

REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD CUBANA POST-REVOLUCIONARIA EN EL  
DOCUMENTAL: NUEVAS CONSTRUCCIONES DE LA COLECTIVIDAD

by

ANA M. PRATS RODRÍGUEZ

(Under the direction of José B. Álvarez IV)

ABSTRACT

El presente estudio examina la evolución del documental dentro del cine cubano (o de temática cubana) post-revolucionario, mencionando los antecedentes de éste y analizando las directrices ideológicas y artísticas de los directores que desarrollaron este género. A través de este proyecto se demostrará cómo estos directores pasan de hacer un retrato benévolo del régimen post-revolucionario a hacer una sutil crítica de éste mediante documentales que pretenden presentar un punto de vista diferente al del discurso oficial del gobierno, utilizando para ello a figuras tradicionalmente marginadas por la sociedad cubana, como son las mujeres y los homosexuales. Al mismo tiempo, se observa una tendencia por parte de los directores a adentrarse en la masa para retratar al individuo, dando mayor riqueza y complejidad al género documental en su reflejo de la sociedad cubana. Las obras analizadas se agrupan en torno a tres temáticas: el pueblo cubano, la mujer dentro de la revolución y la situación del homosexual en la sociedad post-revolucionaria.

INDEX WORDS: Cuban cinema, Cuban documentary, Cuban worker, gender equality, homosexuality, discrimination.

REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD CUBANA POST-REVOLUCIONARIA EN EL  
DOCUMENTAL: NUEVAS CONSTRUCCIONES DE LA COLECTIVIDAD

by

ANA M. PRATS RODRÍGUEZ

Licenciada, Universitat de València, España, 2002

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of  
the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2004

© 2004

Ana M. Prats Rodríguez

All Rights Reserved

REPRESENTACIONES DE LA SOCIEDAD CUBANA POST-REVOLUCIONARIA EN EL  
DOCUMENTAL: NUEVAS CONSTRUCCIONES DE LA COLECTIVIDAD

by

ANA M. PRATS RODRÍGUEZ

Major Professor: José B. Álvarez IV

Committee: Betina Kaplan  
Dana Bultman

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2004

A mis padres, María Elena y Juan.  
A mis abuelos.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias a la dedicación, paciencia, motivación e inspiración del Dr. José Álvarez, quien ha releído estas páginas hasta la saciedad y ha contribuido a ellas con sus siempre valiosos consejos. Agradezco sinceramente la confianza que ha depositado en mí, especialmente en los instantes en que el tiempo fue nuestro mayor enemigo y el trabajo debió avanzar contrarreloj. Gracias por tu ayuda inestimable y por el entusiasmo puesto en este proyecto que pareció imposible por momentos.

Agradezco igualmente las sugerencias y el apoyo de la Dra. Betina Kaplan y la Dra. Dana Bultman, las dos componentes de mi comité. Su gran calidad humana y profesional ha hecho de ésta una experiencia enormemente enriquecedora, gracias a la motivación, generosidad y dedicación que me han demostrado siempre. Debo recordar también a mi “otro” comité formado por la Dra. Roberta Fernández y el Dr. Luis Correa Díaz, agradeciendo a ambos la ayuda que me prestaron durante mis exámenes de Maestría. Quiero darles las gracias por haberme regalado su confianza y su tiempo en un momento que para mí fue delicado.

No puedo dejar de agradecer el apoyo incondicional, tanto moral como “logístico”, de Idoia Cebriá, Elena Adell, Diego del Pozo, Patricia Mompó Sepúlveda y Celia Peris, quienes han estado a mi lado a lo largo de estos dos años, acompañándome en los mejores momentos y evitando que me hundiera en otros que no fueron tan buenos. Un abrazo muy grande para ellas, y también para las personas con las que he compartido clases, ensayos, risas, exámenes, períodos de estrés, sesiones de cine, viajes, comics, cenas memorables y más risas durante todo este tiempo: Jorge Catalá Carrasco, Jon Molinero, Carmen Navarro, Federica Goldoni, Puig Andrés,

Inmaculada Garnes, Oltion Koçiu, Aitor Ezkerra, Kasia Lech, Aurora Thorgerson, Lori Oxford, Mario Alba, Alberto Centeno Pulido, Mitch McCoy, Rebecca Palmer, Samantha Osborne, Amy E. Harold, Eunice Rojas y Amy Hernández son sólo algunos de los compañeros que han contribuido a hacer de Athens algo parecido a un hogar.

Un poco más alejado pero igualmente importante fue el apoyo de las personas que dejé al otro lado del mar. Fina García Pedreño, Elena Prado, Javier Pérez, Susana Fernández Gari, Mónica Ramón Bonet, Caty Serra Tur, Paqui Juan, Marimén Saorín, Nina Kopplin, Celia Sebastián y Paula Portas me han animado y han seguido con interés esta aventura americana que ya se acaba, al igual que Abel Gavira Segovia, quien me ha ayudado a mantener la moral alta con sus cuentos y su buen humor durante todo este tiempo, y al que deseo mucha suerte con su primera publicación. Gracias a todos por vuestro cariño y por hacerme sentir menos lejos de casa.

Agradezco de todo corazón la ayuda de mis tíos y primos, quienes me han “amparado” en mis constantes idas y venidas a través de Madrid, haciendo mucho más llevaderos los interminables trayectos de casa a Georgia. Un beso muy grande a todos, y gracias de nuevo por “aguantarme”.

Dejo para el final el agradecimiento más importante: a mis padres, María Elena y Juan, y a mis hermanos, José Luis y Alberto. Esta aventura de dos años nunca hubiera sido posible sin vuestro apoyo incondicional y vuestro esfuerzo, razón por la cual este trabajo es tan vuestro como mío. Ya sólo queda disfrutarlo.

## CONTENIDOS

	Página
AGRADECIMIENTOS .....	iv
CAPÍTULO	
1. Introducción .....	1
2. El pueblo cubano: del compromiso colectivo a la cotidianeidad individual .....	14
3. La figura femenina como paradigma de la revolución y su posterior desmitificación ..	41
4. “Una esquina en la sociedad”: de la homofobia institucionalizada a la lucha por la integración del <i>gay</i> .....	69
5. Conclusión .....	87
BIBLIOGRAFÍA .....	90

## CAPÍTULO 1

### Introducción

Dentro de los distintos géneros cinematográficos, el documental se ha identificado tradicionalmente con la no-ficción, o dicho de otra manera, el documental se define como lo *opuesto* a la ficción. Según William Guynn,

The nonfiction film is to be distinguished by that to which it stands in opposition: it excludes in its very definition all elements that evoke those fields of imaginary reference we call fictional. Thus documentary film aligns itself with the historical sciences in their presumed antagonism to the literature of imagination, for which the classic narrative film stands as the counterpart in cinema. (13)

Por su parte, Brian Winston señala la relación del documental con la palabra *documento*, la cual implica ““something written, inscribed, etc., which furnishes *evidence* or *information*”” (el énfasis es mío) (11). Para Winston, esta definición conecta el documental con la técnica de la fotografía, considerada desde su surgimiento como la proveedora de evidencia más fiable debido a su capacidad de retratar la realidad con más precisión que otras artes plásticas, como, por ejemplo, la pintura. Como afirma Herkenkoff, citado por Flora Sussekind en “The Traces of Technology”, durante el siglo XIX “Painting was the province of idealized imagery [...]: patriotic allegory, historical and religious themes [...]. Photography was, for the most part, concerned with documenting reality” (18).

Según esta concepción, el documental hace las veces de una “fotografía en movimiento” que presenta a los espectadores una visión de una realidad previamente existente en el mundo histórico; es decir, una realidad que aparentemente *no ha sido creada* por el/la documentalista específicamente para su obra (pese a que, como se verá más adelante, esta suposición debe ser

cuestionada teniendo en cuenta el proceso creativo que implica la realización de todo documental). Sin embargo, la tenue línea que separa lo que es ficción de lo que no lo es resulta a veces borrosa, por lo cual la crítica que trata esta problemática cubre un amplio espectro que va desde la consideración de que toda ficción es documental a la consideración de que todo documental es ficción. Bill Nichols parece adoptar la primera postura al afirmar que “Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it” (1). Eliminando la tradicional dicotomía ficción/realidad, el autor distingue entre “documentaries of wish-fulfillment” (lo que llamaríamos vulgarmente ficción), que expresan los deseos, miedos o sueños de su director/a enmarcados dentro de una realidad existente solamente en el imaginario de artista y audiencia, y “documentaries of social representation” (Nichols 1) (la llamada no-ficción), que *representan* ciertos aspectos de la realidad que habitamos y conocemos.

Así, el documental refleja el mundo real con una fidelidad relativa, ya que su función no es la de ser una mera reproducción o copia de la realidad, sino la de transmitir una mirada diferente y un punto de vista específico sobre el mundo que conocemos. De ahí la palabra “representación”: los documentalistas presentan a los espectadores *determinados* aspectos de la realidad organizados de acuerdo a un guión, los cuales pueden considerarse como verdades o no, dependiendo del grado de convicción que alcance el film en su conjunto. Para Nichols, los documentales representan el mundo en tres maneras: la primera es la descripción de una realidad que a la audiencia le resulta reconocible y/o familiar. Al igual que sucede con la fotografía, el papel de la imagen es fundamental en este aspecto, ya que los espectadores toman como real lo que ven, asumiendo que las imágenes que aparecen en la pantalla son un testimonio infalible de aquello que ocurrió ante la cámara. La segunda es el papel del director/a como representante de

los intereses de un determinado grupo social al que, generalmente, no pertenece. Por último, los documentales no son representaciones imparciales, sino que presentan un argumento con el cual pretenden influir en la opinión del público, y es en esta intención de hacer *creer* a la audiencia un determinado punto de vista donde el documental se diferencia más claramente de la ficción:

“[documentaries] often are intended to have an impact on the historical world itself, and to do so must persuade or convince us that one point of view or approach is preferable to others. Fiction may be content to suspend *disbelief* (to accept its world as plausible), but non-fiction often wants to instill belief (to accept its world as actual)” (Nichols 2). Siguiendo este razonamiento, se podría argumentar erróneamente que en los documentales prima el contenido sobre la forma, lo cual supondría ignorar el hecho de que este género (al igual que cualquier otro género artístico) posee un estilo y unas convenciones formales determinados. John Grierson definió en los años 20 el documental como “the creative treatment of actuality” (citado en Winston 11) o un “cinema of the actual” (Winston 12) que va más allá de una representación mecánica o automática de la realidad. Según el propio Winston, “the documentary goes beyond the ‘purely journalistic skills’ of the newsreel in that it treats the same sort of material ‘creatively’” (13). Por otra parte, al señalar que los documentales “speak about this world through both sounds and images” (42), Nichols introduce en su análisis cuestiones de estilo (la “voz” del documental), sonido e imagen, los cuales se combinan dando lugar a distintos tipos o modalidades de documental.

El estilo o voz del documental es un elemento fundamental que adquiere dimensiones éticas, al transmitir el punto de vista social del director/a. El estilo “derives partly from the director’s attempt to translate her perspective on the historical world in visual terms, but it also stems from her direct involvement with the film’s actual subject” (Nichols 44), lo cual muestra ciertos paralelismos con el llamado “cine de ficción”. Teniendo como objetivo el convencer al

público para que tome una determinada postura (ya sea política, social, o de cualquier otro tipo) el documental utiliza la voz de la oratoria para referirse a aspectos del mundo sujetos a debate. Nichols identifica así la voz del documental con la de un orador que intenta convencer a su audiencia, utilizando una de las tres divisiones clásicas de la retórica: “legislativa o deliberativa”, “judicial o histórica”, o “ceremonial o panegírica” (69-73). La primera consiste en alentar, exhortar o disuadir al público para que adopte un punto de vista ante determinadas actuaciones políticas, como la guerra, el aborto o el nacionalismo. Este tipo de retórica suele articularse en base a una estructura de problema/solución que permite examinar las ventajas e inconvenientes de las diferentes opciones. El documental *Mariposas en el andamio* (Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza, 1995) sería un ejemplo de este tipo de retórica por su enfoque en la discriminación de los travestis cubanos y su propuesta de subvertir dicha discriminación mediante la educación y el trabajo comunitario. Por el contrario, la retórica judicial o histórica evalúa acciones ocurridas en el pasado, intentando resolver la cuestión de qué ocurrió realmente mediante una interpretación de la historia basada en el examen de los hechos. La finalidad del orador es en este caso hacer justicia o desvelar la *verdad* relativa a cuestiones de moral, tradiciones, valores y creencias, careciendo pese a todo de una base científica y dejando la cuestión, por lo tanto, abierta a dudas. El documental *Conducta impropia* (Néstor Almendros, 1984) ilustra este tipo de retórica en su revisión de la política castrista contra los disidentes. Por su parte, la retórica ceremonial o panegírica es definida por Nichols como “the domain of praising or blaming others, of evoking qualities and establishing attitudes toward people and their accomplishments” (72), complementando así los otros dos tipos de retórica para reforzar la autoridad moral de un argumento. Sin embargo, la imparcialidad ocupa un segundo plano en este tipo de retórica que busca describir de manera positiva o negativa a personas, lugares o cosas. El

estilo suele ser biográfico, ensayístico o poético, como se puede apreciar en los documentales de Santiago Álvarez *Hanoi, martes 13* (1965), que retrata la respuesta del pueblo vietnamita a la agresión norteamericana, y *79 primaveras* (1969), un homenaje a la vida y obra del líder comunista Ho Chi Mihn.

Respecto a las distintas modalidades que se pueden encontrar dentro del documental social, Julianne Burton señala como principales cuatro: expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva, las cuales raramente se dan en estado puro, sino que suelen aparecer combinadas entre sí (“Toward a History...”, 4-6). Cada una de estas modalidades utiliza el sonido y la imagen de una manera determinada de acuerdo con la representación que el/la documentalista quiere ofrecer de la realidad y el efecto que desea causar en el público. Así, la modalidad expositiva pretende enfatizar la objetividad y la generalización utilizando la voz de un narrador omnisciente y sonido no-sincronizado sobre imágenes que ilustran el argumento del director/a. Un ejemplo de modalidad expositiva se encuentra en el documental de Santiago Álvarez *Ciclón* (1963). Por su parte, la modalidad de observación presenta la voz de los sujetos observados en tomas largas con sonido sincronizado, enfatizando la imparcialidad y la observación detallada del comportamiento de miembros dentro de una comunidad social y en momentos de crisis históricas o personales. El film *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997) utiliza ampliamente esta modalidad en la cual la interacción entre observador/a y observados es mínima, al contrario que en la modalidad interactiva. Ésta última presenta imágenes de testimonio y demostración, dando predominancia a los monólogos y las entrevistas para enfatizar la parcialidad, la interpretación de determinadas experiencias por parte de los actores sociales y el papel instrumental de actores y director/a. El film *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, 1983) presenta ejemplos de esta modalidad. Por último, la modalidad de

representación reflexiva es un tipo de meta-cine destinado a fomentar la duda epistemológica y la actitud crítica frente a las convenciones de la representación realista, el status del conocimiento empírico y los procesos de interpretación interactiva. Para ello, la/el documentalista utiliza su propia voz como metacomentario, ilustrando éste con imágenes de representación “reflexiva”; es decir, imágenes que evidencian la existencia del aparato cinematográfico y la implicación de éste en la realidad que está filmando. Burton cita como ejemplos de esta modalidad los documentales *Great Events and Ordinary People* (Raúl Ruiz, 1979) y *Unfinished Diary* (Marilu Mallet, 1986) (“Toward a History”, 5). Todas las modalidades mencionadas pueden encontrarse en combinación con una o más de las siguientes subcategorías: poética, etnográfica, biográfica, de agitación, de celebración y formas híbridas de ficción y documental (éste último caso es el del film de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo*, de 1968) (Burton: “Toward a History”, 5-6).

Como se puede apreciar por el número de ejemplos mencionados, la variedad y versatilidad del documental han favorecido el auge de este género dentro del cine latinoamericano del siglo XX. Dicho auge está directamente relacionado con el nacimiento en la década de los 50 de lo que más tarde se llamará Nuevo Cine Latinoamericano, un movimiento cinematográfico – surgido oficialmente en el Festival de Cine de Viña del Mar (Chile), en 1967, y consolidado en el Festival de Mérida (Venezuela) de 1968 (Pick 19-20) – que postula el uso del cine como instrumento de concienciación social o “concientización”, (Burton: “The Camera as ‘Gun’”, 50). Este movimiento, que propone considerar al cine un instrumento de investigación y análisis social, catalizador de la acción política y la transformación social, se caracteriza por:

an inclination towards history and ethnography, by formal eclecticism and experimentation, by a desire to elucidate causes rather than merely to document effects. [Fernando] Solanas and [Octavio] Getino [...] seek a cinema capable of

“intervening in the situation as an element providing impetus or rectification ... discovery through transformation”. (Burton: “The Camera as ‘Gun’”, 51)

Este cine militante, cuyo precursor fue el director argentino Fernando Birri (Santa Fe, 1925), recibió la influencia del neorrealismo italiano en su estética y su tratamiento privilegiado del documental como género destinado a “descubrir” la realidad social hasta entonces ignorada por el cine<sup>1</sup>, postulando así una mayor capacidad del cine para *ver* aspectos sociales que el “ojo desnudo”. El neorrealismo italiano supuso, de acuerdo con Kolker, “a radical reorientation of cinema that changed the perspective on what had gone before and made possible a great deal of what came after” (citado por John Hess, 105). Esta corriente sintetizaba la ideología del Frente Popular, un movimiento de izquierdas surgido en Europa como reacción al fascismo y basado en nociones marxistas como la lucha de clases y el internacionalismo. Según Hess, “the Popular Front called for a cross-class alliance and nationalism and proposed a vague humanism that set good versus evil and freedom versus oppression” (106), enfocando la realidad desde un punto de vista maniqueísta y mostrando especial simpatía por los pobres y desheredados. Por esta razón, muchos de los films neorrealistas representan la vida desde el punto de vista de un niño (generalmente pobre), mientras que muy pocos de estos films hacen un análisis detallado del pasado fascista italiano. Hess menciona como otras características de este tipo de cine el afán de renovación (formal y de contenido), la voluntad de mover al público a la reflexión y la importancia del idealismo y la imaginación artística (106-107).

Sin embargo, el mismo autor señala la manera en que los cineastas latinoamericanos transformaron la estética y el contenido de un cine explícitamente italiano para adecuarlo al contexto latinoamericano, centrándose en conceptos como la historia, la memoria, la acción

---

<sup>1</sup> Al igual que Birri, los cineastas cubanos Santiago Álvarez, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea también estudiaron en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y adaptaron aspectos del neorrealismo italiano al cine latinoamericano.

política, el poder de elección y el nacionalismo, en un período histórico de cambios revolucionarios (117). De esta manera, el Nuevo Cine Latinoamericano no se considera una simple copia del neorrealismo italiano, sino una *adaptación* de éste “a la realidad cubana” (Amiot 19). Entre las innovaciones aportadas por los directores del Nuevo Cine Latinoamericano cabe destacar la técnica de trabajo empleada por algunos documentalistas (quienes muchas veces pasaban un tiempo conviviendo con las personas a las que filmaban) y la experimentación en el terreno formal, la cual “exposed the false antithesis between narrative and documentary modes” (Burton: “The Camera as ‘Gun’”, 58). Para Birri, este tipo de cine tiene como propósito “To place oneself in front of the reality and film this reality, film it critically, film underdevelopment with a popular optic”; es decir, se trata de un “critical realism” (Chanan: “Rediscovering Documentary”, 38-39) que no se limita a reproducir la realidad de forma pasiva, sino que se rebela contra las condiciones de subdesarrollo que presenta. Por su parte, los directores Fernando Solanas y Octavio Getino definen este cine como “guerrilla activity”, aludiendo a la película como un “film as detonator” o “film-act” (citado en Burton: “The Camera as ‘Gun’”, 59) destinado a provocar una acción política por parte de la audiencia. Precisamente, el “Tercer Cine” que proclaman estos dos directores se caracteriza por mantener un final abierto, invitando al espectador a convertirse en sujeto activo que complete la acción representada por medio del film.

