

Tres testimonios cinematográficos

Enrique Patterson

TRES DOCUMENTALES DE CINEASTAS CUBANOS Y CUBANO-americanos, excelentes desde el punto de vista cinematográfico —*Suite Habana*, de Fernando Pérez, residente en la Isla; *Más allá del mar*, del cubanoamericano Lisandro Pérez-Rey, y *Si me comprendieras*, de Rolando Díaz, residente en Tenerife— ofrecen tres visiones que nos permiten apreciar la situación del país y de la nación cubana, sus angustiosas complejidades en diferentes etapas de la Revolución.

En dos de ellos (*Si me comprendieras* y *Suite Habana*) la capital del país se proyecta como un protagonista arquitectónico que sufre y refleja los destinos y desatinos junto con sus habitantes. En *Más allá del mar* La Habana comparte ese rol con el puerto del Mariel, el mar y la «segunda ciudad (o ciudad-país) de los cubanos»: Miami.

Cada uno de estos filmes se enfoca en la situación trágica y angustiosa de individuos pertenecientes a distintos sectores sociales. Tragedias y dramas más comunes que excepcionales, como resultado de las dinámicas que se generan cuando, a la confrontación entre unos individuos que tratan de realizar sus vidas y al accionar aplastante de un estado cuyas políticas lo impiden por todos los medios, se le agregan los atavismos presentes en muchas de nuestras costumbres y/o la confrontación política entre el régimen castrista y Estados Unidos.

Los tres trabajos se desenvuelven, en distintos grados, dentro de los medios expresivos del realismo, aunque *Suite Habana* —por su esteticismo, su voluntad de estilo y su estructura simbólica— puede considerarse el menos realista y formalmente el más novedoso de los tres. Deseo apuntar la relación entre proyecto ideológico, realidad político social y discurso cinematográfico en los tres.

Uno de los trucos, o de los absurdos, de la Revolución Cubana ha sido el intento de extender la dudosa o deslavada epicidad de la escaramuza insurreccional a la totalidad de la vida cotidiana; consecuentemente, cierto cine cubano ha tendido también al lenguaje épico y a la magnificación y sublimación del sacrificio. Lo cotidiano, la individualidad y la intimidad adquirirían valor y significación en tanto que trampolín hacia valores generales y abstractos tales como *Patria*, *Revolución* o *Socialismo*, a los que el individuo se subsumía o sacrificaba.

Si hubo tempranas excepciones a ese discurso cinematográfico fue en películas como *Memorias del Subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea (*Titón*), donde un personaje escéptico, con extremada conciencia crítica, hace de testigo histórico y, mientras observa, reflexiona, y hasta predice hacia dónde conducen ciertos aquellarres colectivos cuando la soberanía del *individuo* es aplastada, a partir de las acción de las *masas* exacerbadas por la retórica engañosa de los caudillos de turno. En estos tres trabajos vemos diferentes estadios en la agoría de la heroicidad totalitaria a través del lenguaje cinematográfico.

MÁS ALLÁ DEL MAR: EL ABANDONO HEROICO DE LA HEROICIDAD

El documental *Más allá del mar* (Lisandro Pérez-Rey) trata de dilucidar, a partir del testimonio de cubanos que abandonaron el país por el Puerto del Mariel en 1980, cuáles fueron las motivaciones para que alrededor de 130.000 personas abandonaran el país súbitamente hacia Estados Unidos¹, así como el destino posterior de esos *marielitos* en Estados Unidos, dos décadas después. Mientras los personajes de *Suite Habana* y de *Si me comprendieras* siguen viviendo una cotidianidad insular que apenas les permite una precaria subsistencia, la mayoría de los de *Más allá del mar* viven sus vidas realizadas, al margen de los proyectos colectivos, aunque otros, los menos, escriben un nuevo capítulo de una vida de fracasos.

Los personajes abarcan todas las gamas sociales, raciales, educativas, profesionales y de estilos de vida: un pintor, una periodista, un condenado a cadena perpetua luchando para demostrar su supuesta inocencia y que (aún en esas condiciones) no pierde la esperanza, una transexual, un peluquero famoso, una mujer común de pueblo que practica la santería, un animador de televisión; todos ellos contrapunteados por los testimonios de la madre del condenado a cadena perpetua que (desde Cuba) ratifica con sus recuerdos no sólo los testimonios de su hijo sino los de la mayoría de los personajes.

