



## EL EXILIO DE LA OTREDAD: LA ESTIGMATIZACIÓN DE LOS 'MARIELITOS' CUBANOS EN *SCARFACE* DE BRIAN DE PALMA<sup>1</sup>

Joaquín Saravia<sup>2</sup>  
Instituto Franklin-UAH  
joaquinsg04@gmail.com

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Joaquín Saravia (2020): "El exilio de la otredad: La estigmatización de los 'Marielitos' cubanos en *Scarface* de Brian De Palma", Revista Caribeña de Ciencias Sociales, ISSN 2254-7630 (noviembre 2020). En línea:  
<https://www.eumed.net/rev/caribe/2020/11/marielitos-cubanos.html>

### Resumen

Este artículo analiza el proceso de estigmatización de los exiliados cubanos pos-Mariel en Estados Unidos debido a su concepción como el otro, tanto para los exiliados pre-Mariel como para el resto de habitantes de la potencia norteamericana. Lo propio se realiza a través del análisis de los estereotipos construidos y difundidos en la película de Brian De Palma, *Scarface* (1983). Las fuentes primarias utilizadas son diálogos extraídos del guion y fotogramas que son analizados con especial atención al significado creado por su contenido formal. Lo propio se produce a través de diversas conceptualizaciones teóricas del pensamiento binario. El cuerpo del trabajo se divide en cuatro capítulos enfocados en cinco estereotipos: el enemigo interno, el vago, el soltero depredador, el ángel de la casa y el demonio de la calle.

**Palabras clave:** Exilio cubano; Otredad; *Scarface* (1983); Cine estadounidense; Marielitos

### THE EXILE OF OTHERNESS: THE STIGMATIZATION OF THE CUBAN 'MARIELITOS' IN BRIAN DE PALMA'S *SCARFACE*

### Abstract

This article analyzes the process of stigmatization suffered by the pre-Mariel Cuban exiles in the United States as a result of their representation as the other, both by the pre-Mariel exiles and the other inhabitants of the nation. The process is developed through the analysis of the

<sup>1</sup> Esta investigación fue financiada por la beca de iniciación en la actividad investigadora "Benjamin Franklin 2018" del Instituto Franklin de la Universidad de Alcalá.

<sup>2</sup> Graduado en Estudios Ingleses (Universidad de Alicante). Máster con Premio Extraordinario en Estudios Norteamericanos (Universidad Complutense de Madrid e Instituto Franklin-UAH). Máster en Cooperación Estratégica entre América Latina y la Unión Europea (IELAT-UAH). Editor en PopMec Research. Contacto: joaquinsg04@gmail.com.

stereotypes constructed and diffused by the Brian De Palma's film, *Scarface* (1983). The primary sources used are dialogues and photograms extracted from the film. In the case of the photograms, the focus is on the meaning created by the formal content. The sources are analyzed through theoretical conceptualizations of binary thinking. The body of the article is divided in four chapters that are focused on five stereotypes: the internal enemy, the lazy, the predator single, the angel of the house, and the devil of the streets.

**Keywords:** Cuban exile; Otherness; *Scarface* (1983); American cinema; Marielitos

## Introducción

"These are crazy, drugged up, South American radicals. The pro-Castro groups threatened us, the anti-Castro groups threatened us, everybody threatened us."<sup>3</sup> Brian De Palma (Citado en Lyons, 1997: 87)

'Marielitos' es el nombre asignado a los miembros de la ola de exiliados que tuvo lugar, en 1980, como resultado de la crisis económica existente en Cuba. Al verse incapaz de controlar la situación, Castro declaró que todos los cubanos que tuvieran deseos de irse podrían ser recogidos en el puerto de Mariel. El resultado fue la partida, hacia los Estados Unidos de América, de más de 120.000 cubanos (Loucky, Armstrong y Estrada, 2006: 154).

En el caso del país receptor, la situación tampoco era la ideal. La década de los 80 fue una etapa especialmente complicada para la comunidad cubana en lo económico, pero también en la cohesión social de la misma, especialmente entre aquellos cubanos ya establecidos y los recién llegados. Por una parte, encontramos el grupo formado por las dos primeras olas, se trata de aquellos que Alberts llama 'exiliados de oro' junto a un grupo formado por los protagonistas de los denominados 'vuelos de la libertad', en gran parte familiares de los primeros. La casi totalidad de los exiliados pre-Mariel tenían diversos rasgos en común que facilitaron su convivencia y la creación de un bloque significativamente homogéneo: eran mayoritariamente blancos, con buena formación académica, bilingües, de clase media/alta y católicos que llegaron agrupados en familias. Otro rasgo fundamental que los unía era su oposición al régimen de Castro, incluso entre quienes no eran simpatizantes de la dictadura de Batista (Alberts, 2005: 233).