Caracterizado por un ideal de solidaridad internacional, el Nuevo Cine Latinoamericano surgió como un proyecto continental que agrupaba a gran parte de los países latinoamericanos. Este “supranational ideal constitutes the ideological foundation of the movement” (Pick 2), proporcionando no sólo una herramienta de cambio social, sino también un vehículo “to transform national and regional expressions, support international differences, and assert regional

forms of cultural autonomy” (Pick 4). El movimiento se basó así en una síntesis de nacionalismo cultural e ideología izquierdista, impulsando la resistencia tanto al colonialismo tradicional como al neocolonialismo. De esta manera, el movimiento se vio como una forma de oposición a los modelos de producción, distribución y exhibición cinematográfica impuestos por Hollywood, pasando a encarnar lo que Julio García Espinosa llamó en 1969 “un Cine Imperfecto”. Entre las características de este cine, Espinosa menciona el enfoque en el individuo en detrimento de la calidad técnica, la participación del “pueblo” en la elaboración cinematográfica, y la creación de espectadores activos que respondan al “proceso” *mostrado* (pero no siempre analizado) en la pantalla (26).

El principal reto de este “cine-denuncia” es el de “Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos”, convirtiendo la denuncia en información y testimonio; “un arma más de combate para los que luchan” (García Espinosa 26). El autor considera este símil entre el cine y el arma como una relación no de equivalencia, sino de causalidad, en la cual “The camera *depends upon* the gun. It is the Third World liberation movements which make a Third World cinema possible – not viceversa” (García Espinosa citado en Burton: “The Camera as ‘Gun’”, 75). La observación de Espinosa parece ignorar el hecho de que el cine fue un elemento intrínseco de los movimientos de liberación, debido a su importante labor de concienciación y propaganda ideológica. Según su planteamiento, fue el contexto sociopolítico de los años 50 y 60 lo que obligó a los cineastas a *politizar* su arte, lo cual presupone que el cine es de por sí un arte no politizado, y sugiere un distanciamiento (irreal) entre la actividad artística y el contexto sociopolítico en el que ésta se desarrolla. Como argumenta Burton, el impulso de expresarse de los cineastas latinoamericanos “was almost invariably circumscribed by inescapable social, economic, and political realities.

This explains why, even when not explicitly political in origin or orientation, this surge of experimental and documentary activity would soon acquire a political dimension” (“Toward a History”, 19). Por otra parte, la autora señala como otro factor importante en el desarrollo del documental el resurgimiento de un cine nacionalista tras la Segunda Guerra Mundial, relacionándolo con el afán de los pueblos latinoamericanos por conseguir auto-determinación. El cine (y más concretamente, el documental) permite a los artistas capturar con gran detalle la singularidad de los lugares, personas y costumbres, lo cual está relacionado con el objetivo de “support international differences” que menciona Pick.

La situación de la industria cinematográfica en Cuba tras la revolución de 1959 fue muy distinta de la del resto de países latinoamericanos. La revolución marcó un hito no sólo histórico y social, sino también cultural, ya que el nuevo régimen dio prioridad a los campos de la educación y las artes en su proyecto socialista. El recién instaurado gobierno castrista de 1959 se apresuró a reconocer la importancia del cine, y especialmente de su función didáctica, como uno de los pilares fundamentales sobre los que debía basarse la reestructuración cultural y educativa de la sociedad cubana, llegando a considerar al cine y la televisión, en este orden, como las formas más importantes de expresión artística. El primer acto cultural del gobierno revolucionario fue la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) en marzo de 1959, apenas tres meses después de la caída del gobierno de Fulgencio Batista. Dicha institución sustituyó a la organización Cine Rebelde, fundada por los rebeldes al poco tiempo de tomar el poder, y absorbió a ésta como parte del nuevo Instituto. Para Julianne Burton, el carácter *industrial* del cine cubano es lo que lo diferencia del cine del resto del continente, el cual continuó teniendo un carácter más *artesano* (“The Camera As ‘Gun’”, 72). La autora señala que el ICAIC representa “a socialist state monopoly which controls all aspects of

national film activity – production, exhibition, and distribution [...] – in which profitability is not the sole or even a principal criterion, and where decision-making is distributed among the membership of the institution” (“The Camera As ‘Gun’”, 72). Según uno de los fundadores y primer director del ICAIC, Alfredo Guevara, el cine fue la segunda prioridad del nuevo gobierno, estando subordinado solamente a la campaña de alfabetización que se desarrolló a lo largo de 1960 y 1961 (citado en Burton: “Film and Revolution in Cuba”, 124). Este dato da una idea del lugar privilegiado que ha ocupado el cine en la sociedad cubana post-revolucionaria.

Si en la Cuba pre-revolucionaria la paupérrima industria cinematográfica fue terreno abonado para las compañías mexicanas y norteamericanas, dedicadas a la producción de musicales, melodramas y pornografía, tras la revolución el panorama cambió radicalmente, multiplicándose la producción de largometrajes, noticieros y documentales (educativos, científicos y técnicos) de manera desorbitada. El ICAIC dio prioridad a los documentales por motivos tanto ideológicos como económicos y técnicos, en su afán por plasmar la victoria de los rebeldes y la respuesta popular a las transformaciones sociales que fueron introduciéndose con el nuevo régimen. Por otra parte, numerosos directores con experiencia en la grabación de largometrajes se exiliaron tras la victoria rebelde, lo cual favoreció el desarrollo del documental por parte de cineastas noveles que permanecieron en Cuba. De esta manera, el documental fue el género con el cual se curtieron numerosos directores que hoy son fundamentales en la escena cubana.

Chanan cita la clasificación hecha por un grupo de estudiantes de Mario Piedra, los cuales distinguen nueve grupos temáticos dentro del documental cubano post-revolucionario: “working-class themes (*temática social-obrera*), artistic or cultural topics, international topics, didactic topics, educational topics, historical topics, sports, problems in the construction of

socialist society, other” (“Rediscovering Documentary”, 35-36). Esta clasificación centrada en la *intencionalidad* de los documentales producidos por el ICAIC muestra el interés del gobierno revolucionario por enseñar, dar testimonio, denunciar, investigar, informar y celebrar la revolución, entre otros propósitos, los cuales se podrían resumir en dos: didáctico y propagandístico. Chanan define la propaganda revolucionaria como “the creative use of demonstration and example to teach revolutionary principles, and of dialectical argument to mobilize intelligence toward self-liberation. It seeks – and when it hits its target it gets – an active not a passive response from the spectator”, lo cual coincide con la definición de Fernando Solanas y Octavio Getino que afirma que el cine revolucionario “does not illustrate, document or establish a situation passively; it attempts instead to intervene in that situation as a way of providing impetus towards its correction” (“Rediscovering Documentary”, 37). Por su parte, el cine didáctico difiere del propagandístico en que no pretende inspirar una acción inmediata, sino proveer los medios “for the acquisition of more and better knowledge upon which action may be premised” (Chanan: “Rediscovering Documentary”, 37).

Los directores cubanos se enfrentaron a una realidad completamente novedosa que decidieron inmortalizar en sus obras, uniendo su recién adquirida sensibilidad social y su creatividad para dar una respuesta individual al contexto histórico-político que estaban viviendo. De esta manera, directores como Santiago Álvarez, Julio García Espinosa o Tomás Gutiérrez Alea, entre otros, exploraron ampliamente el género documental, combinando diversas técnicas que les permitieron superar la escasez de materiales al mismo tiempo que introducían imaginativas innovaciones artísticas. Chanan reconoce que “The new documentary becomes the essential training ground in Cuban cinema because the filmmaker has to learn to treat reality by engaging with the people the film is for” (“Rediscovering Documentary”, 42), lo cual aparece

relacionado con el concepto de “Cine Imperfecto” postulado por Julio García Espinosa. Este cine hecho por y para el pueblo tiene como finalidad principal la instrucción y la información del público, proporcionando a éste las herramientas necesarias para combatir el subdesarrollo y subvertir la herencia cultural del imperialismo. El mismo Julio García Espinosa, junto a Estrella Pantín y Jorge Fraga, presentó este argumento didáctico en 1971 en su ensayo “Hacia una definición del documental didáctico”, como señala Chanan:

They argue that a cultural heritage distorted by imperialism produces a way of thinking that perceives things in a dissociated way that sees things only as results, without grasping the processes that create them. Underdeveloped thinking comes to be ruled by a sense of contingency and fatalism, which harkens back to the magical (but the magical now shorn of most of its previous cultural legitimacy). They observe, “After twelve years of revolution, we still find examples of this way of thinking even in our own communications media, mostly modeled after the tendency to exalt results and omit the process which led up to those results”. (Chanan: “Rediscovering Documentary”, 43)

Con esta declaración, los autores del ensayo defienden el uso del documental como una herramienta fundamental para combatir el subdesarrollo y sus causas, los cuales son considerados producto de la distorsión imperialista de la realidad. Así, los documentalistas del Nuevo Cine Latinoamericano (y por ende, del cine cubano) consideran su misión *concientizar* al público (el pueblo) mediante un *realismo crítico* en el cual el concepto de “verdad” es redefinido con el objetivo de contrarrestar la tradicional visión del subdesarrollo ofrecida por el cine imperialista.

## CAPÍTULO 2

### **El pueblo cubano: del compromiso colectivo a la cotidianeidad individual**

Durante las décadas de los años 40 y 50 la producción cinematográfica en Cuba fue escasa y carente de calidad, limitándose a proporcionar un ambiente exótico y sensual a las producciones estadounidenses y mexicanas. La producción principal estaba reducida a films propagandísticos del régimen batistiano, películas comerciales (musicales, melodramas y films detectivescos) y eróticas, noticieros y films técnicos o científicos. La única alternativa a este cine mediocre se podía encontrar en los cine-clubs, especialmente en el grupo Visión y en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, a la cual pertenecían Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Estos dos directores recién llegados del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma filmaron en 1954 el documental *El mégano* en colaboración con otros jóvenes, creando sin saberlo la obra que más tarde sería considerada como el antecedente del Nuevo Cine Latinoamericano (“Cine producido en Cuba hasta 1958”, np).

Con su estética realista apartada de los modelos hollywoodienses y mexicanos predominantes en la época, alcanzada gracias al uso de actores no profesionales y a la representación de una realidad nacional que hasta entonces había estado ausente de las pantallas cubanas, *El mégano* supone un buen ejemplo de la influencia ejercida por el neorrealismo italiano en el cine de Julio García Espinosa. Aunque la corriente italiana fue la que más influyó en el cine latinoamericano, los cineastas cubanos se nutrieron también de otras corrientes europeas como la Nueva Ola francesa y el *Free Cinema* inglés (Amiot 1) para crear un cine

propio que pudiera consolidarse como una alternativa real al cine norteamericano. Sin embargo, Pastor Vega considera que el neorrealismo italiano cobró tanta importancia para los jóvenes cineastas cubanos debido a que “permitía un acercamiento a la realidad mucho más auténtico y eficaz” (citado en Amiot, 18) que el cine norteamericano imperante. La misma autora cita a Michael Chanan en su definición del neorrealismo como “a humanist and progressive aesthetic that offered a real alternative to the dominant modes of Hollywood and Latin American commercial production” (16); es decir, un cine que pretendía contrarrestar los modelos imperialistas y las representaciones falseadas del pueblo cubano.

Así, el film de García Espinosa muestra las condiciones de vida y trabajo a las que se ven sometidos los habitantes de la Ciénaga de Zapata, y lo hace mediante un film que oscila entre la ficción y el documental en el que los trabajadores se interpretan a sí mismos. Julianne Burton define esta obra como “a medium-length documentary-style feature in the neorealist mold” (“Toward a History of Social Documentary”, 22). El estilo del film es el de una película muda, con escaso diálogo entre los actores y nula intervención directa del director. Las explicaciones más extensas aparecen escritas al principio del medimetro, mientras que la acción transcurre casi en absoluto silencio, lo cual por un lado refuerza la sensación de monotonía, paciencia y resignación en los trabajadores explotados, y por otro aumenta la tensión dramática cuando las miradas del patrón y los trabajadores se cruzan. Los primeros planos adquieren aquí extrema importancia, ya que el director prefiere basar la interpretación en las miradas de los actores que en el diálogo de éstos para reflejar con mayor dramatismo las emociones. Espinosa retrata de esta manera la ira contenida y la impotencia que los trabajadores sienten ante las inhumanas

condiciones de trabajo impuestas por su patrón, aunque también se ha interpretado este silencio como una manera (por otra parte inefectiva) de eludir la censura gubernamental<sup>2</sup>.

*El mégano* representa un claro ejemplo del llamado Cine Imperfecto, postulado por el mismo García Espinosa en 1969: un cine hecho *por y para* el pueblo (que por primera vez se ve representado a sí mismo en las pantallas) centrado en la representación del individuo en detrimento de la calidad técnica, la cual es considerada por el director como propia de un “cine reaccionario” (13). Según la perspectiva expuesta por Espinosa en su ensayo “Por un Cine Imperfecto”, “La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibilidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística” (19); es decir, se trata de que los espectadores pasen de ser *consumidores* a ser *creadores* de este arte popular. La finalidad principal de este cine es la instrucción y la información del público, en un intento de proporcionarle a éste las herramientas necesarias para combatir el subdesarrollo y subvertir la herencia cultural del imperialismo: “Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos” (García Espinosa 26). Dos escenas del film resaltan en este sentido: en una de ellas, un hombre toca la guitarra sentado junto a la hija de uno de los carboneros, la cual se pone a cantar. En lo que podría considerarse una escena irónica, niña y guitarrista reproducen la imagen estereotipada de una Cuba alegre y festiva mientras observan a los obreros trabajar sin descanso bajo el sol abrasador. Para Pick, esta forma de contrastar los estereotipos del cine tradicional mediante una visión más veraz de la realidad nacional es una característica del Nuevo Cine Latinoamericano, el cual se utilizó como “an instrument of social awareness” destinado a “contest traditional accounts of the specific national cinemas of the region” (3).

---

<sup>2</sup> [http://www.fiff.ch/fiffbdd/fiche\\_film.php?idfilm=252&lang=en](http://www.fiff.ch/fiffbdd/fiche_film.php?idfilm=252&lang=en)

En la otra escena aparece la misma niña ennegreciendo con un trozo de carbón la cara de una muñeca que sostiene en la mano. La imagen en sí puede interpretarse como un deseo de la niña de dar más realismo a la muñeca, y la manera en que lo hace (oscureciendo su “piel”) parece ser una alusión indirecta a la realidad cubana que ella experimenta pero que no aparece representada de manera oficial (ni en los juguetes ni, por supuesto, en el cine tradicional). El hecho de que se trate de un personaje femenino es también significativo, ya que existe la tendencia entre varios directores (como Tomás Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*) a utilizar la figura de la mujer para retratar distintos aspectos del subdesarrollo. La imagen de rebeldía final, claramente ligada a la figura de los guerrilleros, pudo ser la causante de la confiscación del film por parte del gobierno batistiano, y supondrá un precedente del espíritu revolucionario retratado en producciones cubanas posteriores como los noticieros producidos por el ICAIC y los films *Lucía* (Humberto Solás, 1968) o *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974). Según Pick, los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano proyectaron su trabajo como una forma de “transform their cinema into a popular, revolutionary, and collective practice”, organizando un “discursive field whereby processes of politicization and historical reevaluation could converge in a rhetoric of cultural nationalism and continental revolution” (24). La autora señala la relación entre esta “decolonized aesthetic” y la politización de la cultura (especialmente en la Cuba post-revolucionaria) como el elemento clave del cine social latinoamericano.

En el caso concreto del cine cubano, el triunfo de la revolución supuso un cambio radical a nivel no sólo social sino también cultural. El recién instaurado gobierno de 1959 pronto advirtió el potencial de los medios de comunicación como instrumentos didácticos y propagandísticos, por lo que dio especial importancia al cine y la televisión en su proyecto de reestructuración social y educativa. Como ya se ha mencionado anteriormente, el primer acto

cultural del gobierno revolucionario fue la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) en marzo de 1959, una institución que sustituyó a la organización Cine Rebelde. De acuerdo con Julianne Burton, la producción del ICAIC de los primeros años dio prioridad al documental por motivos económicos e ideológicos (“Film and Revolution in Cuba”, 126), utilizando los escasos medios disponibles con el propósito de documentar la victoria de los rebeldes y los primeros cambios en la sociedad. Como apunta Burton, el aprendizaje de los documentalistas cubanos sirvió para que éstos se enfrentaran a aspectos de la vida del país antes desconocidos, lo cual dio una perspectiva social a su trabajo como cineastas: “Their newly found growth in awareness and social sensitivity is largely responsible for the intense dialectic between historical circumstance and individual response which informs fictional as well as documentary production in postrevolutionary Cuban cinema” (“Film and Revolution in Cuba”, 127).

Esta participación del documentalista en la sociedad como artista comprometido política y socialmente es lo que caracterizará buena parte de la producción cinematográfica cubana entre 1959 y 1969. Burton distingue dos etapas en la evolución del ICAIC durante esta década: la primera abarca los años 1959 y 1960, y se caracteriza por un gran optimismo en el plano artístico, con el regreso de cineastas exiliados y una gran influencia de corrientes de cine extranjeras (como el neorrealismo italiano ya mencionado) (“Film and Revolution in Cuba”, 131-132). Estos años vieron el debut de numerosos artistas jóvenes y la nacionalización de las empresas cinematográficas que estaban en manos extranjeras. En cuanto al contenido del cine producido, Burton señala que:

The attitude of the government and of the population at large was one of uncritical enthusiasm for artistic and intellectual activity of all sorts. [...] The first film efforts were generally celebrative works in an epic or journalistic style which

focused on the trajectory and triumph of the insurrection and on the corruption and injustice of the former regime. ("Film and Revolution in Cuba", 132)

El segundo período que distingue la autora abarca el resto de la década, y en él se va perfilando gradualmente lo que se supone que debe ser el papel del artista revolucionario. La experiencia de vivir en la sociedad revolucionaria, la maduración ideológica y la intensificación de la lucha de clases provocaron una actitud más crítica y una implicación mayor en el proyecto revolucionario por parte de los artistas. La influencia de corrientes extranjeras, tanto europeas como latinoamericanas, dio pie a un eclecticismo y una experimentación estilística fundamentales dentro del cine cubano.

No es casual el hecho de que el documentalista Santiago Álvarez produjera sus obras más importantes durante esta década de grandes transformaciones. Fundador de la asociación cultural izquierdista Nuestro Tiempo, Álvarez fue detenido en varias ocasiones por su participación en la lucha contra el régimen de Fulgencio Batista. Tras el triunfo de la revolución, el cineasta se unió a otros artistas de Nuestro Tiempo (Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip y Manuel Octavio Gómez) para fundar el ICAIC, creando acto seguido el Noticiero Latinoamericano que más tarde serviría de escuela a numerosos jóvenes cineastas. En su artículo "Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema", John Mraz describe el cine de Álvarez como "an amalgam of Marxism-Leninism and Castroism" centrado en la producción de documentales que "must function not only as witnesses to the historical changes taking place, but also as protagonists defending and extending the gains of the revolution" (132). El compromiso político del cineasta resulta obvio, especialmente teniendo en cuenta el contenido de sus primeros documentales: en el caso de *Ciclón* (1960), el director no se centra en la destrucción física ocasionada por el ciclón en sí, sino en la organización del gobierno para hacer frente a los daños provocados. Por su parte, la posterior *Hanoi, martes 13* (1965) resalta la

tenacidad, organización y dedicación al trabajo de los vietnamitas durante la guerra contra los estadounidenses, presentando a esta sociedad asiática como un modelo a seguir por la “nueva” sociedad cubana revolucionaria.

El documental *Ciclón* es un claro ejemplo del cine pro-revolucionario que se produjo en el ICAIC durante la primera etapa de la década de los 60. Basado en un capítulo del Noticiero Latinoamericano<sup>3</sup>, este film de veintidós minutos retrata los efectos devastadores que tuvo el ciclón Flora sobre las provincias orientales de Cuba, haciendo especial hincapié en las tareas de rescate y de ayuda humanitaria que llevó a cabo el gobierno castrista para subsanar la situación. El documental utiliza al principio imágenes de archivo en las cuales se muestra la prosperidad alcanzada en el ámbito rural e industrial tras las mejoras (especialmente en las condiciones de trabajo) introducidas por el nuevo gobierno de 1959. Se resalta la productividad alcanzada gracias a las innovaciones tecnológicas en la recolección de azúcar, al mismo tiempo que se ofrecen imágenes de estudiantes y trabajadores voluntarios cosechando cacao acompañadas de la voz de un narrador omnisciente. Todo este ambiente de trabajo idealizado aparece bruscamente interrumpido por la llegada del huracán, el cual provoca importantes daños materiales y personales, estos últimos representados por imágenes de niños heridos siendo atendidos en hospitales.