Ninguno de ellos abandonó Cuba por ser víctima de las expropiaciones ocurridas a inicios de la Revolución, sus motivaciones pareciera que son disímiles: para el pintor, las contradicciones generadas por una educación paternalista donde el individuo desaparece ante el carácter amorfo de la masa y la imagen aplastante de unos héroes ya irreales a la altura de los años 80; otra variante son las extralimitaciones de un estado que se cree con derecho a decidir qué música es lícito escuchar y que está dispuesto a ejercer una represión sin límites (la cárcel, los campos de trabajo forzado) para imponer sus postulados éticos y estéticos; en otros casos (la santera), se trata de la represión religiosa; mientras

otros personajes expresan la imposibilidad de vivir al margen del beneplácito estatal, la sensación de estar preso en la Isla y también el hecho de que el Estado determine qué y cuánto comer, así como la arbitrariedad, la vigilancia, la desaparición de los espacios privados, etc.

Las motivaciones de cada uno de los personajes, más allá de las formas en que estos las expresan, apuntan hacia una misma dirección: el éxodo del Mariel fue la huida de los cubanos —en teoría, más beneficiarios que víctimas y, en su mayoría, formados por la Revolución— en busca de *li-b-e-r-t-a-d*. No tanto de la libertad política —todavía no estaba en auge la disidencia— como de la libertad civil.

La coincidencia en los testimonios de sujetos tan disímiles elimina, de hecho, que se trate de la hipersubjetividad del inadaptado para apuntar hacia una situación social de restricciones tales que impiden la autonomía personal. Lo mismo el condenado a cadena perpetua y la santera que vive modestamente, como el estilista enriquecido, coinciden en que la vida en Cuba les era sencillamente insoportable.

Lisandro Pérez-Rey, que ha puesto a estos personajes ante las cámaras a desnudar sus recuerdos, hace que los testimonios que comienzan en una orilla sean continuados con lo que recuerdan personajes en la otra, y utiliza los materiales de archivo: fotos, noticieros y testimonios gráficos de la época para explicar y profundizar el contexto histórico y el impacto de los acontecimientos a ambos lados del mar.

Por otra parte, *Más allá del mar* constituye una reflexión sobre la naturaleza del mal². Más allá de la perspectiva del enfrentamiento político, la pregunta que se hace el espectador es qué puede explicar que en un régimen político cuyo discurso se precia de ser portador de altos valores humanitarios, se produzcan, en distintos períodos históricos, testimonios de torturas en las cárceles (los bayonetazos por quedarse dormidos a la hora del conteo), perros lanzados contra personas por el solo hecho de que desean salir del país, la policía visitando a ex convictos y amenazándolos con encarcelarlos si no se marchan a EE.UU., condenas a trabajos forzados por motivos mal llamados morales o estéticos, niños conducidos por sus propios maestros a lanzarles piedras a simples ciudadanos; las vejaciones, el lanzamiento de huevos y algunos linchamientos por parte de hordas que, en lugar de ser perseguidas y dispersadas, son protegidas por la policía.

La otra cara del documental de Lisandro Pérez-Rey es el destino de los protagonistas en la otra orilla. Casi todos se sienten satisfechos con su vida presente, lo testimonian con sus voces, nada les impide hablar. La santera disfruta una realidad en la que puede, sin interferencias ni conflictos, ofrendarle patos a Yemayá; el estilista colecciona obras de arte con el resultado de su trabajo, la periodista ha ganado un premio Pulitzer por una serie de reportajes en el *New York Times*, y el anciano retirado se siente satisfecho de su trabajo y del porvenir de sus hijos.

Lo más auténtico de los personajes de *Más allá del mar* es su reflexión sobre el accidente histórico que ha marcado sus vidas para siempre. No creo

que el autor se propusiera un documental de denuncia; por el contrario, su trabajo adolece de cierto didactismo, en la medida en que pretende explicarle a públicos no cubanos, o a las nuevas generaciones, el contexto histórico que genera el éxodo. Sin embargo, lo que convierte este documental en una denuncia aplastante es el testimonio de unos personajes que ni siquiera son opositores políticos; sino gente que huye porque el acto de vivir, respirar, opinar y tener sus creencias personales los estaba convirtiendo en ciudadanos indeseables.