Por el contrario, la mayoría de los exiliados de la ola pos-Mariel eran hombres negros y solteros, de estrato socioeconómico y nivel educativo bajo, así como un menor dominio del inglés en comparación con sus predecesores. Estos hombres, que a diferencia de las olas anteriores no tenían familiares en Estados Unidos, compartían características que los convirtieron en el foco de desconfianza de los miembros de las olas anteriores y de una sociedad estadounidense conservadora y recelosa de la inmigración latinoamericana. Sin embargo, como señalan Loucky, Armstrong y Estrada, el factor más determinante para la expansión de los prejuicios en contra de los Marielitos, fue el anuncio de Fidel Castro de que

---

<sup>3</sup> "Estos son sudamericanos locos, drogados y radicales. Los grupos pro Castro nos amenazaban, los grupos anti Castro nos amenazaban, todos nos amenazaban." Traducción propia.

en las naves en las cuales eran transportados al país del norte se subieron cubanos con antecedentes criminales y enfermedades mentales (Loucky, Armstrong y Estrada, 2006: 154).

La precaria situación económica sumada a las diferencias expuestas, llevaron a los migrantes cubanos pre-Mariel y a los ciudadanos estadounidenses, tanto ricos como pobres, a creer que su seguridad, estabilidad y privilegios estaban en riesgo por culpa de la presencia de la tercera ola de exiliados. Mientras que sus predecesores fueron recibidos con los brazos abiertos gracias a programas estatales y narrativas que los presentaban como familias heroicas que escaparon de la tiranía para reencontrarse y reconciliarse en el país de las oportunidades, los Marielitos experimentaron una historia de sufrimiento y lucha por la aceptación. Por lo tanto, no fueron reconocidos como una parte legítima de la comunidad cubana, sino contruidos como los otros. Patricia Hill Collins define a los otros como aquellos individuos que nunca pertenecen realmente a la sociedad. Se trata de los extraños que son acusados de poner en peligro la moral y el orden social pero, al mismo tiempo, son esenciales para su supervivencia. Esto se debe a que los individuos que ocupan los márgenes de las sociedades son también quienes clarifican las fronteras existentes (Hill Collins, 2000 :70).

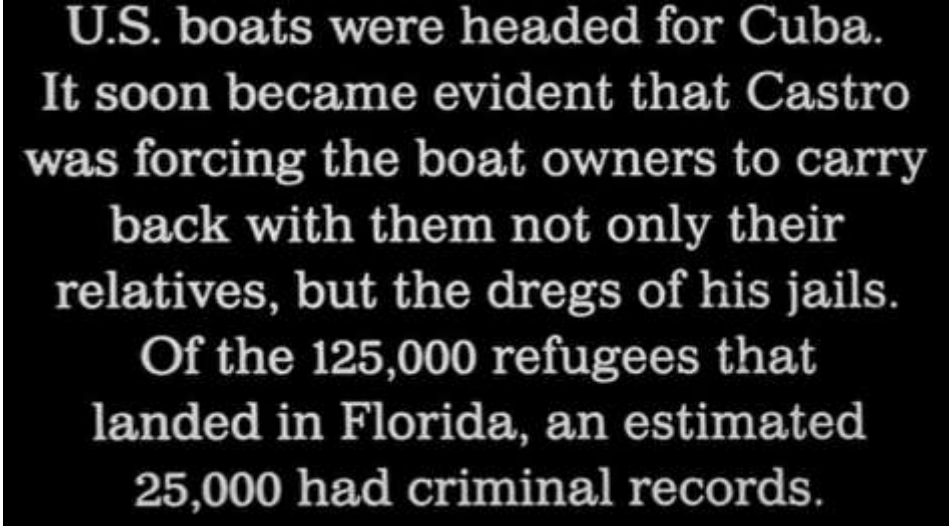
Cuando la película *Scarface* vio la luz en 1983, la narrativa sobre la maldad y perversión de los marielitos estaba en su clímax. Este trabajo analiza la forma en que los estereotipos contruidos a través de la película, dirigida por Brian De Palma y protagonizada por Al Pacino, criminalizan a los marielitos y fomentan su estigmatización y discriminación. Se considera que lo anteriormente descrito fue posible debido a la radicalización y polarización existente en la sociedad estadounidense de los 80, lo que dio lugar a la binarización de la realidad y a la percepción de los marielitos como una representación física de los miedos de una sociedad que experimentaba una transformación profunda en su sistema de valores, lo que derivó en identidades más conservadoras y menos inclusivas.

Si bien la experiencia de los marielitos ha sido estudiada desde variadas perspectivas (Borneman, 1986; Eaton y Garrison, 1992; Aguirre, Sáenz y Sinclair James, 1997; McHugh et al., 1997; Martínez y Lee, 2000; Skop, 2001; Eckstein y Barberia, 2002; Alberts 2005, McCain et al., 2006; Fernández, 2007; Simal, 2018) la academia no ha abordado las representaciones de los marielitos en el cine, en concreto, en una de las manifestaciones culturales más potentes, incluso hoy en día, como *Scarface*.

El cuerpo del trabajo se estructura a través de cuatro apartados que se corresponden con cinco estereotipos estigmatizantes detectados en la película: el enemigo infiltrado, el vago, el soltero depredador, el demonio de la calle y el ángel del hogar. Los mismos se exponen a través del análisis de diálogos y fotogramas escogidos como fuentes primarias para explorar las construcciones de los marielitos como los otros. Para hacerlo posible, se utiliza la conceptualización teórica del denominado como 'pensamiento binario'. Evelyn Fox Keller define el pensamiento binario como un proceso cognitivo que categoriza a las personas, cosas e ideas tomando en cuenta aquello que las diferencia (Keller, 1985: 8). Zuleyma Tang Halpin complementa a Keller al considerar que cuando este proceso de entendimiento de la realidad tiene lugar, los binarios solo son capaces de obtener su sentido al relacionarse con sus

distintos (Halpin, 1989). Por su parte, Patricia Hill Collins afirma que este proceso no se limita a la diferenciación, sino que, en el caso de los seres humanos, las identidades se crean al oponerse a otras distintas. Así, el diferente se convierte en el otro, que es cosificado (deshumanizado). De esta manera, aquellos que son construidos como el otro son susceptibles de ser manipulados y controlados (Hill Collins, 2000: 70).