---

<sup>3</sup> “Al percatarse la dirección del ICAIC de la necesidad de crear un órgano informativo propio que reflejara la verdadera dimensión de los cambios que se desarrollaban, surgió el Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez y exhibido por primera vez el 6 de junio de 1960” (Castillo np). Santiago Álvarez dirigió entre 1961 y 1989 uno de los principales vehículos de información utilizado por el régimen, emitido semanalmente como acompañamiento a los largometrajes emitidos en los cines cubanos. El noticiero combinó la técnica del montaje y el contraste temático para dar una visión “interpretativa” (y no meramente informativa) de la realidad. Según Álvarez, “Después del Triunfo de la Revolución [sic] Alfredo (Guevara) me busca en CMQ y vengo para el ICAIC. Comienzo a trabajar en lo que sería después el Noticiero ICAIC, porque siempre tuve cierta vocación periodística. Soy nombrado director de este Noticiero, aunque no sabía nada de cine. Todo inicia con una estructura dramática capitalista, así advertí que estábamos tratando una sociedad socialista con métodos adversos, en el sentido de su estructura. Entonces nacen los Noticieros monotemáticos, de ahí a los documentales. El célebre *Now* y *Ciclón*, salen de noticieros” (Montejo, Martha M.: “El tiempo será juez: entrevista a Santiago Álvarez”, np).

Pese a que más adelante aparecen imágenes de reses y personas muertas en campos inundados, lo cierto es que el documental se centra en mostrar al gobierno como un agente activo en el proceso de recuperación de la zona: la movilización de médicos, la vacunación masiva de niños y la participación de voluntarios en el reparto de bienes de primera necesidad acompañan a las imágenes de Fidel y Raúl Castro hablando con trabajadores en el área afectada. El director pretende mostrar con estas imágenes la total implicación del gobierno y del resto de los ciudadanos en la tarea de reconstrucción, resaltando tanto su espíritu de trabajo (el ideal socialista de sacrificio por el pueblo) como su eficiencia y organización. Mraz señala acertadamente que “rather than shedding liberal tears over the fallen, the documentary emphasizes organization and solidarity in meeting the needs of the stricken” (135). El mismo autor cita a Michael Chanan, el cual argumenta que:

the central symbol of the film is not Castro (who appears directing the rescue operations), but the helicopters whose blades serve as a “symbol of the command of socialism over the forces of nature”. [...] In unliberated Third World countries, and among the anticapitalist movement in the developed world, the helicopter is a terrifying machine that represents the arrival of the forces of repression. [...] In *Ciclón*, the noise of the helicopter blades represents medical assistance and signs of revolutionary solidarity in the form of food and clothing. Unwilling to leave the benefits of technological advance to the enemy, Álvarez here appropriates the helicopter as a symbol of the revolution. (Mraz 136)

Este interesante argumento apunta en dos direcciones: por un lado, Chanan señala el nuevo significado que adquiere el helicóptero en el cine de Álvarez (de máquina asesina a medio para transportar ayuda humanitaria), pero por otra parte, el director nos quiere presentar una realidad nacional apartada de los estereotipos de desorganización y subdesarrollo – lo cual coincide con los objetivos del Nuevo Cine Latinoamericano. Pese a que Castro está presente en determinadas imágenes, el tono del documental no es de alabanza a su figura exclusivamente,

sino más bien de celebración de la unidad y el compromiso social alcanzado por los líderes y los trabajadores cubanos en su conjunto, quienes consiguen sacar adelante el país gracias a su dedicación. Pese a que no alcanza el grado de elogio presente en *Hanoi, martes 13*, el documental *Ciclón* sin duda pretende (y consigue) provocar en el espectador un sentimiento de respeto y admiración hacia el pueblo cubano, el cual aparece unido incluso en las condiciones más adversas.

Por su parte, el estilo de *Hanoi, martes 13* presenta un claro ejemplo de lo que Nichols llama retórica ceremonial o panegírica, definida como “the domain of praising or blaming others, of evoking qualities and establishing attitudes toward people and their accomplishments” (72). Álvarez utiliza en este documental una técnica más experimental que en el anterior, combinando imágenes de arte vietnamita, lecturas de José Martí<sup>4</sup> e imágenes del día a día en la ciudad vietnamita durante la guerra contra Estados Unidos. La importancia de esta obra está relacionada con el nombramiento en Cuba del año 1967 como “El Año del Vietnam Heroico”, el cual “marked the apex of the period’s emphasis on international solidarity, voluntarism and armed struggle” (Mraz 138). El mensaje lanzado ese mismo año por Che Guevara alentando la creación de “two, three, many Vietnams” (Mraz 138) sin duda inspiró al director cubano en la realización de este homenaje cinematográfico al pueblo vietnamita, en el cual establece ciertos paralelismos con el pueblo cubano.

---

<sup>4</sup> El escritor y héroe independentista cubano cobró especial relevancia en el cine post-revolucionario, que utilizó ampliamente su figura como símbolo anti-imperialista y nacionalista. Según Juan Ramírez Martínez, “El año de 1959 marca un giro total y consciente en cuanto a la presencia de la imagen y el pensamiento martianos en la cinematografía nacional. ¿Qué sucede en ese momento que la figura del Apóstol es redimensionada en el celuloide? Se origina un movimiento social con sentimientos patrióticos más arraigados, donde se involucran personalidades, que en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo o en las aulas de la Universidad de La Habana, fueron llenas [sic] de un modo novedoso de percibir el universo, formados en su mayoría bajo un profundo estudio del ideario martiano. Nuestro Héroe Nacional comienza a ser tratado de manera directa o indirecta en documentales, fundamentalmente. [...] Santiago Álvarez en su documentalística y en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, llevó a un alto grado artístico el ideario martiano, de manera textual o paratextual, como se aprecia en *Mi hermano Fidel, De América soy hijo y a ella me debo* o *Hanoi, martes 13*, el cual cierra con textos premonitorios de Martí” (“La imagen martiana en el cine cubano”, np).

El documental comienza con imágenes de arte vietnamita acompañadas de la narración sobre los Anamitas (habitantes del sureste asiático en el siglo XIX) escrita por José Martí. Álvarez yuxtapone a estas escenas idílicas las imágenes del nacimiento de una vaca y un niño, el cual crecerá hasta convertirse en Lyndon B. Johnson: el director crea así un contraste entre el refinamiento del pueblo vietnamita y la monstruosidad del presidente norteamericano, sugiriendo que “the enemy is not the people of the United States, but the rulers” (Mraz 139). La dignidad del pueblo asiático aparece retratada desde el primer momento, con la frase “Con estos ojos de almendra hemos sabido morir miles sobre miles para cerrarles el camino” resaltando la superioridad de los guerreros orientales sobre el enemigo occidental. Las imágenes de la vida diaria son un claro ejemplo de la capacidad de reacción vietnamita: pescadores y campesinos aparecen trabajando tranquilamente, con armas colgando del hombro para, ante la llegada de aviones enemigos, reaccionar disparando rápidamente. Cuando el peligro ya ha pasado, los campesinos vuelven a su tarea sin inmutarse, ya sea para sembrar arroz o crear refugios anti-aéreos. La frase “Nosotros convertimos el odio en energía”, que aparece escrita repetidamente, resume el espíritu pragmático adoptado por los ciudadanos de Hanoi ante la amenaza bélica y también su voluntad de llevar una vida más o menos normal cuando las condiciones lo permiten. El film se centra así en la vida cotidiana en Hanoi, resaltando la aparente normalidad con la que ésta transcurre (representada por imágenes de gente paseando en bicicleta o comiendo helado) hasta que las repentinas bombas obligan a la población civil a esconderse en refugios.

Tras los bombardeos aparecen imágenes de la destrucción causada por estos, aunque como señala Mraz, “Álvarez is never content to simply denounce oppression; he goes on to show the response to aggression” (140). De esta manera, los cadáveres de niños vietnamitas y las imágenes de casas destruidas dan paso a imágenes de soldados estadounidenses siendo exhibidos

por la ciudad y de féretros cubiertos con la bandera norteamericana atravesando la imagen de Lyndon Johnson. Estas secuencias aparecen acompañadas de un cambio en la música, la cual “becomes more determined – mirroring the attitude displayed by the Vietnamese troops as they march towards victory” (Mraz 140). La técnica de montaje utilizada por Álvarez en este documental muestra la evolución experimentada por el director en su estética desde la realización de sus primeras obras. *Hanoi, martes 13* es considerada una de sus obras maestras por su dinamismo e innovación estética, los cuales estaban en consonancia con la época histórica que estaba atravesando Cuba. Para Mraz, este tipo de documental dramático está directamente relacionado con el optimismo y la experimentación propios de la primera etapa de la revolución: “This combination of revolutionary effervescence and economic distress was the context for what might be called the twin pillars of Santiago Álvarez’s documentary aesthetic: urgency and improvisation” (134). El mismo autor cita a Georg Lukács, quien propone que “narrative (dramatic form) corresponds to dynamic historical periods”, mientras que “the descriptive method [...] belongs to a period in which action becomes increasingly impossible” (133-134). De esta manera, el estilo innovador de las obras de Álvarez en la década de los 1960 aparece directamente relacionado con el espíritu experimental y entusiasta de la sociedad cubana del momento.

Uno de los directores cubanos que más ha experimentado en el terreno de la amalgama de géneros y el análisis político es Tomás Gutiérrez Alea, como demuestran sus films *Memorias del subdesarrollo* (1968) y *Hasta cierto punto* (1983). *Memorias del subdesarrollo* combina con originalidad ficción y documental, constituyendo (como el propio director afirma en una escena del film) un *collage* compuesto de imágenes de archivo y escenas de ficción filmadas en un estilo similar al documental, las cuales retratan el clima sociopolítico cubano previo a la Crisis de los

Misiles de octubre de 1962. Esta experimentación estilística se debe en parte a la escasez de recursos a la que se enfrentó el director, como éste mismo afirmó en cierta ocasión:

At each step we felt the touch of underdevelopment. It limited us. ... It conditioned the language with which we expressed ourselves. I have to say [...] that this is the film in which I have felt most free ... in spite of the everpresent limitations imposed by underdevelopment. Perhaps I felt free precisely because of those limitations. (Burton: "Film and Revolution in Cuba", 128)

El subdesarrollo es precisamente uno de los temas que explora el film, y lo hace desde el punto de vista de un personaje marginal dentro de la sociedad revolucionaria: un burgués europeizado, distanciado a nivel político y personal del resto de la sociedad cubana. Sergio, un escritor de escasa calidad, aparece retratado como un ser escéptico y desmotivado, fuera de lugar en la Cuba revolucionaria: según Sergio Corrieri, el actor que representó al protagonista del film, "Sergio is an 'outsider'. He sees Havana from far away, from his territory, from his apartment. He never penetrates or comprehends things sufficiently. They bring about too much responsibility and risks for him" (Miller 20). De este modo, su vida transcurre perdida en conjeturas estériles sobre su propia existencia y la de sus compatriotas, haciendo que adopte una posición completamente distanciada (al igual que pretende la técnica del documental) de todo lo que le rodea: su familia y amigos, que emigran del país; el compromiso político; los demás cubanos e incluso Elena, su última amante en el film. El protagonista confiesa que nunca llegó a entenderse con sus padres ni con su esposa, y tampoco muestra ninguna inquietud política, como le indica la misma Elena al decirle: "Tú no eres ni revolucionario ni *gusano*. ¡Tú no eres nada!" Quizás sin saberlo, Elena está apuntando al espíritu nihilista de Sergio, incapaz de hacer nada con su vida excepto dedicarse a la auto-contemplación inútil.

Su relación con el resto de cubanos es la de un elitista: él se considera un privilegiado, auto-excluido de las masas, del "pueblo", dejando claro que "yo no soy como ellos". Su

distanciamiento aparece simbolizado en la escena en que observa a sus vecinos a través de un telescopio, dando a la audiencia la sensación de estar en el mismo plano de voyeurismo marginal que Sergio, ya que ambos miran desde la distancia sin “mojarse”, sin implicarse en nada. Al mismo tiempo, el espacio elevado que ocupa Sergio (observa a sus vecinos desde el piso veintinueve del edificio Focsa en La Habana<sup>5</sup>) resulta una metáfora visual no sólo de la actitud de superioridad que adopta el protagonista frente al resto de la sociedad, sino también del status social que éste mantenía antes de la revolución y del aislamiento que él mismo se impone dentro de esta nueva sociedad centrada en el obrero. Este lugar de encierro voluntario podría compararse con el “loophole of retreat” que aparece en la novela de Harriet Ann Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl*<sup>6</sup>, el cual “adds yet another level of oppression to Brent’s original slave condition, for even ‘voluntary confinement’ imposes a significant degree of passivity” (Smith, citada por Riedelbach np). Sin embargo, la diferencia fundamental es que en la novela de Jacobs, el encierro al que la protagonista se somete le proporciona una libertad espiritual que la llevará a conseguir eventualmente su libertad física y legal, mientras que el aislamiento de Sergio es completamente improductivo y tiene como única finalidad la auto-contemplación.

Por otro lado, Sergio rechaza implicarse emocionalmente, observando impasible cómo su matrimonio fracasa, mientras que en Elena sólo ve la personificación de su teoría del subdesarrollo. La joven, inmadura e inconsistente, carente de toda complejidad y necesitada de alguien “que piense por ella”, simboliza para Sergio al pueblo cubano, incapaz de salir adelante

---

<sup>5</sup> Corrieri: “Sergio’s apartment was right around the corner in the Edificio Focsa (...) on the twenty-ninth floor. We were able to get that apartment, which was empty at the time, a good while before the shooting began” (citado en Miller np).

<sup>6</sup> *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), escrito por Harriet Ann Jacobs bajo el pseudónimo de Linda Brent, relata su vida como esclava en el sur de los Estados Unidos en los años previos a la Guerra Civil, y su posterior huida al norte. Jacobs narra en su autobiografía su lucha contra la explotación sexual a manos de uno de sus amos y la posterior obtención de su libertad tras haber permanecido escondida en una buhardilla (“loophole of retreat” o “garret”) durante siete años (<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/JACOBS/ja-intro.htm>).

por sí mismo y perdido en un mar de incoherencias. Al igual que hiciera con su esposa, Sergio confiesa que intenta *cambiar* a Elena, adoptando un papel de superioridad intelectual según el cual viste a sus “muchachas del subdesarrollo” con ropa cara y sofisticada para convertirlas en damas selectas. En su deseo de equipararlas a su antigua novia alemana, el protagonista las manipula de forma denigrante, queriendo transformarlas en algo que nunca llegarán a ser: europeas. Sergio afirma que Elena “no me ve”, pero realmente es él quien no ve lo absurdo de intentar transformar a las personas de acuerdo a un ideal impuesto por una sociedad determinada (en este caso, la europea).

Esta “colonized bourgeois mentality”, como la llama Dennis West (np), es lo que Gutiérrez Alea pretende criticar en el film mediante la figura de Sergio. En un punto de la película, el protagonista reflexiona sobre la situación de subdesarrollo vivida en Cuba, identificándola como una consecuencia del colonialismo español. Pero lo que no reconoce él es que su propia manera elitista de ver la sociedad cubana es también consecuencia del imperialismo cultural e ideológico practicado por las sociedades europeas. El protagonista reconoce que siempre trata de vivir como un europeo, pero “Elena me obliga a sentir el subdesarrollo”, apuntando a la tradicional dicotomía “Europa/América” que se identifica con el binomio “civilización/barbarie” o, en este caso, también con el de “hombre/mujer”. Sergio cuestiona en ciertos momentos el orden social cubano, pero no se le ocurre cuestionar el orden imperialista según el cual lo “deseable” es ser europeo y no caribeño. Como señala Schiller, “activities of imperialism [...] also cover the cultural and social fields, thus imposing an alien ideological domination over the peoples of the developing world” (citado en Zavarzadeh 98). Sergio reproduce así la ideología colonialista al automarginarse de la realidad de su propio país y presentar lo europeo como el ideal “natural” a seguir. Este icono obviamente no sale de la nada,

sino que ha sido impuesto históricamente a los pueblos colonizados por las metrópolis: según Zavarzadeh, “a society ‘desires’ that which is historically necessary for its reproduction and can be made intelligible to its members” (93). De esta manera, Sergio cae en su propia trampa al evidenciar su condición de sujeto dominado por la ideología colonialista, la cual le ha impuesto una visión euro-céntrica.

La vida de Sergio, en definitiva, no avanza sino que es estéril, como ese “vegetal fofo” que dice ser, atrapada en un estado de continuo aislamiento e introspección. Observando su propia miseria desde la distancia una y otra vez, al igual que hace cuando escucha la grabación de la pelea con su esposa repetidamente, Sergio vive estancado sin advertir que su escepticismo y espíritu crítico no le impiden ser víctima de un orden social que presenta como “natural” el deseo de ser lo que no se puede ser. El protagonista culpa al subdesarrollo de su mediocridad como escritor y como ser humano, aunque en realidad todas las críticas que dirige a sus amigos y familiares, la sociedad cubana, las mujeres y los intelectuales (en la escena del coloquio en que aparece Desnoes) no son más que una manera de expresar su auto-odio. Corrieri admite que:

[Sergio] recognizes the emptiness of [the Cuban petite bourgeoisie], and he’s critical. He knows he’s not like them, but he doesn’t go so far as to differentiate himself from them either. That’s his tragedy – he doesn’t know what the hell he is! And yet everything else terrifies him, the rest is barbarism, lack of culture, the “people” with their vulgar concerns. (Miller 20)

Los problemas de Sergio son su auto-alienación y su pasividad, de las cuales culpa al subdesarrollo. Según Emir Rodríguez Monegal, “The word “underdevelopment” [...] is the great pretext for the narrator-protagonist to vent his hatred against pre- and post-revolutionary Cuban society. This man [...] hates very much the bourgeoisie from which he stems, but hates also the new Cuba which the revolution is constructing” (52).

De esta manera, el protagonista justifica su falta de compromiso con la sociedad cubana, lo cual parece ser uno de los temas que más preocupa al director: entra aquí en juego el concepto gramsciano de “intelectual orgánico”, el cual se desarrolla naturalmente dentro del partido obrero y participa activamente en la creación de un arte *del y para* el pueblo (Shaw 17). Para Henry Fernández, Sergio es un claro ejemplo de anti-héroe que se opone a este intelectual políticamente comprometido representado en el film por el mismo director y por Desnoes (quien colaboró en el guión de la película), los cuales aparecen en sendas escenas auto-reflexivas: “Gutiérrez Alea’s film is in itself an example of what someone with the privileges of his class can and should do in a post-revolutionary situation: create, using all the intellectual and technical resources of the bourgeoisie, from a perspective of political commitment” (56). Con *Memorias del subdesarrollo*, Gutiérrez Alea no sólo está haciendo una “powerful critique of the colonized bourgeois mentality thanks to its complex and subtle characterization of the protagonist” (West 20), sino que está auto-analizándose como artista social y políticamente comprometido. El director consigue este objetivo mediante “a sense of documentary truth”, al mismo tiempo que “he remains at an ironic remove”, lo cual crea una situación en la que Gutiérrez Alea “finds himself both *in* and *out* of the artifact he is constructing” (Grossvogel 63).

Este enfoque auto-reflexivo se repetirá en su film *Hasta cierto punto*, en el cual Gutiérrez Alea hace un análisis todavía más explícito del papel del intelectual en la sociedad revolucionaria a través de los personajes de Arturo, un director de cine que pretende filmar un documental sobre la persistencia de actitudes machistas entre los obreros, y Oscar, un dramaturgo recientemente premiado que se encarga de escribir el guión del film. A medida que ambos interactúan con los obreros van descubriendo una realidad que no se ajusta a la idea previa que tenían, lo cual dará

lugar a conflictos entre los dos intelectuales a la hora de elegir qué aspectos representar en su obra.