Sin proponérselo, el documental participa del lenguaje heroico característico del cine de la Revolución; al perseguir, mediante el testimonio, la experiencia de los protagonistas y lo que tienen que hacer para escapar. Se trata de un heroísmo diferente y, sí, siempre, de una tragedia. Los personajes (como los protagonistas de la embajada del Perú) deciden ser heroicos al menos una vez, tomando el destino en sus manos, y jugarse la vida con la esperanza de, si sobreviven, vivir la única vida que existe en sus proyectos personales. El filme testimonia una epicidad que se orienta hacia la conquista de la individualidad.

SI ME COMPRENDIERAS: LA MÚSICA Y EL BAILE COMO PRETEXTO

Rolando Díaz ofrece una película formalmente original y novedosa donde la excusa para adentrarse en la vida del país es la aparente búsqueda de personajes y temas para hacer una película musical. Ciertamente, tanto las protagonistas como el director sabían cuál era el verdadero propósito bajo el pretexto del *casting*—las protagonistas fueron invitadas a la *premiere* de la película en el Festival de Cine de La Habana, donde se exhibió una sola vez, de cuatro prometidas—; quienes no lo saben son los espectadores, ni el personaje del «director» (voz en *off*), rejuego formal para mostrar la «candidez» de un profesional que termina «comprometido» con lo que le cuentan los personajes. Por otro lado, en 1997, fecha de inicio del rodaje, Rolando Díaz confiesa haber tenido la ilusión real de filmar un musical independiente en Cuba, para lo cual contaría con el *casting* realizado y con las probables actrices.

El pretexto argumental sirve al director para mostrarnos la vida en La Habana, sus gentes más comunes y las reflexiones y valoraciones que hacen de su realidad. Lo hacen sin inhibiciones, al desgaire, sin cuidarse en sus opiniones, presuntamente convencidos de que, más que la realidad de los habaneros, al director-personaje le interesan la música, el baile y encontrar un tema para el musical. En realidad, según Rolando Díaz, «la gente en Cuba quiere contar lo que le duele». El ingenuo es el «director-personaje».

En el *casting* el director sólo busca a mujeres negras y mulatas; aparentemente fiel a una tradición discriminatoria que sólo las tiene en cuenta como objetos de placer (música, baile y sexo). El uso del prejuicio le permite al director presentarnos la situación social de la mujer negra y mulata, de los negros formados y/o deformados por o en la Revolución, desde la experiencia de ellos mismos, en una interesante intersección de los temas de raza-género y condiciones sociales en la Cuba actual.

De este modo, las actuales herederas de Cecilia Valdés, entre ensayos de baile y pruebas de canto, comienzan a desplegar sus vidas, a hablarnos de sus conflictos, traumas y esperanzas; y con ellas aparece su entorno, el barrio, la casa, los familiares, la ciudad y el país. Cada una de ellas está marcada y afectada por las políticas de la Revolución: *Alina* (la rumbera) ha estudiado danza, tiene dos hijos, carece de vivienda y vive con su esposo hacinada con sus padres, esperando un viaje para comprarse algunas baratijas; *Yoani* (la modelo), la más exitosa y esperanzada (cuyo bienestar no va más allá del bien vestir y la elegancia), es explotada por el Estado, que cobra los miles de dólares de sus contratos para revistas internacionales de moda, mientras ella sigue viviendo en un tugurio habanero con su madre y su abuela; *Flor* (actriz y dramaturga), enfrascada en una lucha contra la discriminación racial de los medios masivos de comunicación; *Anais* (la desempleada), abandonada a los tres años de edad por una madre obligada por las autoridades a dejar el país cuando el éxodo del Mariel, no ve otro futuro que irse del país con la esperanza de cambiar su vida; *Belkis*, la proletaria devenida empresaria, arruinada por unos impuestos deliberadamente altos para impedir que pueda ser económicamente independiente; la *santera*, convencida de que su destino es quedarse sola con sus deidades porque, poco a poco, todos parten; *Doris*, la enfermera desconfiada de todos y de todo, que se quedó sola a los trece años criando a sus hermanos menores porque su madre se fue durante cinco años a una misión internacionalista al África; *Alicia* (la bailarina), cuyo hermano quedó mudo debido a un error médico y, por último, *Ivette* (la ingeniera graduada en la URSS), que deja su profesión para irse a trabajar de camarera a un hotel de Varadero, pues se ha realizado —dice— como ingeniera, pero no como persona, y se siente socialmente frustrada e inconforme.