## 1. El enemigo infiltrado



U.S. boats were headed for Cuba.  
It soon became evident that Castro  
was forcing the boat owners to carry  
back with them not only their  
relatives, but the dregs of his jails.  
Of the 125,000 refugees that  
landed in Florida, an estimated  
25,000 had criminal records.

*Imagen 1: 'El enemigo infiltrado' (De Palma, Scarface, 1983)*

La película comienza con una poderosa declaración de intenciones que refleja su carácter ideológico. Esta construcción no neutral del prólogo funciona como un mecanismo de condicionamiento de los espectadores en relación a las situaciones que están a punto de presenciar. El mensaje más contundente es que, de los 125.000 exiliados, 25.000 cuentan con antecedentes criminales, lo que convierte a todo miembro de la ola Mariel en sospechoso de ser un peligro para la seguridad nacional.

En segundo lugar, el que Estados Unidos haya decidido enviar barcos y acoger a los exiliados refleja a la potencia del norte como una nación benigna, generosa y altruista. Sin embargo, el peligro encarnado en los exiliados hace que esta decisión sea un error. En tercer lugar, al señalar que los barcos son dirigidos por cubanos que fueron a traer a sus familiares, se los convierte en responsables directos de la entrada de la amenaza, así como de las consecuencias resultantes, es decir, los exiliados cubanos pre-Mariel se presentan como elementos ambiguos y sospechosos. En consecuencia, siguiendo la lógica del pensamiento binario, las comunidades cubanas en Estados Unidos en general, y los marielitos en particular, son construidos como el amenazante otro, mientras que el resto de la sociedad estadounidense se convierte en el nosotros en peligro latente.

Alberts considera que uno de los principales objetivos de los exiliados pre-Mariel era ganar prestigio en el país receptor para así evitar la discriminación. Este proceso se basó en el trabajo duro e intentos de asimilación a la cultura estadounidense (Alberts, 2005: 267). Por lo

tanto, esta conexión con los marielitos convierte a los últimos en una amenaza para su bienestar y todo lo que habían conseguido. En consecuencia, el choque con la mala reputación de los marielitos provoca una disrupción en el proceso, lo que sumado a las diferencias raciales, religiosas, educacionales y de clase ya existentes entre las olas de exiliados, convierte a los marielitos en los otros para los exiliados de olas previas.

Otro componente que hace más efectivo el mensaje de la película son las diferencias ideológicas predominantes entre ambas olas. Mientras que las olas pre-Mariel tuvieron una adaptación más fácil debido a su educación y desarrollo en una Cuba culturalmente más cercana al país receptor, los marielitos fueron educados en la ideología y los valores del socialismo, por lo que solo habían experimentado y conocido la vida en ese sistema social (Sawyer, 1984: 164). En su estudio sociológico, Alberts afirma que, aunque muchos marielitos se opusieron al castrismo y rechazaban la ideología socialista, no eran capaces de escapar de forma definitiva de sus condicionamientos (Alberts, 2005: 239).

De esta manera, las supuestas diferencias ideológica y culturales, sumadas al contexto de radicalización y polarización de la Guerra Fría convirtieron a los marielitos en un enemigo interno, tanto de los valores de la sociedad estadounidense como de las cubanas ya establecidas que se sentían contaminadas por su presencia. Si hay un personaje de la película que simboliza todos los prejuicios en contra de los marielitos, ese es sin duda el protagonista, Tony Montana (Al Pacino). La escena de su interrogatorio es un ejemplo claro de los mecanismos desplegados por parte de Brian De Palma que refuerzan la estigmatización de los exiliados al presentarlos como criminales:



*Imagen 2: 'El enemigo infiltrado' (De Palma, Scarface, 1983)*

El primer plano del protagonista lo sitúa en el centro de una sala homogénea de color blanco en la que es rodeado por varios agentes policiales y de control migratorio, inicialmente anónimos, que caminan a su alrededor de la misma manera en que lo harían los guardias de una prisión. En consecuencia, se pretende que toda la atención se centre en Tony Montana, quien debe mirar hacia arriba para establecer contacto visual con los interrogadores, lo que sitúa a estos últimos en una situación de poder, mientras que Tony refleja debilidad e indefensión. Sin embargo, esta primera impresión dura poco, lo mismo que tarda el

protagonista en hablar, demostrando un tono nada sumiso o desesperado. Por el contrario, el primer plano es utilizado para resaltar sus gestos faciales, que lo presentan como un individuo desafiante y arrogante con una personalidad pasivo-agresiva. Así, el símbolo de los marielitos se muestra, al igual que aquellos a punto de bajar de los barcos, como una bestia enjaulada dispuesta a utilizar todo tipo de recursos deshonestos (la mentira, la exageración, la manipulación, la victimización, etc.) para conseguir la libertad. Esta presentación del exiliado convierte a los agentes del orden, y a la sala que lo contienen, en la única y necesaria barrera que impide la entrada de la amenaza a Estados Unidos.