Pese a que el objetivo central de esta película es demostrar la persistencia de ciertas actitudes y prejuicios machistas en la sociedad post-revolucionaria cubana, también aparecen retratadas otras cuestiones sociales como la relación entre intelectuales y obreros, los prejuicios de clase existentes, los defectos en el sistema de producción o el descontento de algunos trabajadores con las condiciones laborales. Gutiérrez Alea utiliza para ello una técnica de “detachment” (Chanan: “Remembering Titón”, np) que le permite analizar con cierta objetividad situaciones por las cuales se ve directamente afectado como intelectual revolucionario. El director utiliza así al personaje de Arturo para criticar el ego de algunos artistas que pretenden manipular la realidad para adaptarla a sus propios prejuicios; como él mismo afirma en “*Up to a point: An Interview*”, “Arturo [...] thinks that he already knows all the answers. That’s something that frequently happens among intellectuals. He already has an outline in his head about reality and tries to fit events into that preconceived notion” (citado en Crowdus 26). Este director ficticio se niega a aceptar la evidencia proporcionada por el contacto directo con los obreros descontentos, rechazando representarlos en su película porque piensa que “Eso no son obreros; son protestones. Se preocupan sólo por el dinero”. Obviamente, la representación que Arturo pretende hacer de los trabajadores en su película es completamente simplista y se basa en sus prejuicios de clase: trata de presentar al obrero como un “positive hero” (Crowdus 25) con reminiscencias del “hombre nuevo” guevariano que pueda ser tomado como modelo por el resto de la sociedad. A lo largo del film observamos que su actitud condescendiente con los trabajadores es comparable al comportamiento sexista e hipócrita que adopta con las mujeres.

Por el contrario, Oscar representa un tipo de intelectual más flexible y abierto, dispuesto a cambiar su punto de vista previo al rodaje a través de la experiencia con los obreros. Con una curiosidad genuina, el guionista indaga en las condiciones laborales y las opiniones de los trabajadores, haciendo ver a Arturo que la gente es “más compleja” de lo que él piensa. A través del personaje de Oscar, Gutiérrez Alea parece reflejar su propio proceso de aprendizaje durante la realización del film. Como el mismo director afirma:

I find this way of approaching a theme [through interviews] quite interesting – to start from a basic hypothesis and then face the reality, to go through the process of confronting reality without theory, and having reality modify the original hypothesis. [...] For me the most important thing is the process of change, not to take something as given, but to see it as a process that is constantly changing.

That’s why the video interviews are shown in the film. (citado en Crowdus 27)

Para el director, la relación que se establece entre documental y ficción es complementaria, ya que el primero tiene un valor intrínseco como documento testimonial mientras que la segunda permite un análisis más profundo y abstracto de la realidad reflejada. Gutiérrez Alea utiliza el documental como un hilo conductor que permite al espectador extrapolar lo analizado en la ficción al mundo real: “If one is aware that a film is like a dream [...] and can transport the viewer into a state of illusion, you should give him a thread to bring him back to reality, to be able to relate that experience to his own life. [...] mixing or integrating documentary with fiction can help maintain that relationship” (Crowdus, “An Interview”, 27-28). Por su parte, Marvin D’Lugo señala que las entrevistas “serve a more fundamental social function in depicting the larger cultural community as the source and arbiter of the social meanings presented and contested within the filmic narrative” (157). El mismo autor argumenta que “This staging of the interpretive community within the film helps reinforce in the viewer a

sense of *audience as a nation*” (el énfasis es mío) (158), integrando plenamente a la sociedad cubana en el acto de creación cinematográfica.

El testimonio representado por los trabajadores entrevistados es de gran importancia en el film. La relación que se establece entre Arturo y Oscar no sólo presenta un conflicto entre sus respectivos puntos de vista sobre la realidad, sino que demuestra la importancia de la ideología impuesta por el gobierno cubano y reproducida por ciertos intelectuales. Al querer representar al “obrero ejemplar”, Arturo no pretende hacer un retrato realista e imparcial de la realidad, sino que está reproduciendo una percepción de la realidad *construida* por el discurso hegemónico a través de actos culturales concretos (como el cine, la literatura o la música). Según Zavarzadeh,

What we are taught to think of as the “real” is the accumulated residue of all the things that have been put “out there” by [...] acts of ideological meaning. [...] Films (and other works of art) are *related* to reality, but this relation is not one of reflection, reporting, or even interpretation. Rather films are related to reality because they actually participate in the cultural act of producing the real. (95)

El cine, como ya se ha señalado anteriormente, es un importante instrumento de propagación ideológica que permite perpetuar ciertas actitudes y modelos sociales. En este caso, Arturo parte de sus prejuicios (formados a través de diversos actos culturales y sociales) para hacer un film sobre la sociedad cubana, pero al no cuestionarse nunca la naturaleza de estos prejuicios queda estancado como intelectual, limitándose a reproducir el discurso oficial sobre el sacrificio inherente al obrero cubano. El director está perpetuando de este modo una serie de estereotipos que afectarán a la sociedad futura, al recrear en su obra los mismos prejuicios que él tiene respecto a los trabajadores: “the film provides the spectator with a model of understanding: a grid of intelligibility according to which he can [...] contribute to the survival and perpetuation of the existing social arrangements” (Zavarzadeh 95). Al contrario que Arturo, Oscar reconoce la existencia de estos prejuicios y lucha por evitarlos estableciendo un diálogo sincero con los

obreros, en lo que resultará ser una relación mutuamente enriquecedora. El guionista aparece en el film como un personaje más complejo psicológicamente que Arturo, ya que es capaz de auto-analizarse y evolucionar no sólo como artista sino también como persona.

Este cuestionamiento del dogmatismo de Arturo coincide con la presentación de Lina como figura revolucionaria y representante del proletariado. La primera vez que la protagonista aparece en escena lo hace en una asamblea de trabajadores, la cual está rodada en estilo muy similar al documental (con tomas largas y sonido sincronizado). Lina participa activamente en la discusión de la asamblea quejándose de las condiciones laborales a las que se enfrentan los obreros del muelle, lo cual atrae la atención de Oscar. La imagen luchadora que se da de los trabajadores contrasta así con la autocomplacencia de Arturo, cuya mediocridad como intelectual puede compararse (aunque en el extremo opuesto) a la de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*. Catherine Davies señala el enfoque Marxista-Leninista del film, que presenta a un “proletariat [...] more critically aware than the bourgeois intellectual, to the extent that the workers can precisely quantify how much their attitudes have changed [...]. In their debates on working conditions the workers openly challenge the authorities, unlike Oscar who does not confront Arturo” (357). La figura de la trabajadora<sup>7</sup> simboliza de este modo la (r)evolución en su estado más genuino y modernizador, oponiéndose al intelectual, que representa una “stasis and paralysis at the levels of production, morality and art” (Davies 349). Mediante esta dicotomía Tomás Gutiérrez Alea parece caer en su propia trampa al idealizar la figura de Lina – “the ideal subject

---

<sup>7</sup> Obviamente, en este contraste entre trabajadora revolucionaria e intelectual reaccionario entran en juego no sólo cuestiones de clase e ideología, sino también de género. Dentro del cine cubano existen diversos ejemplos de la identificación entre lo femenino y lo revolucionario, opuesto siempre al aspecto conservador de la sociedad, que aparece identificado con el poder patriarcal representado por figuras masculinas. Algunas películas que utilizan esta estrategia son *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) y *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979). El siguiente capítulo analizará la problemática del género basándose en estos dos últimos films.

of production and reproduction” (Davies 357) – y contraponer la modernización (“hasta cierto punto”) de la sociedad obrera cubana al inmovilismo reaccionario de los intelectuales.

Al aproximarse al final del film éste experimenta un cambio temático, dejando atrás su enfoque en el machismo para centrarse en la problemática del obrero. En las dos últimas entrevistas que aparecen, dos trabajadores insisten en resaltar el valor del compromiso individual en la sociedad revolucionaria, lo cual aparece como “part of a larger national effort to define social and personal identity in terms of work” (D’Lugo 159). Dicha identidad constituye la verdadera preocupación de Gutiérrez Alea, que analiza el conflicto entre clases sociales y los prejuicios existentes en la sociedad cubana de principios de los años 80 para demostrar que la lucha por el ideal socialista de igualdad todavía no ha concluido, sino que debe continuar.

Por su parte, el documental de Fernando Pérez *Suite Habana* (2002) se aleja de esta visión politizada de la sociedad cubana, mostrando la vida de diferentes habaneros desde un enfoque más personal y menos convencional. El film presenta un tratamiento novedoso de la realidad al reflejar el día a día de estas personas sin incluir entrevistas, basándose solamente en el poder comunicativo de imágenes y sonidos y en los sentimientos que éstos evocan. No en vano el título del film (“suite”) es el nombre de una pieza musical que en el barroco “consistía en varios movimientos, todos en la misma clave” y en el siglo XIX “significaba cualquier fragmento de una obra mayor e incluía varios movimientos de carácter diverso” (Del Río: “*Suite Habana: un canto a los ‘comunes’*”, np). El mismo autor califica el documental de “obra coral” por el número de protagonistas que aparecen; “instrumental”, por la ausencia de diálogo y la dependencia casi exclusiva de la música; “dividida en ‘movimientos’ demarcados por la historia de cada personaje” (Del Río: “*Suite Habana: un canto a los ‘comunes’*”, np) y dotada de un epílogo solemne y lento al igual que las suites barrocas. El film desafía las convenciones

formales al mezclar la técnica del documental con la producción (música, fotografía, iluminación) propia del cine de ficción, haciendo menos evidente la separación entre ambos géneros y creando una obra de gran lirismo.

El protagonismo que adquieren música e imágenes supone además un desafío para la audiencia y el director, quien va más allá del simple reportaje y se arriesga en el plano artístico al intentar “expresar estados de ánimo, sensaciones, sentimientos, historias, sin palabras”, basándose en la música e inspirándose en “las pinturas de Edward Hopper, el pintor norteamericano cuyos cuadros contienen personajes en momentos de soledad, reflexión [...]” (Fernando Pérez citado en Reyes np). El riesgo a nivel formal que esto implica se une al riesgo temático que señala Arturo García Hernández, ya que refleja “la Cuba de hoy, compleja, entrañable, controvertida” (np), más allá de estereotipos o maniqueísmos.

El film presenta un día en la vida de doce habaneros anónimos, desde el amanecer hasta la madrugada del día siguiente, mostrando la cotidianeidad en una especie de *crescendo* que culmina con el descubrimiento de la faceta más íntima y creativa de cada una/o de ellos. El propósito de Pérez es, según sus propias palabras, reflejar la realidad de La Habana más popular, que resulta ser “la más representativa porque es la mayoritaria, pero también la menos representada por los medios de comunicación” (Pérez citado por García Hernández, np). Esta Habana “oculta”, alejada del turismo y los tópicos socialistas, se aprecia en el esfuerzo y las ilusiones del obrero ferroviario que por las noches se convierte en saxofonista, la trabajadora textil retirada que sobrevive vendiendo cacahuetes, el niño con síndrome de Down, el zapatero amante de los trajes, la profesora de arte retirada, el médico que sueña con ser actor mientras actúa como payaso para niños, su hermano exiliado por amor, el empleado de hospital que se transforma en *drag queen* nocturna, o el sacrificado padre de Francisquito. Todos los actores se

interpretan a sí mismos, reproduciendo sus propios gestos, sentimientos, emociones y rutinas. Sus vidas transcurren paralelamente, entrecruzándose algunas veces (como en el caso de Iván y Julio, el zapatero), y siendo acompañadas de breves referencias intertextuales a la cultura y la política, como el retrato de Che Guevara que aparece en casa de Ernesto o la escena de los diversos vigilantes apostados permanentemente frente a la estatua de John Lennon. Sin embargo, estas imágenes tienen un carácter secundario, sirviendo solamente de fondo o contexto social a las vidas de los protagonistas.

Pese al carácter documental del largometraje, muchas de las escenas resaltan por su lirismo, como los paralelismos establecidos entre distintos personajes a lo largo del día: Iván y Heriberto llegan en bicicleta a sus respectivos lugares de trabajo; Amanda y Norma aparecen preparando la comida en sus casas; la despedida de Juan Carlos y su hermano en el aeropuerto se yuxtapone a la escena de Francisco en el cementerio, “despidiéndose” de su esposa fallecida; imágenes de palomas volando dan paso al despegue del avión que llevará a Jorge Luis hasta los Estados Unidos. Al terminar su jornada de trabajo, todos los protagonistas se preparan para su gran momento del día; es entonces cuando descubrimos la grandeza de los ciudadanos comunes, que sacan a la “luz” nocturna sus aficiones y talentos ocultos, como demuestran el bailarín, el payaso, la pintora o la *drag queen*. Junto a estos, observamos las actividades más prosaicas (aunque no menos dignas) de la vendedora de cacahuets, o de Francisquito y su padre, las cuales desbordan ternura y provocan en el espectador un sentimiento de simpatía. Lo que resalta en este retrato de ciudadanos anónimos es la dignidad que estos transmiten, la cual les permite mantener la ilusión por conseguir sus sueños (o no, como en el caso de Amanda) frente a las adversidades económicas o personales a las que se enfrentan. Según Francisco Ramírez, “El hilo que une a estos personajes sin épicas particulares es que ninguno ha renunciado a sus sueños,

pese a las dificultades que enfrentan a diario en un país donde abundan las penurias económicas. [...] los personajes también dan la impresión de conservar su dignidad manteniendo la esperanza” (Ramírez np). Daniel Díaz coincide con este punto de vista, afirmando que Fernando Pérez “logró atrapar con calor, humanidad y precisión lo esencial de vidas comunes, gente de pueblo que nos rodea y pasa inadvertida” (Ramírez np) hasta que descubrimos la gran riqueza que atesoran. Esta presentación de los personajes desde una “doble perspectiva” es lo que les da su gran atractivo, por ser “gente común y al mismo tiempo excepcional” (Del Río: “*Suite Habana*: un canto a los ‘comunes’”, np).

En definitiva, estos personajes no hacen apología de ningún ideal socialista impuesto por el gobierno, sino que se interpretan a sí mismos en el día a día, sin hacer declaración política alguna. Pese a que en un momento dado aparecen en el televisor que está viendo Inés escenas de lo que parece ser un acto político (una multitud portando banderas cubanas), lo cierto es que éstas son anecdóticas y no vemos una participación directa por parte de los protagonistas en dicho acontecimiento. Al contrario, el hecho de que la imagen de la multitud aparezca en una pantalla le da un carácter más lejano e irreal, como demostrando la distancia existente entre el ideal político revolucionario y la realidad tangible, más cercana y humana, de las personas retratadas.

Sin duda, el enfoque que Pérez hace de la sociedad habanera de principios del siglo XXI es mucho más rico en matices que el presentado por otros directores como Tomás Gutiérrez Alea o Julio García Espinosa, lo cual se corresponde con la evolución lógica experimentada por el cine cubano a lo largo de las últimas cinco décadas. *Suite Habana* tiene una gran relevancia no sólo por su innovación formal (se trata de un documental basado solamente en imágenes acompañadas de música), sino también por lo novedoso de su contenido. Como señala Del Río,

“Su retrato elocuente de los cubanos sobrevuela todo circunloquio vanamente nacionalista para articularse con preceptos humanistas de universal resonancia” (“*Suite Habana*: un canto a los ‘comunes’”, np). García Hernández corrobora esta visión, ya que:

[En *Suite Habana*] No hay discursos edificantes sobre el heroísmo del pueblo cubano; no hay diatribas incendiarias ni apologías grandilocuentes sobre el proceso revolucionario; no hay discursos oficiales; no hay un tratamiento preciosista del deterioro de su arquitectura; no es La Habana de los turistas, a la que el lugar común presenta como inmenso salón de baile, fiesta perpetua; no aparece el malecón habanero bajo el sol radiante [...]. (García Hernández np)

La finalidad del film no es, pues, la repetición de lugares comunes o estereotipos políticos, sino la creación de un espacio de reflexión que permita “complejizar nuestra realidad, ver las cosas que habitualmente no se quieren ver” (Pérez citado en Reyes np); ir más allá del ideal de sacrificio colectivo para acceder a la verdadera esencia del pueblo cubano. Como afirma el director, “*Suite Habana* tiene un contenido político, hay un punto de vista que es el mío, pero ese discurso no está hecho desde la política, trata de estar hecho desde la vida. La realidad cubana es compleja. Y creo que le corresponde al cine y al arte en general reflejar esa complejidad y no partir de atrincheramientos” (entrevista concedida a Orlando Mora, np).

A lo largo de este capítulo se ha analizado tanto el aspecto formal como el contenido de una serie de obras significativas, con el propósito de mostrar la evolución experimentada por el cine cubano en su representación del pueblo trabajador. En un principio, este cine se inclinó por una estética cercana al neorrealismo, como demuestra la obra de García Espinosa *El mégano*, considerada precursora del cine post-revolucionario por su estilo a medio camino entre el documental y la ficción y su acercamiento a la realidad (hasta entonces ignorada) de los trabajadores cubanos. El triunfo de la revolución trajo consigo un mayor apoyo a la industria cinematográfica de la isla, con la fundación del ICAIC y la introducción de mejoras a nivel de

infraestructura que propiciaron el surgimiento de numerosos artistas. Entre estos destacan Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea, cuya obra ejemplifica la gran experimentación estilística y el contenido político propio del cine cubano de los 60. Álvarez elaboró sus primeros documentales utilizando la técnica del montaje, cuya creatividad le permitió representar desde un enfoque interpretativo diversos aspectos sociales en Cuba, Vietnam e incluso los Estados Unidos (como el documental *Now*, de 1963). Las dos obras analizadas en este capítulo, *Ciclón* y *Hanoi, martes 13*, retratan la unidad de los pueblos cubano y vietnamita (respectivamente) frente a condiciones adversas como son el ciclón Flora y la guerra contra Estados Unidos. Pese a las diferencias (tanto estilísticas como de contenido) entre ambos documentales, Álvarez consigue transmitir un sentimiento a la vez esperanzado y desafiante, confiando en que los países socialistas lograrán superar el subdesarrollo e incluso derrotar al enemigo imperialista (Estados Unidos) mediante el trabajo colectivo y la organización del pueblo.

El tono de exaltación de estas dos obras contrasta con la ambigüedad de *Memorias del subdesarrollo*, en la que Tomás Gutiérrez Alea presenta a la sociedad cubana post-revolucionaria enfocada desde el punto de vista de un intelectual burgués alienado, incapaz de adherirse al ideal socialista de los años 60. A lo largo del film, documental y ficción se confunden para hacer una crítica de este escritor que rechaza el compromiso político, prefiriendo dedicarse a la auto-contemplación, y que culpa al subdesarrollo de su propia mediocridad. La figura del intelectual es retomada por el director en *Hasta cierto punto*, rodada quince años después con el propósito de analizar los prejuicios existentes en la sociedad cubana y el papel del intelectual políticamente comprometido dentro de ésta. Mediante los personajes de Arturo y Oscar, Gutiérrez Alea denuncia la visión distorsionada de la realidad y el reaccionarismo de algunos intelectuales,

explorando cuestiones de género y clase que desvelan la doble moral persistente entre ciertos sectores sociales “no evolucionados”.

El contenido político y la exaltación del compromiso por el ideal socialista de todas estas obras desaparecen completamente en *Suite Habana*, la obra de Fernando Pérez. Sin dejar de lado la originalidad y la innovación estilísticas, Pérez elabora un documental basado exclusivamente en imágenes y sonidos, retratando con gran sensibilidad la vida cotidiana de doce habaneros anónimos que son representativos de la mayor parte de la sociedad cubana.

A través de estas seis obras vemos, pues, una evolución no sólo estilística sino también temática. El neorrealismo dio paso a un cine comprometido políticamente que combinó la técnica del documental con la ficción para, como menciona Tomás Gutiérrez Alea, dar al espectador “a thread to bring him back to reality, to be able to relate that experience to his own life” (citado en Crowds 27). Si bien esta tendencia continúa a lo largo de los años, el experimentalismo y el contenido altamente politizado de los films de los años 60 van dando paso a un cine más centrado en el individuo y con una técnica más perfeccionada. *Suite Habana* ejemplifica esta tendencia por su cuidadoso montaje de elementos visuales y sonoros y su retrato de ciudadanos de a pie, alejados de tópicos o ideales políticos. El logro de Fernando Pérez es, como él mismo afirma, el haber “complejizado” la realidad cubana utilizando el lenguaje universal de los sentimientos evocados a través del sonido y la imagen.