Los testimonios destruyen una serie de mitos de la Revolución:

A] El mito de la sociedad que ha eliminado la mentalidad racista. La hija de «la rumbera», tiene un complejo de inferioridad —hasta el punto de que una niña de extraordinaria belleza proyecte una expresión permanente de tristeza— con respecto a su hermano que, al ser hijo de un blanco, tiene la piel más clara. La mentalidad racista se mantiene en el seno de una familia multiracial. Y es el abuelo negro quien alimenta semejante actitud.

B] Pero además, cuando Flor, actriz y dramaturga negra, tiene que crear, sin apoyo oficial, un grupo teatral con actores negros, para combatir la discriminación racial que es práctica común en los medios (cine, teatro y televisión), estalla por los aires el mito de la sociedad que ha eliminado la discriminación racial como práctica institucional. Un actor dice: «¿Y qué pasa si quieres ser un actor? Pues tendrás que cambiarte ese color».

C] Flor, uno de los personajes más fuertes y «objetivamente» contestarios de la película, hace estallar ante las cámaras todos los conflictos de la sociedad cubana. Hija de una comunista, es el único personaje que actúa de acuerdo con el código propagandístico de la ideología revolucionaria, según el cual el revolucionario debe ser crítico, combatir los problemas, no tener miedo. En ella esta actitud no ha sido sembrada por la ideología

estatal, sino por su madre, una vieja comunista, hija de comunistas. Su madre dice: «Yo no aprendí el comunismo con la Revolución, me lo enseñó mi padre». Es la representante de una antigua tradición revolucionaria decidida a pasarle la antorcha a su hija, porque la realidad presente no se corresponde con los ideales por los que lucharon generaciones de su familia. La madre alienta a su hija para que luche, pues sería «indigno», dice, que su hija tuviera que convertirse en *jinetera* para vivir y realizarse. Siguiendo esa tradición, la hija denuncia ante las cámaras los problemas que han hecho fracasar al comunismo, donde quiera que la ciudadanía ha tenido la oportunidad de decidir libremente: «¿Por qué la realidad no se representa como es, como si hubiera miedo? ¿Por qué los temas se enfocan hasta un punto y como convienen? Si el racismo es un tema universal y se habla de él en todas partes, ¿por qué no en Cuba?». En el testimonio de esta hija de comunistas se viene abajo el mito de una sociedad donde los ciudadanos pueden expresarse libremente. En esa misma dirección se proyecta Ivette, la ingeniera graduada en la URSS, para quien la Unión Soviética era como un «monasterio» y dice: «hay que luchar y estar preparados para cuando llegue ese momento» —el del cambio— porque «no hay solución y se nos va el tren», y agrega que aspira a vivir en una realidad donde la gente pueda expresarse pues, «cuando la gente no puede expresar lo que siente es como si no fuera libre».

D] La vieja comunista considera que la realidad presente es la más dura que ella ha vivido en sus 60 años; es decir, peor que su realidad prerrevolucionaria; una realidad donde el que no tiene el símbolo monetario del Imperio está fuera del juego por definición.

E] El mito de la potencia médica. El ejemplo del hermanito de Alicia, mudo a causa de una negligencia médica. ¿Puede un sistema judicial que no es independiente juzgar a los responsables de la mala práctica médica e indemnizar a sus víctimas?

Si me comprendieras es así un obra realizada dentro del concepto del «cine dentro del cine»; yo diría de «película dentro de un documental», y de un elenco que actúa y transmite al espectador el drama o las tragedias de sus propias vidas: una realidad cuya dureza hace desaparecer los mitos de la propaganda revolucionaria.

SUITE HABANA: LA VOCES Y EL SILENCIO

No veo muchas diferencias, si obviamos el tema racial y de género, en cuanto a la realidad que abordan *Si me comprendieras* y *Suite Habana*. En ambos, La Habana y sus habitantes aparecen en un proceso de lento deterioro. Pero Rolando Díaz —que no tiene que preocuparse por justificar su obra ante alguna autoridad— se las arregla para hacer hablar a sus personajes sin cortapisas; mientras que Fernando Pérez se esfuerza por definir un estilo que le permita transmitir la vida de los habaneros con mayor sutileza y rebuscamiento.