El rasgo más destacable de Tony, y que da título a la película, es su cicatriz. A diferencia de la mayoría de los marielitos, el protagonista no es negro y, además, presenta un gran dominio del inglés. En un contexto menos polarizado y radicalizado, estas características hubiesen significado puntos a favor de su entrada en el país, ya que su fisonomía mestiza lo sitúa más cerca a las olas que lo precedieron. A su vez, el bilingüismo le abriría las puertas, no solo a una adaptación más rápida, sino también a oportunidades laborales debido a las inversiones y negocios estadounidenses que proliferaban en América Latina lo que, según Alberts, daba valor a aquellos migrantes o exiliados con dominio nativo del español (Alberts, 2005: 235).

Sin embargo, estas características bien valoradas son anuladas por dos rasgos que en la película se presentan como estigmatizantes: su tatuaje carcelario y la cicatriz de su cara. La presencia de estas marcas, destacadas por los interrogadores, son utilizados para destapar su naturaleza maligna a la vez que lo cubren de connotaciones negativas. El título de la película, *Scarface*, no es solo una descripción del rostro de Montana, es también una representación simbólica de los estigmas que persiguen a los marielitos y que la película fomenta, expande y refuerza. Lo anterior se complementa con lo ya expresado por Antonio López sobre la funcionalidad problemática del color de piel de Tony Montana, al cual describe como una representación amenazante de la comunidad cubana en la etapa pos-Mariel, ya que compromete la blanquitud de las olas exiliares anteriores (López, 2012 :171).

La consecuencia final de las construcciones ficcionales analizadas, sitúan al protagonista, según la lógica del pensamiento binario, en el lado inferior de todas las divisiones polarizantes que operan en los imaginarios de las comunidades cubanas y las del resto de Estados Unidos: pobre/rico, estadounidense/no-estadounidense, blanco/no-blanco, socialista/capitalista, individuo/familia, bueno/malo, pos-Mariel/ pre-Mariel, etc. De esta manera, el ellos contra otros sitúa a los marielitos, y a Montana como su representante, como una amenaza que debe ser aislada de la sociedad y, de no ser posible, destruida.

La presentación de datos e imágenes reales mezclados con la ficción hacen que el *film* funcione como una especie de documental que convierte a los marielitos en particular y a otros exiliados y migrantes en general, en uno de los otros susceptibles de culpar por las penalidades sufridas por parte de la población en una época difícil de la historia de Estados Unidos.

## 2. El vago

What kind of job you do in Cuba, Tony? [...]  
 This. That. The Army. A little bit of construction work...  
 Y'ever been in jail, Tony? [...] Arrested? Vagrancy? (Brian De Palma, *Scarface*)<sup>4</sup>

En su *Encyclopedia of Latino Popular Culture* (2004), Cordelia Candelaria afirma que una de las construcciones estereotípicas más extendidas y asimiladas acerca de los marielitos es la del vago o perezoso (Candelaria, 2004: 523). Uno de los argumentos más utilizados para justificar esta etiqueta estigmatizante fue que, al haber crecido en una sociedad asistencialista, los marielitos no desarrollaron el hábito del trabajo duro característico de los exiliados cubanos pre-Mariel, lo que los llevaba a esperar que el Estado receptor cubriese todas sus necesidades. El resultado fue el prejuicio y el rechazo de buena parte de las primeras olas de exiliados (Alberts, 2005: 239). Esto sitúa a los marielitos en el lado inferior del binario trabajador/vago, lo que se constituyó en un elemento clave que facilitó su construcción como los otros dentro de las comunidades cubanoamericanas que habían hecho del trabajo duro como camino a hacia la prosperidad una seña de identidad.



Imagen 3: 'El vago' (De Palma, *Scarface*, 1983)

En *Scarface* este estereotipo es reforzado a través de Tony Montana y Manny Ribera (Steven Bauer), secuaz con el que comparte tanto la violencia como el desinterés por ganarse la vida de forma honrada. En esta ocasión, el fotograma presenta una escena grabada en toma media-corta. Al igual que en el interrogatorio, el espacio presentado es pequeño, pero también caluroso, lo que refuerza la sensación de opresión, frustración y confinamiento expresada por los personajes. Pero a diferencia de la primera escena, los elementos más problemáticos no son agentes del orden, sino sus herramientas de trabajo. Las constantes expresiones de

<sup>4</sup> - ¿Qué clase de trabajo tienes en Cuba, Tony? [...]  
 - Esto. Aquello. Un poco de trabajo en la construcción...  
 - ¿Haz estado en la cárcel, Tony? [...] ¿Arrestado?, ¿vagrancia?" (Brian de Palma, *Scarface*). Traducción propia.

desagrado e incomodidad de Montana y Ribera durante su horario laboral, reflejan tanto su desprecio al trabajo legal como su negativa a considerarlo como una forma admisible y digna de ganarse la vida. Esto se ve reforzado durante la ausencia de control por parte de su jefe, momento que aprovechan para dejar de trabajar y, como muestra el fotograma, dedicarse a fumar y tomar café de la misma manera en que lo harían los clientes.