### CAPÍTULO 3

#### **La figura femenina como paradigma de la revolución y su posterior desmitificación**

Al igual que la figura del trabajador, la representación de la mujer en el cine cubano ha experimentado una evolución ostensible. Si en la época pre-revolucionaria la aparición de personajes femeninos se limitaba a películas pornográficas y melodramas estereotipados como *Sandra, la mujer de fuego* (Juan Orol, 1952), después de 1959 la temática de la mujer toma otro rumbo muy distinto. Se podría decir que la mujer aparece retratada *por primera vez* como un personaje *complejo* en el cine producido tras la revolución, protagonizando diversos films y documentales que exploran cuestiones sociales como la discriminación social y laboral, el compromiso político, el machismo, la “doble jornada”, la pobreza o la prostitución.

El director Humberto Solás fue el primer cineasta que profundizó en el análisis de la figura femenina dentro de la sociedad cubana con los films *Manuela* (1966) y *Lucía* (1968). El mediometraje *Manuela* muestra la adhesión de una campesina a la lucha armada contra la dictadura batistiana, destacando los motivos personales y políticos que la llevan a unirse a la guerrilla. Por su parte, el largometraje *Lucía* presenta de nuevo figuras femeninas no convencionales al retratar a tres mujeres anónimas que viven diferentes épocas históricas en Cuba: una aristócrata seducida y posteriormente abandonada por un español durante la guerra de independencia, la viuda de un activista guerrillero durante las revueltas contra Machado, y una mujer de la Cuba post-revolucionaria que debe enfrentarse a un marido machista y posesivo para adquirir cierta autonomía. Según Humberto Solás, “Lucía is not a film about women; it’s a film about society. But within that society, I chose the most vulnerable character, the one who is most

transparently affected at any given moment by contradictions and change” (citado en D’Lugo 155). El propósito del film es el de captar la realidad de la sociedad cubana a través del punto de vista del sujeto femenino, cuya característica principal es su “transparencia” o invisibilidad dentro del sistema patriarcal: para D’Lugo, “male characters did not so much see women as see through them. Solás’s repertory of heroines were all socially marginalized beings, ‘unseen’ within the patriarchal power structure before and after the revolution” (156). Joel del Río vuelve a destacar la importancia del contexto histórico en *Lucía* en “Una mirada singular y polémica en el cine cubano”:

De un lado, está el empeño consciente por atrapar los diversos tiempos históricos, del otro, los altibajos y reveses que esa historia ha marcado en el alma femenina. [...] Las tres Lucías encadenan la épica personal con el fluir y refluir de la epopeya nacional emancipadora, emancipación que convoca y perturba a la mujer cubana como ente participativo, definitorio. *Lucía* constituye la primera mirada sagaz de nuestro cine al devenir histórico visto como cámara de resonancia para lo íntimo, sin que la descripción del alma femenina impida aludir al entorno, ni asumir la simbiosis de razas y pueblos acrisolados a la sombra de la ceiba y la palma. (np)

Este paralelismo entre las historias individuales de las tres mujeres y la historia colectiva del pueblo cubano reproduce en cierto modo lo que Kristin E. Pitt llama “the nation=woman equation” (np), una metáfora que identifica cuerpo femenino y nación usada ampliamente tanto en el cine como en la literatura y las artes plásticas universales. De esta manera, la llegada de los exploradores europeos a América generó un discurso que describía la tierra recién *descubierta* en términos de “conquista”, “virginidad”, “fecundidad” y “violación”, estableciendo una sutil conexión entre la posesión de la tierra y la posesión sexual de sus habitantes de sexo femenino.

El símil entre mujer y nación ha dado lugar a numerosos mitos, como el de la Malinche<sup>8</sup> en México, y se ha seguido utilizando hasta nuestros días en la literatura de corte nacionalista.

Como señala Pitt, “[the national novels of Latin America], written in the wake of national independence, draw direct connections in one way or another between the nation and the women they portray – either linking their physical bodies with the nation, or drawing parallels between the roles that their bodies play, via romance or parenting, in the foundation of the nation” (np).

Lo mismo se puede decir del papel desempeñado por la figura femenina en el cine cubano post-revolucionario, en el cual la nueva identidad revolucionaria de la nación se asocia con la participación de la mujer en el desarrollo socio-político del país. Como apunta Marvin D’Lugo:

During the first decades of operation of the Cuban Film Institute, and in films as striking as Humberto Solás *Lucía* (1968), Sara Gómez’s *De cierta manera* (*One Way or Another*, 1974), and Pastor Vega’s controversial *Retrato de Teresa* (*Portrait of Teresa*, 1979), the ethos associated with a revolutionary national identity was elaborated in fictional films through an insistent focus on the narrative destiny of female characters. (155)

El mismo autor señala que “The underlying objective of such films was to develop a form of address to, and identification by, the Cuban audience through the mediation of a new

---

<sup>8</sup> “Una de las figuras más polémicas de la conquista española es la mujer conocida como La Malinche o Doña Marina (ca. 1500-1527), quien ejemplifica la importancia de los intérpretes en el curso de la historia. De familia noble, La Malinche fue esclavizada, se convirtió en intérprete y en la persona de confianza del explorador español Hernán Cortés, a quien dio un hijo. Algunos la ven como la traidora de los aztecas, mientras que otros la consideran el chivo expiatorio del fracaso de Moctezuma, quien no fue capaz de defender su reino” (Conner np. Trad. Liliana Valenzuela). Al haber dado a luz al hijo mestizo de Hernán Cortés, la Malinche es considerada como la madre de la actual nación mexicana. Por su parte, John Taylor rechaza la misoginia de quienes la acusan de traidora, argumentando que “She was the victim of the patriarchal view of the time, that women were objects for man’s exploitation. Her story was surely one of rape and misuse, first by the indigenous people and later by the Spanish. [...] Therefore, to accuse her of ‘sexual betrayal’ is to misrepresent the evidence” (np).

revolutionary mythology rooted in the female figure” (155). Al analizar estos films vemos la evolución de esta mitología que asocia figura femenina y revolución, reflejando los cambios sociales experimentados y adaptándose a las circunstancias históricas del país.

La película de Sara Gómez *De cierta manera* (1974) es un ejemplo de lo que Pitt define como “the allegorical connections between amorous romance and benevolent nation-building” (np), ya que analiza desde un punto de vista socio-político las dificultades surgidas en la relación sentimental entre una maestra de clase media, Yolanda, y un hombre de clase obrera, Mario. De nuevo observamos la síntesis de documental y ficción, esta vez de manera más dinámica y experimental: Gómez yuxtapone imágenes de archivo, fragmentos de otros films (como *Tire dié*, película dirigida por Fernando Birri en 1958), entrevistas, notas biográficas (el breve relato de la vida del ex boxeador) y texto escrito, formando una especie de *collage* alejado de cualquier estructura narrativa tradicional. Este caos aparente conforma una “dynamic disjunction” (Davies 348) cuya finalidad es demostrar el proceso de modernización experimentado por la sociedad cubana tras la revolución, no sólo en el terreno de las obras públicas sino también en lo referente a las actitudes individuales. Al igual que hiciera Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*, la directora utiliza el documental para centrarse en los cambios sociales *externos*, mientras que las transformaciones psicológicas (la parte *interna* o subjetiva de la historia) quedan retratadas en la ficción.

La relación que se establece entre los dos protagonistas se basa en el conflicto entre dos puntos de vista dispares originados por diferencias de clase, género, etnia y religión. Al contrario de lo que sucede en *Hasta cierto punto*, estos dos protagonistas se sumergen en un enfrentamiento dialéctico desde una posición de *igualdad* surgida (paradójicamente) de sus diferencias raciales y sociales: como afirma Davies, “They fight as equals (her power derives

from her race and social status, his from his masculinity, understood here as power and prestige arrangements attached to gender)” (351). De este modo, los prejuicios de clase de Yolanda (quien se burla de la hosquedad de su amante y de su “código de honor” masculino) se enfrentan al sexismo de Mario, quien tiene dificultades para asimilar la actitud decidida de su pareja, alejada del modelo tradicional de sumisión y pasividad. Para poder llegar a un entendimiento mutuo ambos deben intercambiar opiniones y puntos de vista (no siempre de manera amistosa), intentando llegar a lo que Davies califica de “intersubjectivity” (351). Esta interacción entre los dos personajes encarna:

Habermas’s description of communicative (rather than subject-centred) reason. What he referred to as the ‘paradigm of the knowledge of objects’ has to be replaced by ‘the paradigm of mutual understanding between subjects capable of speech action’ if alienation is to be avoided in modernity. (Davies 351)

La modernización que menciona Davies hace referencia a los valores de igualdad promovidos por el gobierno revolucionario y representados por Yolanda, quien se opone al conservadurismo de Mario. Esta identificación entre sujeto femenino y revolución es un lugar común en el cine cubano posterior a 1959, como se puede observar en los films *Hasta cierto punto* (1983) y *Retrato de Teresa* (1979). Como apunta Davies, “In both films [*Hasta cierto punto* and *De cierta manera*] it is the reactionary attitudes of men [...] which stall revolutionary progress, and in both it is the female protagonist [...] who most clearly represents the revolution and pushes for change” (350), forzando a los personajes masculinos a confrontar sus propias actitudes reaccionarias. En este sentido, “The personal is ostensibly political” (350), ya que el desafío al privilegio masculino supone una amenaza al *status quo* de la sociedad patriarcal en su conjunto.

A medida que Mario va asimilando nuevas actitudes revolucionarias, las escenas de demolición de edificios se intercalan en la ficción, sugiriendo la destrucción de viejos prejuicios sexistas y la adopción de valores modernos. La construcción de la nación cubana moderna, parece indicar Gómez, pasa por la inminente demolición del sexismo y el ego masculino, lo cual es percibido por Mario como una amenaza a su identidad. Para Davies, Mario representa “both an individual and a historical type” (354), cuyo proceso de maduración implica el desprendimiento de viejos conceptos sexistas sobre la masculinidad asociados con el colonialismo y el culto abakuá<sup>9</sup>. Tal como se explica en un breve fragmento documental, la sociedad secreta abakuá, exclusivamente masculina, castiga severamente cualquier muestra de “debilidad” o “feminidad” (entendidas aquí como sinónimos<sup>10</sup>) por parte de sus miembros. El dilema de Mario consiste en elegir entre decantarse por la modernidad y los nuevos valores igualitarios, abandonando su “identidad” basada en el género y en su pertenencia a la sociedad abakuá, o continuar viviendo de acuerdo a su estilo de vida tradicional, lo cual pondría en peligro su relación con Yolanda. El conflicto al que se enfrenta este personaje nace de su insatisfacción con su estado anterior y de su resistencia a adaptarse a las nuevas tendencias sociales. Citando a

---

<sup>9</sup> La sociedad secreta masculina abakuá desciende directamente de la sociedad secreta ekpe, una agrupación de caciques de la etnia Efik que monopolizaba el poder económico, religioso, político y administrativo en la región de Calabar (Nigeria) durante el siglo XVIII. Los efik suministraban esclavos a los traficantes europeos y americanos a cambio de apoyo logístico. Fundada en Cuba en 1836, la sociedad abakuá también tiene un fuerte componente económico, siendo su principal objetivo “to promote a spirit of mutual aid among its members” (Núñez 149) mediante una serie de reglas que sus miembros (*ñáñigos*) juran obedecer cuando se inician en la sociedad. Entre estas normas están el respeto a las mujeres y a los rituales, la obediencia a la “potencia”, la ayuda al compañero, y el énfasis en el machismo y la venganza. Sosa Rodríguez define la sociedad abakuá como una “sociedad secreta, exclusiva para hombres, autofinanciada mediante cuotas y colectas recaudadas entre sus miembros, con una compleja organización jerárquica [...], un ritual oscuro cuyo secreto – celosamente guardado – se materializa en un tambor llamado ekwé, ceremonias de iniciación, renovación, purificación y muerte, beneficios temporales y eternos, leyes y castigos internos de obligatoria ejecución y aceptación, un lenguaje hermético, esotérico y un lenguaje gráfico, complementario, de firmas, sellos y trazos sacros [...]. De él provienen [...] rasgos psico-sociales que sirvieron en el pasado para calificar a los ñáñigos de jaques petulantes, camorristas naturales proclives a la delincuencia hasta por lombrosianas causas natas” (citado en Núñez 150).

<sup>10</sup> “The following Abakuá proverb captures the *machismo* spirit: ‘Para ser hombre no hay que ser abakuá, pero para ser abakuá hay que ser hombre’. To be a man meant to be heroic, manly, not effeminate. A man has to prove himself, that is, he must be a *chévere*, a man unafraid and undeterred by nothing” (Núñez 149).

Davies, “if Mario does reconstruct himself in order to be a good revolutionary he will, at the same time, demolish his ego and, at a collective level, demolish the Cuban national cultural identity” (354), lo cual explica su sentimiento de inseguridad respecto a su relación con Yolanda.

Por su parte, el personaje de Yolanda da voz a una serie de contradicciones sociales que no presentan una fácil solución. Esta maestra de clase media, divorciada, independiente, activa (al contrario que Mario, Yolanda apenas aparece dentro de casa; ella representa la vida *exterior*, profesional) refleja algunos de los logros conseguidos por la revolución, como son la liberación (parcial) de la mujer y el éxito del sistema educativo. Sin embargo, la protagonista se enfrenta a un serio problema de inadecuación a la hora de poner en práctica sus conocimientos: obligada a dar clases a niños de barrios marginales, Yolanda debe encarar una realidad completamente distinta a la suya, lo cual le provoca una insatisfacción que ella misma expresará en un simulacro de entrevista. Gómez utiliza la técnica del documental para mostrar el contraste entre la difícil vida de las mujeres marginadas, como La Mejicana (madre soltera, sin educación, explotada y abandonada por sus amantes), y la posición privilegiada de Yolanda. Estas diferencias entre las distintas situaciones de las mujeres cubanas no fue tomada en cuenta hasta 1980, como afirma Sheryl L. Lutjens: “geographical and occupational differences among women had been taken seriously beginning with the Third FMC<sup>11</sup> Congress in 1980” (111). Yolanda aparece entrevistando a La Mejicana, haciendo las veces de documentalista e investigadora social, pero

---

<sup>11</sup> La Federación de Mujeres Cubanas (FMC), creada por el gobierno en 1960, “se trazó como objetivo principal la incorporación de la mujer a la sociedad y al empleo, así como al programa de cambios sociales y económicos en marcha en el país”. Estructurada territorialmente a nivel nacional, provincial, municipal y de base, “Su Dirección Nacional está integrada por un Comité Nacional y un Secretariado, encargados de hacer cumplir los acuerdos adoptados en cada Congreso, órgano máximo de dirección que se celebra cada cinco años. El Comité Nacional reúne a mujeres representativas de todos los sectores sociales y a aquéllas que se encuentran en puestos de toma de decisiones en ministerios claves, en el Partido Comunista de Cuba, sindicatos y otras organizaciones sociales”. Entre sus principales objetivos se encuentran: la investigación de los problemas específicos que enfrentan las mujeres, al igual que sus intereses y opiniones, la organización y movilización en torno a la promoción de la legislación sobre mujer y familia, la divulgación jurídica de los derechos de la mujer y la vía para demandarlos, y la creación de Casas de la Mujer (entidades municipales de asesoría e información formadas por profesionales y afiliadas a la organización) (<http://www.eurosur.org/FLACSO/mujeres/cuba/orga-8.htm>).

siempre manteniendo la distancia que le confiere su posición de maestra. Incapaz de identificarse con las mujeres a las que entrevista, no comprende la realidad de marginación y explotación en la que éstas viven. Al reprender a La Mejicana por pegar a su hijo y afirmar que los padres (no sólo las madres) deberían ocuparse de la educación de sus hijos, la protagonista “presents an official view” (Davies 358) que contrasta con la experiencia *real* de esta mujer olvidada por la sociedad. Lo que hace Yolanda es reproducir el mensaje oficial representado por la voz del documental (“la gente pobre desempleada ha sido integrada en la sociedad gracias a la revolución”, con la excepción de aquellos “anti-sociales” que se resisten a adaptarse), ignorando el abismo existente entre la realidad que tiene delante y la utopía de integración presentada por el gobierno.

El acierto de Sara Gómez, en definitiva, consiste en representar las contradicciones a nivel social y personal existentes en Cuba durante la década de los 70, demostrando que “The social tensions [...] are the result of accelerated modernization in post-Revolutionary Cuba” (Davies 348). Dichas tensiones, ilustradas por los conflictos a los que se enfrentan los protagonistas de la película – el miedo a la pérdida de identidad (masculina) debido a la modernización, y la inadecuación entre el discurso oficial de igualdad y la realidad cubana – demuestran “the impact of rapid modernization on the psychosexual formation of gendered identities at the level of the individual and the collectivity. [The film] challenges traditional patriarchal ideology as well as socialist ideology by consistently breaking down any attempt to provide a pleasurable resolution” (Davies 358). La única solución posible, sugerida en la escena final en que Mario y Yolanda se alejan discutiendo, es el intercambio de puntos de vista mediante el diálogo y la educación: como señala Lutjens, “In postrevolutionary Cuba, problems are often discussed with reference to *cultural* level, using the standards of *consciousness* to

replace both color and class in explaining the progress and problems that Cubans see” (el énfasis es mío) (114).

Este proceso de *concienciación* se ha asociado en Cuba al importante papel de la educación y la implantación de leyes en favor de la igualdad de la mujer. Desde 1959 el gobierno otorgó a las mujeres la igualdad de derechos legales y la participación en el proceso de producción, pero no fue hasta la década de los 70 (el llamado periodo de “institucionalización” del régimen) que se promulgaron las leyes que garantizan el cumplimiento de estos derechos. A tal efecto, 1975 fue un año clave debido a la implantación del Código de la Familia, según el cual las tareas del hogar y la educación de los hijos deben ser compartidas por ambos progenitores. Además, ese mismo año se celebró el Primer Congreso del Partido Comunista cubano, que anunció su compromiso por la igualdad de los sexos, ratificado en el artículo 43 de la Constitución de 1976<sup>12</sup>. Sin embargo, estas leyes no impidieron que las mujeres continuaran siendo víctimas de la “doble jornada”, reconocida públicamente por el gobierno y provocada por las actitudes sexistas enraizadas en la tradición familiar patriarcal.

Éste es precisamente el tema analizado en *Retrato de Teresa* (1979), el film de Pastor Vega que reflexiona sobre el conflicto surgido dentro de una familia trabajadora cuando la mujer (Teresa) se rebela contra la (o)presión y el sexismo encarnados por su marido (Ramón), reivindicando su autonomía y su derecho a realizarse como persona más allá de la esfera doméstica. Teresa, obrera en una fábrica textil, combina su labor con la coordinación del grupo de danza del sindicato. Al llegar a casa a altas horas de la noche debe enfrentarse a la incompreensión de su marido, que le reprocha su ambición y el escaso tiempo que dedica a su

---

<sup>12</sup> “The 1975 Family Code specified domestic equality, defining the duties of the *casa* and parenthood as shared obligations, while the Thesis on the Full Equality of Women from the First Party Congress in 1975 made official a commitment to pursuing equality. The 1976 Constitution included economic, political, social, and familial equality in Article 43 [...] as well as paid maternity leave [...]” (Lutjens 104).

familia: “Teresita la hormiguita [...]. ¡Tú quieres comerte el mundo, y mientras tanto la casa que se hunda!”, ante lo cual Teresa exige que se le reconozcan sus necesidades como persona: “¿Qué hay de malo en que yo quiera participar, ser útil, salir de la rutina? [...] ¡Yo quiero ser yo, no una esclava como mi mamá!” La pelea que se origina entre ella y Ramón, en la que él la acusa de ser una “mala madre” y amenaza con llevarse a sus hijos, ejemplifica claramente lo mencionado en la escena de la asamblea de trabajadores: los dirigentes (representantes del discurso oficial) afirman que la situación de desigualdad entre los sexos “ha mejorado mucho [...]; ¿quién no sabe de esto?”, ante lo cual varias mujeres expresan su desacuerdo diciendo que “de paso visiten y hablen con los maridos, que hay muchos hombres que no han evolucionado” y “que no saben” lo que es la igualdad de derechos. En esta escena, rodada en estilo semi-documental, se puede apreciar el abismo existente entre la implantación de políticas anti-discriminatorias por parte del gobierno y la verdadera adaptación por parte de la sociedad a estas políticas. Como suele ser habitual, el hecho de promulgar leyes a favor de la igualdad no garantiza *de facto* la desaparición de la desigualdad.