El filme de Fernando Pérez parece ser la película cubana con mejor acogida de público y de crítica internacional después de *Fresa y Chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea. La película-documental abandona el tradicional patrón de un personaje principal que desenvuelve un conflicto dramático para adoptar una perspectiva ya presente en *Si me comprendieras*: los habaneros y su ciudad son los personajes principales.

Igual que *Si me comprendieras*, *Suite Habana* se plantea abordar la realidad de los habaneros desde la perspectiva de ellos mismos; pero mientras Rolando Díaz filma a sus personajes haciéndolos hablar al desgaire, Fernando Pérez se limita a filmar sus actos, pero en general les niega la palabra. Surge así un consenso en el que el director, por respeto, no permite que ninguna otra voz hable en nombre de los protagonistas; pero, a la vez, no los deja hablar a ellos mismos, tal vez para protegerse. Es esta carencia de diálogos lo que le aporta al filme su carga esteticista; pero el lenguaje de los actos le imprime una gran carga simbólica. Muchos hechos funcionan como símbolos.

La ausencia de diálogos no hace que el filme sea silente. La música de Edesio Alejandro introduce una voz que se superpone al silencio de los personajes, interpretando sus acciones; pero, además, hay quienes hablan. *En este filme se habla pero no se dialoga*. Quiénes hablan, y en qué circunstancias, constituye, a mi juicio, una de las claves donde podemos encontrar el superobjetivo de esta obra, lo que me conduce a analizar cuál es la naturaleza del diálogo y la relación entre las *voces* y los *silencios*.

El diálogo es un intercambio de opiniones entre sujetos en aras del conocimiento y la comprensión mutua. En ese proceso existe la posibilidad de cambiar parte de las opiniones iniciales o de matizarlas, al incluir la perspectiva del *otro* en la propia. Por eso, el fundamento del diálogo es el respeto, considerar al otro con idéntica dignidad. Lo contrario al diálogo es la diatriba, el insulto o la descalificación, en los cuales no queremos escuchar al *otro*, sino aplastarlo o ignorarlo. Cuando las personas no pueden dialogar civilizadamente, porque el *otro* no las tiene en cuenta, aparecen como *mudos*, no son sujetos de respeto.

Lo mismo que las opiniones de los habaneros no tienen ninguna incidencia en el sentido de hacer cambiar sus vidas, en esa misma dirección los personajes en la película no dialogan. En cualquier día común de los habaneros sus opiniones no cuentan. Su realidad se reduce a *rutinas* no integradas a estrategias de mejoramiento y cambio. Aquí podemos hacer dos lecturas:

A] *Suite Habana* nos muestra la *cotidianidad* de este grupo de habaneros, pero se abstiene de mostrarnos su *realidad*, es decir, la valoración de los sujetos sobre sus propias vidas; o

B] es un testimonio de una realidad social que considera al ciudadano ideal como un ser pasivo, repetidor de consignas, cumplidor de órdenes o espectador complaciente. En el filme los habaneros representan la ciudadanía ideal, enmudecida, a la que aspira el Estado cubano. No tienen por qué hablar.

Mientras en el filme la vida cotidiana de los individuos es completamente silente, la Cuba oficial e institucional tiene *voz*. En la vida de los individuos sólo hay ruidos: el ruido del cuchillo cortando una cebolla, el del ferroviario

mientras trabaja en la línea del ferrocarril, el del martillo del zapatero mientras repara los zapatos del travesti. A esta cotidianeidad sin palabras se contraponen la Cuba oficial, ruidosa, del televisor, donde famélicas masas, agitando banderas, repiten consignas de guerra y de victoria.

Veamos los excepcionales momentos de diálogos, o seudodiálogos, del filme. Hay remedos de diálogos en la escuela, donde la maestra enseña a los niños. La maestra representa de algún modo lo positivo de la Cuba oficial, pero su voz no está, ni puede estar, al mismo nivel que la de los niños; la voz de los niños en la escuela es repetidora y feliz. En *Suite Habana* nadie sonrío, excepto los niños. Los adultos no sonrío ni hablan, incapaces de comportarse, en tanto que ciudadanos, con la entrega y la complacencia con que lo hacen los niños en la escuela. La Cuba oficial se comporta ante los ciudadanos como la maestra ante los niños; pero esta ciudadanía, ya adulta, no puede repetir las consignas como los infantes repiten las palabras de la maestra en la escuela. Para mejorar su condición, esa ciudadanía desearía un diálogo que, al imposibilitarse, la convierte en muda.