El plano es muy útil para destacar el constructo al poner en el foco de atención las manos derechas de los personajes. Como trabajadores, lo que tienen para aportar es su fuerza de trabajo y, en sus roles de cocineros, su contribución proviene directamente de lo que construyen con sus manos. Por tanto, la imagen de vaguedad que proyecta el sostener el cigarro y la taza de café con sus manos derechas mientras reposan las izquierdas, los define como trabajadores fracasados, no por incapacidad, sino por falta de voluntad y esfuerzo. A esto hay que sumar la relajación presente en sus rasgos faciales y el hecho de que estén sentados y totalmente abstraídos mirando fuera de la caravana. Su pasividad demuestra que subir en la escala social paso a paso, como hicieron los exiliados que los precedieron, no es una opción aceptable. Tony y Manny no están centrados en el presente, están planificando un futuro de riqueza y gran reputación que debe ser alcanzado mediante cualquier atajo que puedan encontrar, mentalidad que los llevaría al narcotráfico.

Esta escena presenta un gran potencial de llegada e incidencia en la imagen que el resto de cubanos tenían sobre los marielitos debido a sus experiencias vitales previas. A pesar de que los exiliados de oro y los protagonistas de los vuelos de la libertad representaban, debido a sus capacidades, un capital humano altamente valorado y útil en Florida, algunos de ellos no fueron capaces de conseguir los recursos necesarios para establecer sus propias empresas de inmediato. Por esta razón, una cantidad considerable de exiliados tuvo que trabajar en el sector servicios durante años antes de poder convertirse, otra vez, en sus propios jefes y recuperar así las posiciones sociales que ostentaban en Cuba (Alberts, 2005: 234).

De esta manera, la escena conecta con un componente emocional poderoso que facilita el condicionamiento de los espectadores cubanoamericanos pre-Mariel. Esto se debe a que aquellos que empezaron de cero son situados dentro de la película debido a la conexión explícita con sus experiencias exiliares. Lo mismo pasa con los empresarios, susceptibles de solidarizarse con el personaje del jefe despreciado que les da la oportunidad de rehacer sus vidas. La interiorización de la narrativa presentada tiene el mismo efecto en ambos casos: prejuicios contra los marielitos.

Pero el elemento más contundente es que el trabajo duro se rechaza en pos de comenzar sendas vidas como narcotraficantes. Esto supone una ofensa simbólica triple al sentido común pre-Mariel y, también, a los valores estadounidenses hegemónicos. En primer lugar, se produce una humillación a toda la comunidad al presentar el trabajo duro y el avance progresivo, seña de identidad pre-Mariel, como una actividad humillante. En segundo lugar, se rechaza un componente fundamental del sueño americano: las oportunidades. Y en tercer lugar, se relaciona a los cubanoamericanos con el crimen organizado, elemento de especial relevancia en el año 1983, ya que la actividad estaba en su clímax.



Pero los efectos estigmatizantes del estereotipo no se limitan a la potencial percepción de los marielitos en particular, y de los cubanos en general, como vagos. El resto de elementos de la escena, como el ambiente, el espacio y el contexto, producen numerosas ramificaciones que profundizan la división entre las olas de exiliados. En consecuencia, la división binaria base (trabajador/vago) es apenas el punto de partida para la construcción de otros como agradecido/desagradecido, honesto/deshonesto, leal/desleal, respetuoso/irrespetuoso, justo/injusto, etc. La interiorización de la narrativa expuesta en la película tiene un enorme potencial desmembrador de la comunidad cubanoamericana. Esto se debe a que los marielitos no solo serían una amenaza para la situación de bonanza económica y buena reputación de los exiliados pre-Mariel, sino también para la base de sus éxitos y la cultura del trabajo duro que los hizo prosperar y tener una adaptación exitosa en los Estados Unidos.

Otro elemento visual relevante, y de uso recurrente en la película para la construcción del otro, es la existencia de una barrera o línea simbólica que separa a los marielitos, presentados como agentes corruptos, de los personajes a los que se asignan características consideradas como positivas. En el caso del fotograma analizado, el cordón sanitario simbólico es el lado frontal de la caravana que esconde la parte inferior de los cuerpos de Montana y Rodríguez.

### 3. El soltero depredador

Do you have any family in the States, Tony?  
Nobody. Everybody is dead. (Brian De Palma, *Scarface*)<sup>5</sup>

Además de las conveniencias propias del contexto de la Guerra Fría y del valor del gran capital humano que representaban, dos de las razones que llevaron a diversas administraciones de Estados Unidos a privilegiar la entrada y adaptación de los exiliados pre-Mariel fueron, por una parte, su condición de familias blancas y, por otra, su carácter conservador acompañado de la concepción de la familia como un elemento central de la sociedad (Alberts, 2005: 333). Por el contrario, la mayoría de los marielitos eran hombres negros solteros, de bajo nivel educativo y sin familiares en los Estados Unidos (Loucky, Armstrong y Estrada, 2006: 154). En consecuencia, los marielitos fueron considerados una amenaza, tanto para las familias establecidas como para la institución en sí misma.