La razón por la cual este discurso político no cala en la sociedad, sugiere Vega, hay que buscarla en el sexismo transmitido de generación en generación no sólo por los hombres, sino también por las mujeres encargadas de la educación de las/os jóvenes. Mientras que los padres de Ramón y Teresa están significativamente ausentes a lo largo del film, la madre de Ramón lo acoge en su casa tras su ruptura con Teresa, mimándolo como si fuera un niño y diciéndole que debe alegrarse de “ser varón, porque lo que es las hembritas están...”. Esta figura materna demuestra la interiorización de la misoginia por parte de la mujer, ya que critica la libertad con que visten y se comportan las jóvenes en La Habana, *olvidando* la manera en que ella misma se comportaba cuando era joven y reforzando el concepto reaccionario de que nacer varón trae

consigo privilegios implícitos. Por su parte, la madre de Teresa aparece como la transmisora más firme de la tradición sexista al reprocharle a su hija su fortaleza e independencia: “La mujer se debe a su marido y a sus hijos. [...] Siempre has querido hacer tu voluntad. Tienes que aprender a dominarte. [...] Ése fue el ejemplo que te di”. Esta mujer reafirma así su función de modelo (lamentablemente obsoleto) a imitar por su hija en el ámbito de las relaciones de pareja. La falta de entendimiento entre las dos mujeres es total no sólo en cuanto al tema del género, sino también en el terreno político: la madre ejemplifica el “viejo orden” social, según el cual “Digan lo que digan, la mujer siempre será mujer y el hombre siempre será hombre. Dios lo quiso así y eso no puede cambiarlo ni Fidel”, mientras que la hija es una revolucionaria convencida que vive según el ideal socialista de trabajo colectivo e igualdad. La diferencia en cuanto a la clase social a la que pertenecen las dos mujeres también queda retratada en esta escena, que transcurre en “the elegant colonial patio of Teresa’s mother’s house” en oposición a “the modest but cheerful bungalows of Teresa and Ramon’s neighborhood” (Burton: “Seeing, Being, Being Seen”, 82). Este escenario establece, por otra parte, un contraste entre la ideología progresista de Teresa y el conservadurismo de su madre, en una asociación que parece coincidir con el argumento expuesto por *De cierta manera*, según el cual “the blame for Cuban machismo is placed squarely with colonial history” (Davies 354), en alusión a la tradición sexista heredada de las culturas española y africana.

El film de Vega no sólo culpa a la tradición familiar de la transmisión de prejuicios, sino que critica también los estereotipos promovidos por los medios de comunicación, especialmente por la televisión. En una de las escenas, Ramón ve una telenovela en la que una heroína del siglo XIX celebra la delicadeza de su amante, quien la ha obsequiado con “una sencilla rosa” para conseguir su perdón. Cuando él intenta hacer lo mismo con Teresa, “this 20th century heroine, in

exasperation and disgust, tosses the flower out the window” (Burton: “Seeing, Being”, 83).

Ramón parece incapaz de advertir la simpleza de los estereotipos románticos, por lo que confunde los melodramas televisivos con la realidad sin darse cuenta de lo absurdo de su gesto. En otra escena, Teresa y Tomás aparecen en la televisión tras recibir un premio por su labor en el grupo de danza. El presentador entrevista *primero* a Tomás, relegando explícitamente a Teresa a un segundo plano, y dirigiéndose a ella solamente para referirse a su belleza física, su familia, su marido y su involuntario (e impuesto) papel de esposa “modelo”. Según Burton, “Teresa’s television appearance after her dance group wins the competition should be her crowning triumph. Yet the unctuous emcee [...] manages to rob her of this satisfaction by turning the appearance into one more display of mindless sexism as perpetuated by the mass media” (“Seeing, Being”, 85).

La humillante escena se completa con la reacción de Ramón, quien (tal como pronostica el presentador del programa) es víctima de un ataque de celos al ver a su esposa con Tomás en la televisión. La actitud de Ramón, totalmente previsible, tiene su origen en lo que Michael Ryan llama “the social construction of reality”: “Films play a role in the social construction of reality in that they influence collectively held representations or ideas of what society is and should be. They help shape beliefs regarding how people should act, what values should be privileged, what institutions like the family should look like, and so on” (483). De esta manera, los medios de comunicación no son simples herramientas imparciales que *reflejan* una realidad previamente existente, sino instrumentos que *interpelan* al espectador y *(re)producen* una determinada ideología – en este caso, la patriarcal.

El verdadero dilema de Teresa se presenta cuando Ramón intenta reconciliarse con ella tras haberla abandonado dos veces y haberle sido infiel. Tras darse cuenta la primera vez de que

Ramón sólo se presenta en su casa para “pasar el tiempo” y marcharse después de tener relaciones sexuales con ella, Teresa decide cambiar la cerradura de su casa en lo que resulta ser un paso decisivo para recuperar su autonomía. Al hacer este cambio, Teresa le está prohibiendo a Ramón entrar de nuevo en su casa, su vida y, simbólicamente, su cuerpo, con lo cual la vivienda pasa a convertirse en su propio espacio personal, a salvo de las presiones de su marido. Dentro de este “refugio”, la protagonista reflexiona con Charo sobre la decisión que debe tomar, enfrentándose una vez más a la doble moral de la sociedad encarnada por una mujer: cuando Charo (una mujer divorciada) intenta convencerla para que vuelva con Ramón, Teresa le pregunta incrédula: “¿Qué dirías si lo hubiera hecho yo? [...] Charo, ¿de qué te ha servido sufrir?” Esta pregunta será la que Teresa repetirá a Ramón en su último encuentro, desafiando la hipocresía de su marido antes de abandonarle definitivamente:

Teresa: No pensaste en mí. [...] Yo también estaba sola

Ramón: Uno es hombre. A mí me sirvió para...

T: ¿Y si yo hubiese hecho lo mismo?

R: Yo estoy hablando en serio. Soy hombre y eso es distinto. Nunca es lo mismo.

T: Y yo no estoy jugando. Ponte en mi lugar, ¿qué hubieras hecho?

La doble moral de Ramón se hace aún más obvia cuando sospecha que Teresa tiene también una relación con otro hombre, y comienza a pedirle cuentas: “Dime la verdad. Tú me niegas algo”, ante lo cual Teresa responde airada: “¿De qué verdad me hablas? ¡Acuérdate que *no es lo mismo!*” Tras este intercambio de opiniones, Teresa se da la vuelta para alejarse definitivamente de Ramón, emergiendo como una mujer nueva, sola entre la multitud, por contraste con el *retrato* que Vega nos presenta al inicio del film: si en la escena inicial Teresa aparece aislada con sus hijos frente al mar, mientras “turns her head in response to her husband’s call”, en la escena final “the family unit has been rent asunder. The context is not a weekend family outing but the pedestrian-congested workaday streets of downtown Havana” (Burton: “Seeing, Being”, 92). El

retrato final de Teresa la muestra caminando decidida en dirección opuesta a su marido, quien “now tracks her at a distance, disoriented and unsure” (Burton: “Seeing, Being”, 93).

Pese al mensaje abiertamente reivindicativo del film, Burton señala en su artículo una serie de contradicciones que debilitan en cierto modo la estructura de la narración. Un ejemplo citado por la autora es la sorprendente *despolitización* de la historia, en la cual se discute el tema de la igualdad de sexos sólo en la esfera privada, sin mencionar a la Federación de Mujeres Cubanas en ningún momento. Otra contradicción es el hecho de que “Teresa’s decision to reject the reconciliation proposed by Ramon hinges on [...] her determination to challenge the double standard [...] and the support she says she has derived from friends during the crisis”; sin embargo, “Her isolation is intensified after her separation from Ramon” (Burton: “Seeing, Being”, 85). De hecho, sus únicos amigos (Sonia, Charo, Bernal) desconocen la realidad de su relación con Ramón e incluso le aconsejan volver con él tras la ruptura, ignorando las razones que ella esgrime para no hacerlo. Por otra parte, una de las mayores ambigüedades del film reside en la naturaleza de la relación entre Teresa y Tomás. Según Burton:

In striking contrast to the explicit scenes of Ramon and his girlfriend trysting on the beach or on her brocade couch, the narrative ellipses which “edit out” the exact nature of Teresa’s relationship to Tomas seem to me less a product of discretion or coyness than blatant censorship in the Freudian sense. This ellipsis replicates the social attitude which the film purportedly criticizes: that extramarital sexual intimacy is tolerable for men but inconceivable for women. (“Seeing, Being”, 86)

Pastor Vega reconoce que mantuvo la ambigüedad de manera premeditada, para evitar que el público usara la infidelidad de Teresa como una justificación del tratamiento que ésta recibe por parte de Ramón: “If we’d made it definite that she’d had an affair, [Cuban] viewers would

simply have said she deserved what she got. They're still too attached to traditional attitudes when it comes to extramarital sex" (citado a pie de página en Burton: "Seeing, Being", 86).

Por otra parte, los mayores aciertos de la película residen en su tratamiento de la acción en un estilo semi-documental (las imágenes del día a día de Teresa, el ensayo del grupo de danza, las escenas de Ramón en el cursillo de su empresa), el cual añade veracidad a la acción, y el "system of verbal resonances which has, to my knowledge, no antecedent in Cuban film" (Burton: "Seeing, Being", 90). Burton señala diversas escenas en las que Teresa repite frases pronunciadas por otras personas, dando un efecto de "closed world" a la acción al mismo tiempo que afirma "the possibility of transformative regeneration of meaning" (Burton: "Seeing, Being", 90). Algunos ejemplos de esta "resonancia verbal" ocurren cuando Teresa y Ramón discuten: cuando éste último regresa para seducirla, Teresa repite irónicamente las acusaciones lanzadas por él ("Pero si me quiero comer el mundo", "Si soy una mala madre") durante su anterior pelea. En otro momento, Ramón le pregunta extrañado a Teresa "¿Qué es lo que te ha pasado?", a lo cual responde ella "¿Qué es lo que te ha pasado *a ti*?", haciéndole ver a su marido la incoherencia entre las buenas intenciones exhibidas al principio de su matrimonio y su actitud presente. En su discusión con Charo, Teresa parafrasea a su propia madre, negándose a imitarla y a "tragarse buches de sangre" en silencio como hizo ella. En su pelea final con Ramón, la protagonista lanza otra de sus acusaciones irónicas al decirle "Recuerda que *no es lo mismo*", obligando a su marido a confrontar la doble moral que él mismo predica.

*Retrato de Teresa* supone un interesante debate sobre el origen de la desigualdad sexual y la transmisión de prejuicios como el machismo. Si es cierto que, como afirma Ryan, "The patriarchal family would not continue to exist if people did not believe it should exist in that form" (483), la rebelión final de Teresa puede leerse como un pequeño triunfo individual en la

batalla contra la perpetuación de esta ideología patriarcal. De hecho, la polémica suscitada por el estreno del film en Cuba es una muestra del poder transformador de su mensaje, el cual catalizó “countless domestic crises and unleashed weeks of heated debate in newspapers and magazines, on radio, television and streetcorners”, mientras que “few viewers declined to take sides in the ensuing confrontation between proponents of ‘sacred’ family traditions and women’s need for self-realization” (Burton: “Seeing, Being”, 82). La principal causa de este desasosiego reside en el hecho de que la protagonista decide romper conscientemente la cadena de transmisión de valores sexistas, optando por deconstruir el modelo de sumisión impuesto por su madre, sus amigas y su marido. El film pone así en evidencia un tipo de formación cultural que graba sutilmente el discurso patriarcal en la psique femenina, convirtiendo en extraña cualquier actitud natural de sublevación: “Women have had to be *taught to submit* because *they would not have done so naturally*. The very necessity of ‘education’ of this sort, the promotion of ideology [...], is itself an indication of the unnaturalness of what is taught as being natural” (el énfasis es mío) (Ryan 484).

La persistencia de esta ideología sexista vuelve a ser cuestionada en el film de Tomás Gutiérrez Alea *Hasta cierto punto* (1983), en el cual se mezclan de nuevo el estilo documental y la ficción. La película, dedicada a la fallecida Sara Gómez, abre con declaraciones de un trabajador “revolucionario” que afirma haber cambiado su actitud machista relativamente, ya que al fin y al cabo, “la igualdad hombre-mujer es lo correcto, pero *hasta cierto punto*”. Esta afirmación contrasta irónicamente con la imagen siguiente, que muestra los versos de una canción vasca en la cual se compara a la mujer con un pájaro (“si le cortara las alas sería mía, pero lo que yo amo es el pájaro”), presentando la libertad y autonomía de ésta (las “alas” del pájaro) como rasgos esenciales e inalienables del sujeto femenino. Una muestra de este principio

es la obrera presentada a continuación, quien afirma que el conservadurismo de su marido no impidió que ella hiciera su voluntad (seguir trabajando) al ser forzada a elegir entre su matrimonio o su ocupación. Contrastando con esta imagen de fortaleza femenina aparece de nuevo el obrero anterior, quien demuestra su doble moral al considerar trivial la infidelidad masculina y rechazar abiertamente la misma debilidad cuando ésta proviene de una mujer. Mediante esta yuxtaposición de imágenes y actitudes dispares, Gutiérrez Alea muestra los prejuicios sociales como una dificultad añadida a la lucha de las mujeres por conseguir la igualdad.

Sin embargo, Gutiérrez Alea da un giro a la historia al centrarse en sus protagonistas masculinos, el director de cine Arturo y el guionista Oscar, dos intelectuales que pretenden hacer un documental sobre el arraigo de las actitudes machistas en los trabajadores portuarios. Parte del mérito del film reside en poner en el punto de mira a estos intelectuales, de modo que quienes pretenden analizar a la sociedad son en realidad los que acaban siendo analizados. De esta manera, los espectadores van descubriendo que Arturo y Oscar no necesitan irse al puerto para encontrar el machismo que tanto critican, sino que son estos quienes deberían cuestionar sus propias actitudes: Arturo se comporta de manera autoritaria con su esposa e incluso le es infiel en repetidas ocasiones (como ella misma admite), mientras que Oscar engaña a su vez a Marian iniciando una relación (que él no reconoce) con Lina. Como ésta última le dice a Oscar en cierto momento, “el machismo es igual en todas partes. [...] ¿Por qué no hay ninguna mujer trabajando en el cine?” Mediante este comentario, la protagonista intenta hacer ver al guionista que la discriminación no es un asunto de determinadas clases sociales sino que existe en todas las esferas de la sociedad, articulando la manera en que se conciben y reproducen los roles sexuales de manera general. Obviamente, el sector cinematográfico no es ninguna excepción a esta

máxima: diversos críticos corroboran con sus estudios la opinión de Lina en cuanto a la escasa representación femenina en la industria cinematográfica cubana, como Lutjens, quien afirma que “Among the themes in Cuban film, the quandary of the revolutionary woman torn between children, work, politics, and the unfaithful or unsupportive husband is intriguingly repeated even though women are underrepresented as writers and directors” (115). Por su parte, Julianne Burton señala que:

North American visitors to ICAIC continue to question the dearth of women directors and the limited number of blacks. Sara Gómez, who belonged to both the above categories, died in 1974 of acute asthma on the verge of completing her first feature, *One Way or Another*. [...] In response to this criticism, the Cubans reply that they reject any notion of quotas as inherently discriminatory, and that they have had only twenty-five years to try to reverse centuries-old legacies of discrimination. Mayra Vilaris, assistant director, stated in a recent interview, “I would feel personally offended if I were told to start working on a film as the director because we need more women directors.” Her position is representative of many women at ICAIC. [...] Their primary identification, these Cuban cineasts declare, is as Cubans, not as women, or blacks, or Chinese. (“Film and Revolution”, 138)

Pese a la lógica de este argumento, los mismos cineastas reconocen la existencia previa de discriminación dentro de la sociedad cubana y apuntan a la escasa labor realizada por el ICAIC para revertir esta situación. Davies critica esta desigualdad, mostrada en la película cuando “[Oscar] fails to listen to [Lina’s] opinions, for example, when she tells him machismo is everywhere, not just among dockers, thus invalidating the purpose of his film, and points out the irony of shooting a film on machismo with an all-male crew. She even apologizes for having an opinion on the matter” (351). La autora destaca la actitud prepotente de Oscar, quien ignora el parecer de Lina y la trata sólo como un objeto de estudio que pasa a ser luego objeto de deseo:

Lina “is not positioned as his equal or his interlocutor, but merely as a sex object or, as Pick indicates, his object of research” en un film “focused predominantly from the male protagonist’s point of view” (Davies 351).

Este punto de vista masculino es lo que Teresa de Lauretis define como la característica más notable del cine, una forma de arte en la que frecuentemente la mujer representa el objeto (pasivo) deseado por el sujeto (activo) masculino, “Which all amounts to saying that woman, as subject of desire or of signification, is unrepresentable; or better, that in the phallic order of patriarchal culture and in its theory, woman is unrepresentable except as representation” (20). De hecho, Lina aparece representada en el film no sólo como objeto de estudio, sino como un *prototipo* de mujer trabajadora y, a la vez, de madre soltera; un “ideal subject of production and reproduction” (Davies 357) que mantiene la ecuación “mujer=nación” productora de ciudadanos señalada por Kristin Pitt. En palabras de De Lauretis, la identificación de la mujer con la figura materna niega la capacidad de individualidad a la mujer, la cual “enters history having already lost concreteness and singularity; she is the economic machine that reproduces the human species, and she is the Mother, an equivalent more universal than money, the most abstract measure ever invented by patriarchal ideology” (130).

La misma autora subraya que esta cosificación de la mujer viene determinada por la violencia de la retórica usada en otros ámbitos de la sociedad, cuyo discurso da al sujeto femenino dicha connotación de *objeto de estudio*: “The discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object. That, I suggest, is its rhetoric of violence, even when the discourse presents itself as humanistic, benevolent, or well-intentioned” (De Lauretis 45). Esa misma violencia de la retórica es la que aparece en el discurso de Flora, la esposa de Arturo, quien justifica la infidelidad de su marido diciendo que “Todos son iguales; no

hay que darle importancia. Está inseguro y necesita probarse continuamente”. Esta adopción del discurso machista patriarcal revela la interiorización por su parte de un orden social basado en la desigualdad de los dos géneros, algo que Marian cuestiona cuando le plantea abiertamente a su amiga “¿Y si yo hubiera hecho lo mismo?” Al hacerse eco de la pregunta lanzada por Teresa a su marido Ramón en *Retrato de Teresa*, Marian está desafiando la doble moral que mantiene un sistema de relaciones de poder asimétricas en el cual el sujeto masculino ostenta la posición privilegiada.

Por su parte, los prejuicios y la hipocresía de Oscar quedan al descubierto en más de una ocasión, como la escena en que Lina le comenta a éste que es madre de un hijo. Oscar le pregunta inmediatamente si está casada o divorciada, revelando un interés que va más allá de lo profesional y dando por sentado que el matrimonio es el paso previo indispensable a la maternidad. En otra secuencia en la que Oscar llega a casa con Marian tras recibir un premio por su obra, el protagonista deja caer su ropa al suelo de manera descuidada, mientras que Marian la va recogiendo tras él. La dejadez de Oscar sugiere que está acostumbrado a que sea su esposa quien atienda la casa, dedicándose a limpiar y ordenar lo que él ensucia; la separación de los roles sexuales queda claramente establecida en esta escena. Poco después, Oscar engaña a su esposa al comenzar una relación paralela con Lina, la existencia de la cual niega en todo momento a Marian, incluso cuando ésta se enfrenta a él para exigirle que le diga la verdad. Ella reacciona entonces llamándole hipócrita y preguntándole qué hubiera hecho él si la infiel hubiera sido ella, a lo que Oscar no contesta. Al mismo tiempo, el protagonista recibe presiones de Lina para que deje a su esposa, lo cual “no es tan fácil” como él mismo pensaba: de este modo, la incapacidad de enfrentarse a su situación hace que Oscar continúe llevando una “doble vida” de engaño y mentira que perjudica especialmente a Marian. Sin embargo, el hecho de que tenga dos

relaciones sentimentales simultáneas no afecta negativamente a Oscar, quien (paradójicamente) reacciona con furia cuando ve a Lina subirse en el coche de otro hombre.