El único vínculo con sentido entre la Cuba oficial y los cubanos se establece en los primeros niveles de la enseñanza, cuando los sujetos son dependientes de la voz del maestro y el sentido crítico aún no es una característica esencial de los sujetos.

También escuchamos la voz de ciertas instituciones: el coro de la iglesia, donde estos mudos habaneros sí participan; también participan de la cultura; cantan, bailan, tocan instrumentos musicales, etc. El otro momento en el que hay una estructura aparente de diálogo, es cuando Juan Carlos, médico en su realidad silente, habla con los niños en su segunda realidad como payaso. Como payaso, Juan Carlos se comporta ante los niños igual que la maestra en la escuela; pero el discurso del payaso resulta el mismo de la propaganda televisiva, el discurso del nacionalismo cubano. Él dice: «lo que sea pañuelo que en bandera se convierta», mientras convierte los pañuelos —expresión de la individualidad— en banderas que la anulan. Es lógico que los niños respondan al discurso como también lo hacen ante la maestra de la escuela; pero hay que apuntar el hecho de que el discurso oficial (las banderas, las consignas) del nacionalismo cubano aparece sólo en la televisión (el área del discurso oficial) y, aplaudido por el público infantil, en el discurso de un payaso.

Por último, en *Suite Habana* sólo los niños sonrío y parecen felices; pero el único niño particularmente individualizado en el filme es Francisquito, el *monguito*. Vemos a Francisquito desayunando con su abuela; a Francisquito en la escuela; a Francisquito paseando con su padre; a Francisquito ayudándolo a preparar la comida; a Francisquito mientras su padre lo enseña a bañarse. No hay dudas de que Francisquito es el único personaje feliz de este filme. Su vida necesariamente será igual, alcanzará mayores grados de independencia pero, incapaz de ejercer una racionalidad plena, siempre tendrán que decidir por él. Su seguridad y bienestar dependen de que interiorice las rutinas de la existencia y de que obedezca a sus mayores. Nunca se convertirá en adulto. Siempre será como un niño presto a repetir y a transformar en bandera su pañuelo.

Si el resto de los personajes fueran como Francisquito, acaso podrían hablar, acaso podrían reírse con ganas, acaso serían felices. Así, en el filme, el único que al parecer tiene garantizada la felicidad es un *monguito*. Estamos ante el hecho de que en la Cuba actual el síndrome de Down se presenta en el filme como el modelo de ciudadanía ideal.

Otros personajes tienen opciones: Jorge Luis, el pescador, se va a Miami, mientras el padre de Francisquito visita el cementerio. Esa contraposición entre el cementerio y el aeropuerto está cargada de simbolismo. Como Iván, que, con el sueño de aparecer en *La Gran Escena*, se disfraza cada noche de travesti, ayudado por su mujer, para irse a cantar a un cabaret. El zapatero desea poder vestir un traje cada noche e ir a bailar. Otra rutina. Ernesto, el bailarín de ballet, es joven y aún tiene opciones; trata de ser, *primero*, un gran bailarín, después, veremos; pero no todos los cubanos son artistas, aunque traten. La opción para la ciudadanía está entre la desesperanza de la anciana vendedora de maní, que confiesa no tener sueños, ser mongólico o intentar ser artista.

1 El Mariel, además de ser el fenómeno migratorio más trascendente en la historia americana de los siglos XIX y XX fue también, ahora lo sabemos, un prelude de la caída del muro de Berlín. Si el régimen cubano no se derrumbó en 1980 se debió a la falta de visión y voluntad política del gobierno norteamericano. Con sólo haber mantenido el puente del Mariel —más allá de las acciones del régimen castrista para detenerlo amedrentando a la socie-

dad norteamericana con el envío de sus dementes y la más peligrosa población penal— y haber situado barcos en aguas internacionales alrededor de la Isla pero visibles para la población, el portaaviones caribeño de los soviéticos hubiera colapsado por abandono masivo de la ciudadanía.

2 Un tema de actualidad, a partir de los casos de torturas a prisioneros iraquíes por soldados y contratados civiles norteamericanos y británicos.