En su análisis sobre la estereotipación y estigmatización de los hombres afroestadounidenses, Angela Davis indica que las élites desarrollaron mecanismos artificiales con el objetivo de mantener a las mujeres blancas alejadas de ellos. La herramienta más potente y efectiva con la que contaban era la hipersexualización del otro, construida su representación como una criatura salvaje, violadora y obsesionada con el sexo, cuyo principal objetivo es corromper la feminidad blanca tanto física como psicológicamente (Davis, 2012: 175). Adaptando este mecanismo al caso de los marielitos, encontramos la figura de Manny Rodríguez como el ejemplo perfecto del estereotipo del soltero depredador que inquietaba a las

---

<sup>5</sup> - ¿Tienes familia en Estados Unidos, Tony?

- A nadie. Todos han muerto. (Brian De Palma, *Scarface*). Traducción propia.

familias pre-Mariel:



*Imagen 4: 'el soltero depredador' (De Palma, Scarface, 1983)*

De la misma manera que en la escena de la caravana, el fotograma solo nos presenta la parte superior del cuerpo del marielito, con un gran protagonismo de su cara y sus manos. Sin embargo, en este caso la víctima potencial del otro es una joven mujer blanca. Si bien la inexistencia de diálogos audibles entre la pareja puede debilitar el desarrollo de empatía hacia la joven, la no exposición de una identidad ni de una individualidad definida provocan que pueda ser cualquiera, lo que implica que el marielito es una amenaza para todas las mujeres.

También se presenta el resultado del abandono del trabajo honrado por parte del personaje: la propiedad de un convertible de lujo. El automóvil funciona como un símbolo fálico que refuerza su masculinidad, lo que se refleja en la fundición simbólica entre ambos (mismo color en la ropa y en el automóvil) y el cambio de herramientas utilizadas para conseguir su objetivo. Mientras que en el fotograma anterior Manny utiliza sus manos para evidenciar su vagancia al beber café en su puesto de trabajo, en este caso utiliza el vehículo (complementado por su atractivo físico) como el señuelo para atraer a su presa. El elemento definitivo para expresar su corrupción son sus exagerados gestos faciales, que expresan una lujuria desenfrenada que, al ser detectada por la joven, la llevan a rechazar al depredador y a escapar él.

El escape de la víctima potencial es parte de un patrón que se repite constantemente a lo largo de la película. El efecto provocado es la concienciación de las consecuencias negativas que puede implicar el traspaso de las barreras simbólicas (la oficina de inmigración, la caravana, el automóvil, etc.) que separan el nosotros del ellos. Al no traspasar la barrera simbólica (no subirse al automóvil), la joven consiguió no verse atrapada en el mundo corrupto del marielito y, a diferencia de la hermana de Montana que muere de forma violenta debido a su relación con Manny, saldría indemne.

Otro ejemplo de los efectos destructivos para la mujer que el relacionarse con un marielito puede provocar es el caso de la mujer blanca que se casa con Tony Montana, Elvira Hancock (Michelle Pfeiffer). Antes de conocer a Tony, Elvira tenía una vida desgraciada y aburrida junto a Frank López (Robert Loggia), un millonario pre-Mariel. Sin embargo, el no

resignarse e intentar comenzar una nueva etapa en la que sentirse realmente viva acabaría destruyéndola poco a poco a raíz de su adicción a las drogas, así como de una profunda depresión que la dejarían mental y físicamente enferma. Además de la casi explícita advertencia de alejarse de los marielitos, el final de Elvira envía un mensaje opresivo y reaccionario al castigar a aquella mujer que rompe con su lazo matrimonial, exponiendo el carácter conservador de la película. Por tanto, los finales trágicos de las jóvenes que se relacionan con los marielitos les atribuyen un carácter corrosivo, tanto para el bienestar de las mismas como de la institución familiar.

#### 4. El ángel de la casa y el demonio de la calle

All we read about in the papers is the animals like you and the killings. What about the Cubans who come here and work hard and make a good name for themselves? (Brian De Palma, *Scarface*)<sup>6</sup>

Solo hay un personaje cubano en la película que no es corrompido por exiliados post-Mariel y, en consecuencia, es presentado de forma positiva. Esta excepción que confirma la regla es Georgina Montana (Miriam Colón), madre del protagonista y exiliada pre-Mariel. La estereotipación en cuestión, el clásico ángel de la casa, se sustenta en el encaje en los roles normativos clásicos asignados a las mujeres blancas de clase media y, mediante la interiorización de la narrativa patriarcal hegemónica, también a las mujeres cubanas pre-Mariel. Peterson argumenta que “the angel was the one near to God, the pious one who kept the family on the Christian path and provided the home environment that promoted her husband's and children's well- being”<sup>7</sup> (Peterson, 1984: 677).



Imagen 5: 'El ángel de la casa y el demonio de la calle' (De Palma, *Scarface*, 1983)

El fotograma expuesto refleja de forma efectiva el rol de Georgina como ángel protector

---

<sup>6</sup> “Todo lo que leemos en los periódicos es sobre animales como tú y los asesinatos. ¿Qué pasa con los cubanos que vienen aquí, trabajan duro y se hacen un buen nombre por sí mismos?” (Brian de Palma, *Scarface*). Traducción propia.