El machismo del protagonista se hace tan evidente tras este conflicto que él mismo toma conciencia de la debilidad de sus ideales igualitarios, como sugiere la escena en la que, pensativo, ve partir el avión en el que supuestamente viaja Lina rumbo a Santiago. La ambigüedad del desenlace en la relación entre Oscar y Lina es descrita por Davies como una forma de escapismo, que no resolución:

*Hasta cierto punto* is not foreclosed, there is no resolution to the problem, but rather than ending on a dialectical note the film ends in pure escapism or, rather, expulsion. The woman is expelled from the drama altogether; the exit of the woman provides the resolution of the problem. This is a limp conclusion which spoils the film's credentials as a critique of sexism in Cuba. (352)

Para la autora, este final sólo confirma el enfoque androcéntrico del film, en el cual observamos la maduración y toma de conciencia de un protagonista masculino a partir de su breve relación con un personaje femenino cuya única función es la de ser un objeto de estudio (y más adelante, de deseo) para el primero. En otras palabras:

Oscar rethinks his ideas after contact with Lina. [...] Yet there is no liberation for Lina. She learns nothing from Oscar other than the hypocrisy of married men. Her relationship with Oscar brings her difficulties, not freedom. Liberation is not escapism. The filmic discourse of *Hasta cierto punto* is such that it is unable to step out of the limitations of the classic romance genre and offers feeble criticism of the status quo. (Davies 358)

La historia del film se centra así en el proceso de toma de conciencia por parte de un intelectual (masculino), el cual pasa por una experiencia (su relación con el personaje femenino) que le obliga a reconocer la distancia existente entre sus ideales y su manera de actuar en la realidad: como señala Crowdus, "There's a big difference, the film makes clear, between the

intellectual or ideological awareness and the ability to put that awareness of an issue such as male chauvinism into practice in one's everyday life", debido a que "Gut level emotions always lag behind political rhetoric, and sometimes they're never in sync" ("*Up to a Point*", 24).

Sin embargo, el personaje de Lina carece de un desarrollo psicológico similar, e incluso cae en el tópico romántico del amor platónico entre el artista y su musa. Como afirma Davies, la protagonista no obtiene ningún beneficio de su relación con Oscar; al contrario, ella representa a la amante, la mujer "ilegítima" del guionista, que carece de los privilegios de Marian y es eliminada de la acción una vez que ha cumplido su función de agitadora de la conciencia de Oscar. Por otro lado, las imágenes finales muestran a Marian junto a su marido, sin cuestionar su matrimonio ni volver a hacer referencia a la infidelidad de Oscar. El inconformismo y la rebeldía mostrados por ella anteriormente son borrados como por arte de magia, lo cual resta credibilidad a la historia y al mismo personaje de Marian. Este enfoque en el punto de vista masculino, unido a la inconsistencia de los personajes femeninos, debilita considerablemente el mensaje supuestamente igualitario del film, que se centra en presentar el proceso de auto-análisis de un intelectual dejando de lado la crítica al tradicional machismo de la sociedad cubana.

Por su parte, el film del argentino afincado en México Carlos Marcovich *¿Quién diablos es Juliette?* (1997) se vuelve a centrar en la figura de la mujer, aunque desde una perspectiva muy distinta. Este documental pretende mostrar la complejidad de la vida actual en La Habana a través del retrato de una joven, Yuliet, que no es ni deja de ser revolucionaria, y que se prostituye porque, según ella, esto resulta más eficaz para sobrevivir que el integrarse en el sistema educativo o laboral cubano. El enfoque de Marcovich no se centra tanto en la política como en el aspecto personal de la vida de esta chica, para lo cual utiliza una mezcla de ficción y modalidad documental de observación, la cual presenta la voz de los sujetos observados en tomas largas con

sonido sincronizado, enfatizando la imparcialidad y la observación detallada del comportamiento de las personas en determinados momentos críticos de su existencia. En realidad, la técnica utilizada por el director resulta ser mucho más experimental que en el caso de *Retrato de Teresa* o *Hasta cierto punto*, siendo éste un largometraje inclasificable para el público y la crítica. Como se pregunta Matt Bailey: “Is this a documentary that wants to be a music video? Is it a music video that wants to be a narrative fiction film? Or perhaps a fiction film that wants to be a documentary? Like the title question, these are questions that really have no answers - at least none provided by the film” (np).

Marcovich tiene el acierto de retratar el punto de vista no convencional de la sociedad cubana (el de una supuesta “marginada”) sin dramatismo ni victimismo. La historia de la grabación es ya de por sí poco convencional: el director conoció a la protagonista mientras estaba grabando un vídeo del músico Benny Ibarra con la modelo mexicana Fabiola Quiroz. Marcovich quedó fascinado por la inteligencia y la espontaneidad de esta joven de La Habana, cuya madre se suicidó un año después de que su padre emigrara a los Estados Unidos, dejándola en manos de su abuela y su tío. El director la invitó entonces a participar en el vídeo musical con Fabiola, lo cual dio pie a una amistad a través de la cual descubrieron que las dos tenían un punto en común: ninguna de ellas conocía a su padre. La ausencia del padre (un tema que, como ya se ha mencionado, aparece también en *Retrato de Teresa* y *Hasta cierto punto*) es el hilo conductor de la historia personal de ambas mujeres, que expresan sentimientos alternativos de rencor, indiferencia o cariño hacia esta distanciada figura paterna. Sin embargo, el film no se centra en este tema, sino que trata otras cuestiones como la vida en Cuba durante el “periodo especial”, la manera en que Yuliet se enfrenta a esta vida, su relación con el resto de miembros de su familia o sus esperanzas de futuro.

En lugar de presentarse como una víctima, Yuliet usa su sentido del humor para mostrarse tal como es, una chica inteligente cuya vida no ha sido fácil y que sobrevive como puede, al igual que muchos compatriotas. La historia de este film es la de la vida de Yuliet, narrada a medias por ella y por sus familiares. La protagonista explica cómo su madre se suicidó quemándose viva (“se dio candela”) tras ser abandonada por su padre, quien emigró a los Estados Unidos y no volvió a escribirles, según ella. Yuliet mantiene esta postura a lo largo de la historia, culpando a su padre de la muerte de su madre y justificando así el rencor que siente hacia él: la protagonista confiesa que “No lo quiero porque le ha hecho mucho daño a mi mamá. Se murió por él”, por lo cual cree que es él quien debiera haber muerto. Pese a la dureza de sus palabras, que Fabiola dice comprender, el hermano de Yuliet considera que este resentimiento no es más que una pose de su hermana, quien realmente quiere a su padre. Viendo la sensibilidad y la jovialidad de Yuliet da la sensación de que las palabras de Michel son ciertas, aunque hay que considerar el hecho de que el chico idolatra a su padre y parece incapaz de ponerse en la (escéptica) piel de una adolescente que ha pasado por experiencias de indudable crudeza como son la violación y la prostitución. Como ella misma afirma más adelante, “Los hombres son unos ingenuos, hipócritas, descaraos [...] Deberíamos tratarlos como ellos nos tratan a nosotras, porque si no, tú siempre vas a ser la sufrida y ellos los contentos”. Tal reflexión demuestra la sensibilidad y la lucidez de una persona que, pese a su juventud, ha visto el dolor de cerca en más de una ocasión.

Sin embargo, el discurso de Yuliet no pretende mostrarla como una víctima; al contrario: ella se burla de la ingenuidad de su hermano, que es un “beato”, y se presenta a sí misma como “Satanás, Lucifer”, la encarnación de la malicia (que no del mal) y de la astucia. Pese a reconocer que no cree “en nada”, Yuliet se muestra en todo momento como una mujer de fuerte

personalidad, con las ideas claras en cuanto a lo que no quiere hacer (aunque tampoco está claro qué es lo que *quiere* hacer), como demuestra en la entrevista con la directora de una agencia de modelos. En esta escena, Yuliet se niega a creer el “cuento” de que puede llegar a ser modelo, dejando claro que prefiere renunciar al dinero fácil antes que abandonar La Habana. Este argumento presenta una gran complejidad, ya que Yuliet reconoce al principio del film las dificultades de vivir en Cuba: por un lado explica la grandeza del país (“Cuba es grande”) en el que la educación y la sanidad son públicos, pero por otro lado la joven habla de corrupción y favoritismo, convirtiendo en irónica la afirmación anterior. Su escepticismo, explica, le hizo dejar los estudios y dedicarse a ganar dinero por otros medios, como la prostitución, deseando mientras tanto “viajar, que mejore mi país, y que todo el mundo pueda hacer lo que quiera y no tenga que hacer cosas que no quiere hacer”. La elocuencia de esta frase encierra toda la esperanza y la desesperación que pueden caber en una chica de dieciséis años, sobreviviendo como puede sin estudios ni trabajo “formal” permanente.

Uno de los puntos fuertes del film es el hecho de que trata el tema de la prostitución de Yuliet de forma tangencial, prefiriendo centrarse en la vida diaria de esta joven y en su relación con sus familiares, el equipo del film y Fabiola. Ya se ha mencionado la ausencia de victimismo y la aparente despreocupación de la protagonista, que considera el sexo “sólo sexo” y declara que, al contrario que hizo su madre, “Yo no me voy a quemar por un hombre; yo me buscaré otro hombre más guapo”. La opinión de Yuliet sobre cómo debería ser el final de la película también refleja su determinación de no ser considerada una mártir: “que esa niña se muera de puta, pero no de hambre”, frente a la opinión de su hermano, el cual prefiere “que se suicide o se meta a cristiana”. Paradójicamente, el discurso de Yuliet coincide con la postura oficial del gobierno cubano, que durante el “periodo especial” se negó a considerar la prostitución como un problema

social y prefirió calificarla como una *elección* de sus practicantes: según Lutjens, “Prostitution and other ‘antisocial’ behavior fomented by the tourism strategy for hard-currency earnings have been officially – and quite publicly – viewed as choices, not necessities”, una visión compartida por el director de *Juventud rebelde*: “‘It’s interesting what hookers charge: hard currency, the latest clothes, various electrical appliances. We find almost no cases of people living off of what they make’” (115-116). Este juicio fue reiterado por Castro, que confirmaba la prostitución como una actividad “voluntary rather than a necessity” (Lutjens 116) en un discurso pronunciado en 1992.

Aunque no se puede considerar la situación de las prostitutas con tal superficialidad, el documental no entra a analizar cuestiones sociales ni utiliza elementos melodramáticos, sino que se centra en la historia personal de dos mujeres jóvenes que optan por contar sus vidas con sinceridad y optimismo. Como afirma Bailey, la presentación de Yuliet *sólo* como una jinetera es demasiado simplista, ya que pasa por alto la complejidad del film y la voluntad del director de no estigmatizar a la muchacha:

Yuliet, in reviews of the film, has been described variously as “a teen prostitute,” “an impish 16-year-old prostitute,” “a seductive 16-year-old prostitute,” and “a child prostitute.” Are you sensing a pattern? Aside from the fact that Yuliet never admits to being a prostitute (only to accepting a few dollars from some unseemly characters), this characterization of Yuliet is tragically reductive [...] Yuliet is a tightly wound ball of confusion, contradictions, and hormones. She adores her family, yet lives day to day with the loneliness from her abandonment by her father and the consequences of her mother’s horrific death. She worships her friend, Fabiola, [...] but seems to question if that’s really all that life has in store for her. (np)

La determinación de Yuliet contrasta con la opinión de su tío, quien afirma con naturalidad haberle pegado mientras sentencia que ella “necesita ayuda”, algo que Yuliet no busca ni

siquiera tras admitir que fue violada por un agresivo joven perteneciente a la sociedad abakuá. Al presentar a Yuliet como un sujeto individualista, con un pensamiento propio, y alejada de los estereotipos de mujer víctima de la violencia masculina, *¿Quién diablos es Juliette?* ofrece un innovador punto de vista con respecto a las películas analizadas anteriormente en este capítulo.

Los tres films analizados tratan el tema de la desigualdad entre los sexos dentro de un contexto socio-político. La película de Sara Gómez analiza las diferencias de clase, etnia, género y religión existentes entre los dos miembros de una pareja, y las implicaciones que éstas tienen para su relación, mientras que *Retrato de Teresa* denuncia la doble moral y la discriminación de la mujer especialmente en el ámbito doméstico, responsabilizando de ello a la educación por su papel transmisor de la ideología patriarcal. Por su parte, la película de Tomás Gutiérrez Alea analiza la cuestión del machismo desde el punto de vista de los intelectuales, centrándose en la dificultad de adaptar su comportamiento individual a los ideales igualitarios. Los tres largometrajes presentan la igualdad de la mujer como un requisito imprescindible para conseguir la igualdad social, insistiendo en que “the socio-political liberation of a nation cannot occur without the social and sexual emancipation of its female citizens” (Pitt np). Este tipo de planteamiento se ajusta al tipo de películas militantes que caracterizaron el cine cubano de las décadas de los 60 y 70, en el que se ensalzan los ideales de igualdad conseguidos por el gobierno revolucionario. Sin embargo, el film de Marcovich presenta innovaciones no sólo a nivel formal (debido a la amalgama de música, documental y ficción que representa), sino también a nivel de contenido, ya que da prioridad a cuestiones individuales dejando en un segundo plano las cuestiones políticas. Esta obra constituye lo que Burton define como “cine testimonio”, en el que el director no pretende imponer su punto de vista sino “put cinema at the service of social groups which lack access to the means of mass communication, in order to make their point of view

public. In the process, [...] the film collaborates in the *concientización* of the group concerned” (“Rediscovering Documentary”, 40). Aunque – al igual que en el caso de *Suite Habana* – se le puede dar a la película una lectura política, el director no privilegia este tipo de enfoque, sino que presenta la historia de una persona más allá de partidismos y estereotipos mientras le ofrece la oportunidad de expresar su propio punto de vista al público.

## CAPÍTULO 4

### **“Una esquina en la sociedad”: de la homofobia institucionalizada a la lucha por la integración del *gay***

Al igual que otras sociedades patriarcales, la cubana ha mostrado siempre una actitud ambivalente con respecto a la homosexualidad. Como afirma Lumsden, “the overall character of a patriarchal society will determine how men relate to each other as much as it determines how they will relate to women”, estableciendo una correlación “between the oppression of women and the oppression of homosexuals” (28). El autor equipara la discriminación sufrida por los hombres *gays* con aquella experimentada por las mujeres dentro de un sistema de relaciones condicionado por el machismo heredado de las tradiciones católica, española y africana (Lumsden 29). Lo importante dentro de este sistema no es la opción sexual de las personas, sino las relaciones de poder que se establecen entre ellas a partir de su sexualidad, en las cuales queda patente la postura privilegiada del “macho”: “The celebration of conventionally masculine values extends to the way in which sexuality is experienced. The right of masculine males to enjoy their sexuality as they see fit matches the power they have in society as a whole” (Lumsden 28).

La homosexualidad adquiere así diferentes connotaciones en la Cuba pre-revolucionaria, siendo castigada en el hombre afeminado (el cual se “desvía” de la imagen tradicional masculina) pero no en el heterosexual que tiene relaciones con otros hombres ocasionalmente. Mientras que el primero es despectivamente denominado “maricón” o “loca”, el último es calificado de “bugarrón” o de “hombre hombre” (Lumsden 29-30), una figura masculina

estereotipada que usa a los *maricones* para liberar su exceso de fogosidad. Esta consideración tiene mucho que ver con el concepto tradicional del “macho” latino y su supuestamente extraordinario deseo sexual, el cual requiere de algo más que relaciones heterosexuales para ser aplacado. Lumsden cita a Mirta Mulhare de la Torre, la cual señala que “the dominant mode of behavior for *el macho*, the male, [was] the *sexual imperative*... A man’s supercharged sexual physiology [placed] him on the brink of sexual desire at all times and at all places”, a lo que el autor responde: “Although this hypersexuality was strongly channeled toward women by Cuban culture, particularly women seen as sexually available, an aroused man might also be expected to ‘lose control of himself’ and ignore the boundaries of ‘honor and decency’” (31).

Independientemente de su homosexualidad, el macho *bugarrón* es admirado por su hombría debido al papel supuestamente *activo* y dominante que adopta en sus relaciones con otros hombres. La homosexualidad no es vista en este caso como una condición denigrante, sino como una válvula de escape al exceso de masculinidad. En palabras de Lumsden, “Sexual desire outweighed *machista* postures, provided always that the *activo*’s image was respected”<sup>13</sup> (32).

Esta clasificación, surgida a partir de las distintas maneras en que los hombres experimentan su sexualidad, está directamente relacionada con la doble moral del sistema patriarcal analizada en el capítulo anterior. El desprecio de mujeres y *gays* es la base del machismo intrínseco a toda sociedad patriarcal, la cual privilegia el poder socioeconómico masculino al mismo tiempo que pretende controlar la sexualidad femenina: “Contemporary machismo has deep roots in Cuba’s traditional culture, which allotted men economic power, custody of their families, and sexual dominion over women” (Lumsden 37). Al igual que en el caso de las mujeres, en la Cuba pre-revolucionaria los *gays* de ambientes rurales fueron los más

---

<sup>13</sup> Nótese que Lumsden parafrasea aquí la terminología tradicional que diferencia entre un elemento sexual *activo* y otro *pasivo*, la cual reproduce las dicotomías masculino (macho)/femenino (hembra), sujeto/objeto, mente/cuerpo, dominador/dominado, fuerza/debilidad.

afectados por la discriminación machista, dándose cuenta rápidamente de que “it was one thing to have sex with other males and another thing to be labeled as a homosexual” (Lumsden 33). Mientras que las relaciones homosexuales de hombres casados eran silenciadas o consideradas una muestra de virilidad, los hombres que *se identificaban* como *gays* eran cruelmente marginados, teniendo que emigrar a grandes ciudades como La Habana con la esperanza de poder disfrutar de una vida sexual satisfactoria en el anonimato urbano. Algunas zonas de la capital, como La Habana Vieja o el barrio de Colón en Centro Habana, ofrecían un ambiente nocturno en el que los *gays* se movían con libertad antes de la revolución, atrayendo a gran número de turistas americanos y a cubanos de otras provincias.

La revolución de 1959 tuvo un efecto contradictorio para los *gays* en Cuba. Aunque en un principio cesaron las redadas *contra homosexuales* propias del régimen batistiano, lo cierto es que pronto surgió entre los líderes revolucionarios un claro “desire to recuperate the national dignity, which was felt to have been lost under Batista as Havana became ever more a playground for American gangsters and ‘decadent’ tourists” (Lumsden 57). La regeneración política tuvo su paralelo en el intento por regenerar “moralmente” la sociedad, ya fuera mediante la transformación de prostitutas en costureras o mediante el cierre de bares de ambiente en la capital. La orientación homófoba del nuevo régimen se hizo evidente por primera vez en la redada policial conocida como la Noche de las Tres Pes, “primarily driven by a moralistic desire to sanitize the streets in general” (Lumsden 58) mediante la detención de “prostitutas, proxenetas y pederastas” (entendiendo este último como sinónimo de “homosexuales”). Este desprecio por los *gays*, considerados “anti-sociales” y “enfermos”, se debió en parte a la adopción por Castro de las doctrinas del Marxismo-Leninismo, que identificaban la homosexualidad con “a decadent

bourgeois phenomenon”; una “moral degeneration” (Lumsden 65) producto de la herencia capitalista.

