 2019.

Lucrecia. *Prohibido*. Madrid: Universal Music Hispania, 1996. CD.

---. *Pronósticos*. Madrid: Universal Music Hispania, 1997a. CD.

---. *Lucrecia en el Jamboree (En Vivo)*. P.a. Rumor, 1997b. Música digital. Disponible en: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mIK9NN36s4uMkJ3-bO0pPVwRjJDChEOHE. Accedido en: 18 jan. 2019.

---. *Banda sonora de Balseros*. Barcelona: Televisió de Catalunya; Bausan Films, 2002. CD.

---. *Balseros: BSO*. Madrid: Warner Chappell Music Spain S.A., 2003. CD.

---. “Un carro, una casa, una buena mujer”. In: Various Artists, *These Shoes are Made for Music*. P.a. Rumor, 2015. Música digital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HJ5xnFfExCE>. Accedido en: 18 jan. 2019.

Majfud, Jorge. “Balseros”. 18 jan. 2012. Disponible en: <https://majfud.org/2012/01/18/balseros/>. Accedido en: 11 mar. 2019.

Mirabal, Elizabeth; Velazco, Carlos. *Hablar de Guillermo Rosales*. Miami: Silueta, 2013.

- Miró, Esther; Rosich, Carolina. *Travessia cap als Oscars*. Reportaje emitido por el programa televisivo “30 minuts” presentado y dirigido por Joan Salvat. Barcelona: Televisió de Catalunya, 29 fev. 2004. Disponible en: <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/travessia-cap-als-oscars/video/1392819/>. Accedido en: 21 jan. 2019.
- Matute Castro, Arturo. “Dos narrativas de Mariel: muestrario de perdedores y suicidas”. In: *Mitologies Hoy*, 12, 2015, p.83-100. Disponible en: https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v12-matute/pdf_6. Accedido en: 2 apr. 2019.
- Nassi, Bruno. “Comentario sobre *La casa de los naufragos*”. Presentación en el seminario *Ruins and Ruinologies*, Boston, Boston University, Department of Romance Studies, 2017a.
- . “Una lectura de *La casa de los naufragos*, de Guillermo Rosales, a través de la teoría de los mitos de Northrop Frye”. Trabajo final para el seminario *Ruins and Ruinologies*, Boston, Boston University, Department of Romance Studies, 2017b.
- Prieto, José Manuel. “Introduction”. In: Rosales, Guillermo. *The halfway house*. Traducción al inglés de Anna Kushner. New York: New Directions, 2009a.
- . “En el asilo”. In: *Penúltimos Días*, 21 my. 2009. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20170714153313/http://www.penultimosdias.com/2009/05/21/en-el-asilo/>. Accedido en: 03 apr. 2019
- Prieto, José Manuel; Marx, Bill. “World Books Interview: Homage to ‘The Halfway House’”. Traducción al inglés de Anna Kushner. In: *Blog de José Manuel Prieto*, 9 abr. 2001. Disponible en: <https://livadia.wordpress.com/2011/04/09/557/>. Accedido en: 03 apr. 2019
- Profissão Repórter. *Cineasta visita Cuba vinte anos após a maior crise migratória da história*. Reportaje emitido por el programa televisivo “Profissão Repórter” presentado y dirigido por Caco Barcellos. Rio de Janeiro: TV Globo, 16 dez. 2014. Disponible en: <http://g1.globo.com/profissao-reporter/edicoes/2014/12/16.html>. Accedido en: 27 mar. 2019.

- Ramsey, Nancy. “Balseros’ a tale of Cuban survivors”. In: *Los Angeles Times*, 28 sep. 2003. Disponible en: <http://articles.latimes.com/2003/sep/28/entertainment/ca-ramsey28>. Accedido en: 12 mar. 2019.
- Reguant, Mar; Abeillé, Constanza. “La tarea del documentalista. Entrevista con Carles Bosch”. In: *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9, 2014. Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/539>. Accedido en: 27 mar. 2019.
- Rojas, Rafael. “Matarse en Cuba”. In: *El País*, 22 Sep. 2005. Disponible en: https://elpais.com/diario/2005/09/22/opinion/1127340008_850215.html. Accedido en: 17 jan. 2019.
- Roncero Moreno, Fernando; Mancebo Roca, Juan Agustín. “Inmigración, emigración y cine”. Facultad de Humanidades de Albacete, Universidad de Castilla La Mancha, s.f. Disponible en: <https://previa.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/publicaciones/Inmigración,%20emigración%20y%20cine%20bueno.pdf>. Accedido en: 11 mar. 2019.
- Rosales, Guillermo. “Entrevistas: Guillermo Rosales”. In: *Mariel*, p.1-3, 1986.
- . *Boarding Home*. Barcelona: Salvat, 1987.
- . *La casa de los náufragos (boarding home)*. Madrid: Siruela, 2003.
- . *Boarding Home*. Traducción al alemán de Christian Hansen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- . *The halfway house*. Traducción al inglés de Anna Kushner. New York: New Directions, 2009.
- . *La casa deinaufraghi*. Traducción al italiano de Chiara Brovelli. Roma: Fandango Libri, 2011.
- . *A casa dos náufragos*. Traducción al portugués de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- . *Het huis van de drenkelingen*. Traducción al holandés de Arie van der Wal. Amsterdam: Atlas Contact, 2018.

- Rosales, Raúl J. *Narrating Selves: Autobiographical Acts in Contemporary Cuban Diaspora Writing*. Tesis doctoral. Columbia University, New York: 2007.
- Sagastume, Iñaki. (Realización). “Making of”. In: Bosch, Carles; Domènech, Josep Maria. (Dirección). *Balseros*. Guión de Carles Bosch y David Trueba. Barcelona: Bausan Films, 2002. DVD.
- Simal, Monica. *Tres escritores de la “generación del Mariel” y el canon literario cubano: Reinaldo, Arenas, Carlos Victoria y Guillermo Rosales*. Tesis doctoral. Boston University, Boston: 2012. Disponible en: <https://hdl.handle.net/2144/13120>. Accedido en: 4 feb. 2019.
- . “Narrar a Mariel: Especialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946–1993)”. In: *Latin American Research Review*, 53(2), p. 318-329, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.25222/larr.288>. Accedido en: 01 feb. 2019.
- Vallejo Vallejo, Aida. “Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental”. *Secuencias: revista de historia del cine*, 27, p.72-89, 2008. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/3946>. Accedido en: 10 Mar. 2019.
- . “Deshilando el guión de Balseros. La construcción narrativa en el cine documental”. In: *Doc On-line*, 6, p.71-90, 2009. Disponible en: http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_aida_vallejo.pdf. Accedido en: 15 Mar. 2019.
- Velazco, Carlos. “Si nos llamáramos Guillermo Rosales (una obra frente a la intemperie insular)”. In: *Revista Conexos*, 26 jul. 2015. Disponible en: <https://wp.me/p2sIg8-2fV>. Accedido en: 10 Mar. 2019.
- Victoria, Carlos. “La estrella fugaz”. In: *El resbaloso y otros cuentos*. Miami: Ediciones Universal, 1997.
- . “De Mariel a los balseros: Breve historia de una insatisfacción”. In: *Cuba Encuentro*, 15, p.70-73, 2000. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/15/15cv70.pdf>. Accedido en: 03apr. 2019.
- West, Alan. *Tropics of History: Cuba Imagined*. London: Bergin & Garvey, 1997.