<sup>7</sup> “El ángel era aquella que estaba cerca de Dios, la piadosa que mantenía a la familia en el camino cristiano y proveía el ambiente hogareño que promovía el bienestar de su esposo y sus hijos” Traducción propia.

de la casa. El primer elemento a considerar es el halo de luz que parte desde el extractor de aire de la cocina para iluminar a Georgina, como si de un aura celestial se tratase. Una vez más, el despliegue espacial de los personajes es fundamental para decodificar el contenido. A diferencia de sus hijos, Tony y Gina (Mary Elizabeth Mastrantonio), el cuerpo del ángel, el más cercano a la cámara para dotarlo de protagonismo, se presenta en su totalidad sin objetos que obstruyan su visionado. Fiel al papel femenino normativo como líder de la casa en ausencia del hombre, Georgina presenta una imagen recta, firme, autoritaria y enérgica que, al exigir al elemento corrupto (su hijo) que desaparezca de sus vidas, simula el ejercicio del sacerdote que exorciza la casa para expulsar la presencia diabólica.

Por el contrario, Tony, que vuelve aparecer sentado, se ubica en el sector más alejado de la cámara mientras que la mitad de su cuerpo es ocultado por la mesa. Se trata de la única escena de toda la película en la que el protagonista no confronta, ofende, ni agrede a quien se opone a sus deseos, lo que demuestra el poder de contención del ángel ante el mal encarnado en su hijo. Siguiendo la lógica de la película, la binarización hace de Georgina el ángel y de Tony el demonio. Si la primera representa a los cubanos pre-Mariel, Tony hace lo propio con los pos-Mariel, relacionando sus atributos, positivos o negativos, con cada ola exiliar. La separación entre ambos no se limita a la distancia y la mesa, también se coloca estratégicamente una línea de vasos que refuerzan tanto la separación como la inmunidad del ángel ante la influencia del demonio.

Si bien los protagonistas del fotograma son Tony y su madre, el elemento más interesante del mismo es la locación de Gina. A pesar de su condición de mujer pre-Mariel que vive en la casa en compañía del ángel, la joven no tiene el aura del mismo. Su posición ambivalente y central en la escena la sitúa con un pie en cada mundo. Su cercanía con Tony se construye a través de su posición detrás de la mesa, mientras que la cercanía con su madre se presenta al estar delante de la barrera que constituye la línea de vasos. Como descubre el avance de la película, esta escena supone un punto de inflexión en la vida de la joven al decidir abandonar la esfera privada del hogar asignado a la mujer por las convenciones sociales imperantes en la familia católica. Al hacerlo, rechaza también la asunción de los valores femeninos normativos fomentados por esa institución: pureza, pasividad, obediencia y trabajo duro. En su lugar, entra en la esfera pública asignada al hombre que, en la película, está ocupada por los marielitos. La aceptación del dinero de Tony, rechazado anteriormente por su madre, simboliza una versión con roles intercambiados de la historia de Adán y Eva. Al sucumbir a la tentación y morder la manzana, su corrupción ha sido sellada, lo que supone una inevitable condena futura: una muerte violenta.

Otra situación que refleja su paso al lado del mal es su relación con Manny. A diferencia de la joven blanca que logra escapar del soltero depredador, Gina cruza la barrera y es seducida por el marielito. Elvira también cruzó la barrera, sin embargo, mientras que esta logra escapar, Gina sería asesinada tras caer en la locura. En consecuencia, la narrativa construida tanto mediante estereotipos que se presentan como positivos (el ángel) y como negativos (el demonio), sirve para reforzar la idea de que los marielitos no solo eran peligrosos para las

mujeres blancas, sino también para las mujeres y familias cubanas, por lo que deben ser aislados de la sociedad ya que, desde la lógica binaria, son situados del lado negativo de la división bien/mal.

## Conclusiones

La película de Palma es una manifestación cultural que refleja de forma clara la situación de radicalización y polarización de los Estados Unidos de principios de los 80, donde la construcción de enemigos externos, pero también internos, se utilizó para dar cohesión a una sociedad dividida. Cuando esto ocurre, la construcción de narrativas estigmatizantes para justificar el rechazo y deshumanización de los grupos minoritarios, en este caso los cubanos pos-Mariel, se presenta como una herramienta recurrentemente utilizada por aquellos que consideraban que sus privilegios están en riesgo.

En *Scarface*, el reflejo más poderoso de la utilización de dichos mecanismos se puede detectar a través de la funcionalidad de los estereotipos estigmatizantes que se presentan. El enemigo interno, el vago, el soltero depredador, el ángel o el demonio son solo una muestra de los numerosos constructos que interactúan con el objetivo de objetualizar y deshumanizar a los marielitos.

Como puede observarse, esto no solo se refleja en los diálogos, posturas o apariencias de los personajes. La repetición constante de acciones amenazantes para el sentido común del espectador es sustentada por elementos visuales diseñados con el objetivo de potenciar las posibilidades de asimilación, por parte del espectador, de prejuicios basados en generalizaciones falsas. La aceptación por parte de los espectadores de las construcciones ficcionales como verdades irrefutables, se intenta a través del funcionamiento de componentes emocionales que se activan al mezclar lo ficcional con el reflejo de experiencias vitales y su ideología liberal-conservadora.

En consecuencia, la construcción de los marielitos como los otros que representan el mal los expone como una amenaza, tanto para la forma de vida de los exiliados pre-Mariel como para la propia de la sociedad estadounidense no cubana. De la misma manera, la existencia del otro refuerza la del nosotros y sus identidades, así como su identificación con el bien. El efecto de estos procesos es la estigmatización de grandes colectivos de personas que, al igual que sus predecesores, llegaron a Estados Unidos con el objetivo de conseguir un futuro mejor.

## Referencias

Aguirre, B. E., R. Sáenz y B. Sinclair James (1997): "Marielitos Ten Years Later: The *Scarface* Legacy". En revista *Social Science Quarterly*, N. 2, junio 1997, p. 487-507. Disponible en: [www.jstor.org/stable/42864350](http://www.jstor.org/stable/42864350). Consultado en 22/01/2020 a 13:09.

- Alberts, H. C. (2005): "Changes in Ethnic Solidarity in Cuban Miami". En revista *Geographical Review*, N. 2, abril 2005, p. 231-248. Disponible en: [www.jstor.org/stable/30033989](http://www.jstor.org/stable/30033989). Consultado en 03/01/2019 a 22:34.
- Borneman, J. (1986): "Emigres as Bullets/Immigration as Penetration: Perception of the Marielitos". *Journal of Popular Culture* N.3, p. 73:92. Disponible en: [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1986.2003\\_73.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1986.2003_73.x). Consultado en 07/21/2019 a 20:34.
- Candelaria, C. (2004): "Encyclopedia of Latino Popular Culture. Vol. 1". Greenwood Publishing Group, Santa Bárbara.
- Davis, A. (2012): "I Used to Be Your Sweet Mamma: ideología, sexualidad y domesticidad". En Jabardo M. (Ed.) *Feminismos negros: una antología*. Traficante de sueños: Madrid, pp. 135-186.
- de Palma, B. (Director). (1983): *Scarface*. [En DVD]. California: Universal Pictures Iberia.
- Eaton, W. W. y R. Garrison (1992): "Mental Health in Mariel Cubans and Haitian Boat People". En revista *The International Migration Review*, N. 4, p. 1395-1415. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2546888>. Consultado en 16/03/2019 a 14:19.
- Eckstein, S. y L. Barberia. "Grounding Immigrant Generations in History: Cuban Americans and Their Transnational Ties" (2002): En revista *The International Migration Review*, N. 3, p. 799-837. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4149564>. Consultado en 12/03/2019 a 16:34.
- Fernández, G. (2007): "Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba". En revista *The International Migration Review*, N. 3, p. 602-622. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/27645686>. Consultado en 14/03/2019 a 18:23.
- Halpin, Z. T. (1989): "Scientific Objectivity and the Concept of 'The Other'". En actas del *Women's Studies International Forum* Vol. 12, pp. 285-94.
- Hill Collins, P. (2000): "Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment". Routledge, Nueva York.
- Keller, E. F. (1985): "Reflections on Gender and Science". Yale University Press, New Haven.
- Martínez, R. y M. Lee (2000): "Comparing the Context of Immigrant Homicides in Miami: Haitians, Jamaicans and Mariels". En revista *The International Migration Review*, N. 3, p. 794-812. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2675945>. Consultado en 28/02/2019 a 14:36.
- McCain, P. D., N. M. Carter, V. M. DeFrancesco Soto, M. L. Lyle, J. D. Grynawski, S. C. Nunnally, T. J. Scotto, J. A. Kendrick, G. F. Lackey y K. Davenport Cotton (2006): "Racial Distancing in a Southern City: Latino Immigrants' Views of Black Americans". En revista *The Journal of Politics*, N.3, p. 571-584. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/10.1111/j.1468-2508.2006.00446.x>JSTOR. Consultado en 10/03/2019 a 17:46.

- McHugh, K. E., I. M. Miyares y E. H. Skop (1997): "The Magnetism of Miami: Segmented Paths in Cuban Migration". En revista *Geographical Review*, N. 4, p. 504-519. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/215228>. Consultado en 22/02/2019 a 15:45.
- López, A. (2012): "Unbecoming Blackness: The Diaspora Cultures of Afro-Cuban America". NYU Press, Nueva York.
- Loucky, J., J. Armstrong, y L. J. Estrada (2006): "Immigration in America today: An Encyclopedia". Greenwood Publishing Group, Santa Bárbara.
- Lyons, C. (1997): "The New Censors: Movies and the Culture Wars. Vol. 48". Temple University Press, Filadelfia.
- Peterson, M. J. (1984): "No Angels in the House: The Victorian Myth and the Paget Women". En revista *The American Historical Review*, N. 3, junio 1984, p. 677-708. Disponible en: [www.jstor.org/stable/1856121](http://www.jstor.org/stable/1856121). Consultado el 07/01/2019 a las 14:12.
- Sawyer, M. (1984): "Racial Politics in Post-revolutionary Cuba". Cambridge University Press, Cambridge".
- Simal, M. (2018): "Narrar a Mariel: Espacialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946-1993)". En revista *Latin American Research Review*, N. 2, p. 318-329. Disponible en: <https://doi.org/10.25222/larr.288>. Consultado en 17/05/2019 a 19:23.
- Skop, E. H. (2001): "Race and Place in the Adaptation of Mariel Exiles". En revista *The International Migration Review*, N. 2, p.449-471. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2675876>. Consultado en 13/01/2019 a 12:17.