Lumsden señala como otro factor fundamental de esta “masculinización” del régimen el hecho de que la lucha militar se asoció siempre con figuras varoniles: “unlike the Sandinistas in Nicaragua, the vast majority of those directly involved in Cuba’s guerrilla struggle had been male” (60). En una época que todavía no había visto la movilización masiva de las mujeres por sus derechos, el imaginario colectivo asociaba a los héroes cubanos con hombres, ignorando la participación femenina en la lucha independentista y la revolución. Davies (356) hace referencia a este lugar común en su análisis de la película *De cierta manera*, la cual presenta a Mario en una escena bajo la estatua del General Maceo (líder independentista cubano) afirmando “¡Al fin y al cabo, los hombres hicieron la revolución, coño!” Al identificar la lucha revolucionaria con la hombría, el régimen castrista resta credibilidad a los sujetos femeninos y, por ende, a los hombres afeminados. Sin embargo, mientras que el gobierno castrista promovió una serie de políticas igualitarias a favor de la mujer, los *gays* fueron abiertamente discriminados y tachados de “enfermos” o “anti-sociales” en un intento por parte de las autoridades de presentarlos como sujetos contrarrevolucionarios. Ésta fue una de las razones por la que miles de *gays* (sesenta mil según Virgilio Piñera, citado en Lumsden 66; menos de veinticinco mil según otras fuentes<sup>14</sup>) fueron enviados a los campos de trabajo de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) entre 1965 y 1968. Con la excusa de ser lugares de “rehabilitación” para desocupados y para sujetos políticamente inconformistas, estos campos proporcionaron al régimen mano de obra “barata”, internando por igual a *gays* y heterosexuales. Como afirma Gisela Arandia:

---

<sup>14</sup> “UMAP” (<http://cubamemorial.org/articulos/umap.htm>)

UMAP was for the different [...]. The “different” were homosexuals. The “different” were Black Cubans who adopted the Afro hair style. The “different” were White Cuban men who let their hair grow long and looked like hippies. They would be stopped by the police and asked “What are you protesting?” Cuban society of the 1960’s and 1970’s was an isolated society. There was an irrational campaign against ideological diversity. (np)

El aspecto físico, la vestimenta, la disidencia política o la profesión de religiones consideradas “contrarias” al espíritu revolucionario (como en el caso de los Testigos de Jehová) fueron motivos de internamiento durante los casi tres años en que las UMAP estuvieron vigentes. En el caso de los *gays*, se consideró que el trabajo manual los convertiría en “verdaderos hombres”: “The motivation was largely punitive, but there was also an expectation that such work would transform them into ‘real’ men” (Lumsden 67). En realidad, los campos de trabajo de las UMAP han sido considerados poco menos que campos de concentración en los que el trato vejatorio y la violencia caracterizaron la relación entre los internos y los guardas. Los campos fueron finalmente cerrados en 1968 debido, entre otros motivos, a las críticas provenientes de intelectuales y organismos internacionales.

Por otra parte, una serie de acontecimientos políticos ocurridos a partir de 1965 sirvieron para legitimar la homofobia machista del régimen: las purgas de homosexuales en la universidad y en las artes fueron institucionalizadas; la resolución número 3 del Consejo de Cultura de 1965 fue utilizada para justificar el despido de artistas *gays* y forzarlos a desempeñar trabajos manuales, y el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971 “resolved ‘that all manifestations of homosexual deviation’ were to be firmly rejected and prevented from spreading” (Lumsden 73), justificando así la discriminación laboral contra *gays* en las instituciones relacionadas de algún modo con la juventud. Además de los conflictos familiares

que sufrieron (debido al reconocimiento público forzado de su orientación sexual), los *gays* tuvieron serias dificultades para encontrar trabajo tras haber sido expedientados por la universidad. La marginación social e institucional sufrida por este sector de la población no comenzó a revertirse hasta 1975, año en el que el Tribunal Supremo anuló la resolución número 3. Paradójicamente, esta decisión judicial no favoreció la aceptación social de los *gays*, sino que actuó como un arma de doble filo al hacer menos explícita y más sutil la discriminación que estos continuaron sufriendo.

El documental *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984) explora la discriminación y represión sufridas durante las décadas de los 60 y 70 por los cubanos que no apoyaron el régimen castrista. Presentando el testimonio de exiliados cubanos (tanto *gays* como heterosexuales) y de intelectuales extranjeros como Susan Sontag, el film ofrece una visión nada halagadora de la sociedad post-revolucionaria al hacer hincapié en la silenciación por parte del gobierno de aquellas voces opuestas al gobierno. Como se menciona en cierto momento del documental, la persecución de *gays* tenía más que ver con su inconformismo hacia ciertas normas de conducta (como el aspecto físico o la manera de vestir) que con su orientación sexual, aunque es obvio que también tenía un importante componente homofóbico. El film describe el acoso de las autoridades como una síntesis del machismo español y la persecución de disidentes promovida por Castro. Lumsden corrobora este punto de vista al afirmar que “the persecution of homosexuals was due more to their nonconformist public identity and refusal to endorse the political dogmas of the regime with appropriate enthusiasm than to their sexual orientation per se” (72).

Este inconformismo fue lo que provocó el traslado de miles de *gays* a los campos de trabajo de las UMAP, los cuales son comparados en el documental con campos de concentración

nazis y chilenos en un símil que Georgakas considera exagerado: “The UMAP camps [...] may indeed have been as harsh as described in the film, but comparisons to Hitler’s death camps and Pinochet’s stadium massacres are gratuitous and only serve to close off reasonable analysis” (47). Para este autor, la visión ofrecida por los entrevistados en el documental peca de parcial y subjetiva, ya que niegan cualquier rasgo positivo a la sociedad post-revolucionaria cubana y hacen referencias poco objetivas a ciertos aspectos sociales, como son el racismo o el tratamiento de los homosexuales en la isla. El autor critica las declaraciones de cuatro jóvenes exiliados que denuncian el acoso racista de las autoridades cubanas, y compara la situación racial en Cuba con el racismo institucionalizado de la sociedad norteamericana, destacando el escaso compromiso de los políticos estadounidenses en comparación con las políticas de igualdad lanzadas por el gobierno cubano:

In the 1970s, as the United States drifted rightward in a process culminating in the election of a president who asserts that for most of his life he didn’t now racism existed, the Cuban government increased support for black cultural expression, addressed the problem of racism in major motion pictures, and had its leader speak of Africa as one of the Cuban motherlands. (Georgakas 47)

El autor concluye que “To be sure, racism has not been completely eradicated in Cuba, but to imply that racism is the official or unofficial national policy is a contemptuous slander” (Georgakas 47).

Una opinión similar tiene el autor en cuanto a la visión ofrecida de la represión de los *gays*. Georgakas critica la parcialidad mostrada por los entrevistados, afirmando que “There is no reference to homophobia preceding the revolution, no comparison of Cuban attitudes with those in other contemporary Latin cultures, and no indication of any changes in official policy” (47).

Según el crítico, el documental pasa por alto las consideraciones contemporáneas acerca de la homosexualidad en Cuba y se centra solamente en la primera fase de la revolución, en la cual esta orientación sexual fue catalogada como una enfermedad. Georgakas señala la ausencia de rigor de algunas afirmaciones, como en el caso de Luis Lazo, un *gay* exiliado que denuncia el estricto código de vestimenta impuesto a los hombres en Cuba al afirmar que “the garb he wears in the film would be unacceptable in Cuba” (Georgakas 47). Para el crítico, ésta es una exageración “easily refuted by looking at any recent Cuban film set in contemporary times” (Georgakas 47). Por otra parte, el mismo autor rechaza el tratamiento frívolo que el documental da al tema del lesbianismo, al cual se refiere superficialmente justificando la escasa represión sufrida por las lesbianas cubanas con un argumento bastante simplista: “The only explanation in *Improper Conduct* for the more permissive attitude toward lesbians is that the macho leaders enjoy watching women make love to one another” (Georgakas 48). Los espectadores no tienen la oportunidad de contrastar este punto de vista (ciertamente machista) expuesto por Heberto Padilla con la experiencia real de mujeres lesbianas.

El film refleja dos acontecimientos importantes ocurridos en la isla durante 1980, como son la ocupación de la embajada peruana y el éxodo de Mariel, relacionándolos con la represión sufrida por los disidentes cubanos y, en especial, por los *gays*. En el caso de la ocupación de la embajada, el film presenta imágenes de archivo pertenecientes al Noticiero Latinoamericano en las que algunas personas entrevistadas califican a los ocupantes de “gente fiera”, “parásitos” o “escoria”, calificativos utilizados por el discurso oficial para designar a aquellos que se opusieron al régimen. El éxodo de Mariel, a través del cual salieron ciento veinticinco mil cubanos de la isla, agrupó tanto a *gays* como a disidentes políticos y delincuentes menores. La diversidad de

tipos sociales favoreció que estas personas fueran agrupadas bajo las etiquetas de “homosexuales, dandies and delinquents” (Lumsden 78) por el gobierno cubano:

the government had once again sought to discredit [homosexuals] by publicly linking them with criminals, delinquents, and drug addicts, as well as mocking their dress, mannerisms, and language. They could hardly remain impervious to the mass demonstrations in the streets in which they were branded as “scum”, “lumpen”, and “antisocial elements” for wanting to leave Cuba. (Lumsden 79)

Tanto Lumsden como el film dan testimonio de la campaña de difamación lanzada por el gobierno hacia los *gays*, muchos de los cuales fueron además presionados para abandonar el país.

Otro de los temas explorados en *Conducta impropia* es el de las purgas o “depuraciones” universitarias – conocidas también como *actos de repudio*<sup>15</sup> –, enfatizando la idea de la humillación pública y familiar sufrida por las personas depuradas. Al agravio profesional de estos individuos se une la afrenta de encararse a la familia para reconocer la expulsión del centro universitario por causa de su supuesta orientación sexual. La mención de la homosexualidad por parte de una hija o un hijo supone una ruptura de las leyes tácitas existentes dentro de toda familia patriarcal, ya que, como señala Lumsden, “Just as no mother who knew that her son was gay ever admitted this in public, provided that he also refrained from doing so, so too lovers were accepted by some families with the tacit understanding that the relationship would not be made explicit to anyone” (36). Al ser forzados a *salir del armario*, los *gays* deben romper este código de silencio contra su voluntad, lo cual puede suponer una tragedia dentro de la familia.

El conflicto entre la identidad homosexual emergente y las normas tradicionales implícitas de los hogares cubanos es uno de los temas centrales del documental *Gay Cuba* (Sonja de Vries, 1995), en el cual una serie de jóvenes de ambos sexos explican su experiencia como

---

<sup>15</sup> “The *actos de repudio* (acts of repudiation) were meetings presided over by Communist party leaders that were officially enacted in work and study centers with the express objective of denouncing the conduct of a colleague” (Álvarez 75).

*gays*. Todos ellos destacan las dificultades a las que se enfrentaron a la hora de expresar su orientación sexual en el entorno familiar, además de señalar las implicaciones de esta circunstancia en su relación con el resto de la sociedad. Destaca el argumento presentado según el cual el bloqueo internacional impuesto por los Estados Unidos favorece el aislamiento y la discriminación de los *gays* cubanos, dejándoles más indefensos si cabe ante una sociedad de por sí machista y poco amiga de las mal llamadas “desviaciones sexuales”.

A pesar de esto, *Gay Cuba* no pretende demonizar al conjunto de la sociedad; al contrario que *Conducta impropia*, el documental de De Vries presenta una visión más compleja de la “legendaria” homofobia cubana. Uno de los entrevistados afirma que no considera la situación de los *gays* en Cuba “crítica”, ya que es posible superar los prejuicios mediante las ventajas educativas y laborales que ahora están al alcance de una gran mayoría de la población. Aunque se reconoce la existencia de una etapa especialmente represiva y se repasan los principales acontecimientos que provocaron la institucionalización de la homofobia, también aparecen testimonios como el del mencionado *gay*, quien opina que el prejuicio existente en la Cuba de los 90 ya no está integrado en el sistema, sino que es de tipo *individual*. Por un lado, la mayoría de los entrevistados considera que la sociedad cubana ya no es tan discriminatoria como antaño, y como señala un trabajador, es más fácil ignorar los comentarios homofóbicos actualmente porque provienen de personas “que no tienen cultura” – es decir, que no representan al sistema o al conjunto de la población. Por otro lado, la situación de crisis experimentada a principios de la década – el llamado “período especial” – obligó al gobierno cubano a revisar sus prioridades, razón por la cual se dejaron de lado las cuestiones de ortodoxia revolucionaria y se dedicaron todos los esfuerzos a la mejora de las condiciones de vida de los cubanos.

*Gay Cuba* introduce además un inestimable análisis de la homofobia y el machismo cubanos dentro del *contexto latinoamericano* – algo de lo que carece el documental *Conducta impropia*. La documentalista incorpora para ello el testimonio de un observador internacional (un activista por los derechos *gays*) que reconoce la existencia de una represión mayor y mucho más violenta en otros países de Latinoamérica. Se mencionan, por ejemplo, los asesinatos de *gays* en Brasil o México, por contraste con la actitud mayoritariamente relajada y pacífica de la sociedad cubana hacia estas personas. Como afirma Lumsden, “It should be noted that Cuban machismo differs only in degree from that found elsewhere in Latin America. Mexicans, Costa Ricans, and Argentines all exhibit their own brands of oppressive masculinity” (36). Lumsden señala como una de las posibles razones del relajamiento cubano la escasa influencia que el Catolicismo ha tenido en Cuba en comparación con el resto de países latinoamericanos. Por otra parte, es notoria la influencia ejercida por las religiones africanas y su posterior evolución hacia la santería (religión sincrética mucho más tolerante con la homosexualidad). Según el autor, “The influence of the Catholic Church in Cuba has not been nearly as great as it has been in other parts of Latin America with respect to the regulation of male and female sex roles” (Lumsden 43), mientras que la santería, “the Cuban manifestation of the religion of the Yorubas or Lucumíes in Africa, is both more widespread and more tolerant of gender deviation than Abakuá” (Lumsden 48). Obviamente, lo mismo se puede decir de la santería en comparación con las rígidas normas sexuales católicas.

Pese a esta relativa tolerancia, muchos de los entrevistados en *Gay Cuba* admiten haber sido examinados por psicólogos por deseo de su familia, la cual identificaba la homosexualidad con una enfermedad mental. Apoyando esta tesis aparece el testimonio de un hombre que reconoce tener “grandes prejuicios al respecto”, justificando su actitud con los valores que se le

han “inculcado de niño”. Éste es precisamente uno de los puntos en los que insiste la película, la cual señala varias veces la importancia de la educación en la lucha contra la intolerancia. Según el film, en 1986 la homosexualidad pasa de ser considerada una “enfermedad” o “aberración moral” a ser catalogada como una “orientación sexual”, en un cambio de nomenclatura que también da paso a un mayor énfasis en la educación de los jóvenes. Como afirma la psicóloga Gisela: “Debe haber un diálogo contra la discriminación”, ya que “La generación más joven no está dispuesta a aceptar esta intolerancia”. Este cambio de actitud impulsado por las autoridades sin duda provoca en los *gays* un aumento de su autoestima, el cual les induce a exigir un mayor respeto por parte del resto de la sociedad.

Cabe señalar que el documental *Gay Cuba* introduce el valioso testimonio de diversas mujeres lesbianas. Al contrario que ocurre en *Conducta impropia*, en este documental se presenta el punto de vista lesbiano narrado en primera persona por Ana, Lizbet y Odaymara. Todas ellas relatan cómo descubrieron su orientación sexual y el alivio que sintieron al averiguar que “existía gente así”; es decir, que el suyo no era un caso anormal ni aislado. Las reacciones de sus familiares a la manifestación de su orientación sexual resultan contradictorias: como señala Odaymara, se tolera en un principio que las niñas participen en “juegos de varones”, pero esta tolerancia desaparece en cuanto las jóvenes llegan a la pubertad y *deben encontrar pareja* (presumiblemente del sexo opuesto). Este imperativo social es quebrantado por las mujeres lesbianas, las cuales suponen, según Ana, un desafío abierto al machismo: “La mujer lesbiana rompe muchos cánones. [...] Está retando al machismo que impone la sociedad. La primera actitud que se infiere de una mujer lesbiana es que se basta por sí sola; no precisa de un hombre para vivir”. Esta propuesta es apoyada por David Foster, quien hace un análisis de lo *queer* entendiéndolo como lo opuesto al sistema hegemónico patriarcal:

Si el patriarcado y su ideología dominante, el heterosexualismo compulsivo, se fundamentan en esquemas promulgados como universales y sempiternos, le incumbe a lo *queer* manejar una ética del conocimiento que admita la más amplia variedad posible de interpretaciones y de elaborar modelos de conocimiento que puedan romper con el autoritarismo, tanto el epistemológico como el sociopolítico (anverso y reverso de la misma moneda en cuanto a cómo se sustentan mutuamente). Conformarse con las limitaciones en cuanto a lo que se puede conocer y prescindir de las tecnologías de control que permite el sistema patriarcal, son principios claves de lo *queer*. (20-21)

De esta manera, la identidad *gay* se entiende como un elemento desestabilizador del *status quo*, ya que proporciona una alternativa al sistema de relaciones sociales impuesto por la ideología patriarcal. Por supuesto, esto es considerado una amenaza por el patriarcado, el cual intenta imponer su dominio a toda costa y califica por ello de “anormales” o “enfermos” a quienes rehúsan conformarse con la identidad sexual que se les impone. Así, la identidad sexual no viene determinada por cuestiones biológicas, sino que se trata de un *constructo* social que:

funciona sobre la base de una estricta homología entre másculo (macho)-masculino-hombre y femíneo (hembra)-femenino-mujer; concomitantemente maneja una serie de propuestas que tienden a demostrar que la segunda conjugación se subordina a la primera y, de algún modo, deriva de ella – lo femenino entendido como una inversión distorsionada de lo masculino o como una versión deficiente o en falta con respecto a ello [...]. (Foster 21-22)

Como ya se ha señalado en el capítulo anterior, la arbitrariedad de este constructo provoca que los miembros “subordinados” (es decir, el sujeto femenino y también el sujeto que no se ajusta al rol sexual impuesto por la sociedad, ya sea hombre o mujer) se rebelen ante un sistema social basado en la desigualdad: “lo *queer* propaga una mirada no circunscripta, desenfrenada, una mirada sin propósito fijo, una mirada como radar, no la del conformismo sino la de las *rupturas* con él” (el énfasis es mío) (Foster 26). La sociedad patriarcal desarrolla una

serie de estrategias destinadas a contener este inconformismo, como son el descrédito, la estigmatización y la violencia contra aquellos que se “desvían” de la *norma*:

La histeria que aureola el discurso hegemónico de la sexualidad se deriva de las dificultades, en el diario vivir, de cumplir con las exigencias impuestas, y se postula que gran parte de la violencia social proviene del enorme sistema de vigilancia, denuncia, corrección y castigo que hace falta para asegurar, aunque sólo con un alto grado de ineficacia, que los individuos adhieran y atiendan a su cumplimiento. (Foster 23)

No sólo los *gays* dan fe de esta “ineficacia” a la hora de controlar el cumplimiento de los roles sexuales: los travestis que aparecen en el documental de Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza *Mariposas en el andamio* (1995) también demuestran que es posible revertir la ideología dominante a través del apoyo mutuo y la solidaridad. Este documental muestra la evolución de un barrio marginal cubano, La Güinera, tras haber sido rehabilitado gracias a la labor social de los travestis en colaboración con las mujeres del barrio. Al igual que *Gay Cuba*, *Mariposas* relata las dificultades que estos travestis (algunos de ellos, *gays* declarados) tuvieron que enfrentar para poder expresarse como ellos deseaban. Varios de los entrevistados explican cómo tuvieron que soportar el desprecio y la violencia de padres y hermanos tras anunciar su orientación sexual o su afición por el travestismo: la mayoría fueron golpeados, mientras que uno de ellos afirma que su padre abandonó el hogar tras conocer la noticia. Pese a que las madres parecen demostrar (en principio) más tolerancia, esto no siempre es así, ya que una de ellas golpeó a su hijo por haber *salido del armario*, mientras que el resto de mujeres optaron por resignarse ante lo inevitable, no sin antes advertir a sus hijos que “lo *correcto* es ser heterosexual” y que no deben traer a su pareja a casa “por respeto al *hombre* de la familia” (el énfasis es mío). De nuevo se observa aquí algo ya comentado en el capítulo anterior: la reproducción por parte de la mujer de una ideología patriarcal y machista que se articula sobre

conceptos binarios como son “lo correcto/lo incorrecto” o “el hombre real (el macho)/el maricón”. Este discurso obliga a los travestis y a los *gays* a ocultar su verdadera identidad, forzándoles a llevar una “doble vida” y a “ocultarse” ante el resto de la sociedad. Como afirma uno de los travestis, vestir de hombre constituye una obligación *impuesta* por la sociedad patriarcal, la cual reprime los deseos reales del individuo y le coacciona para que se comporte de acuerdo con la homología “hombre/mujer”.

La interiorización de esta ideología hace que algunos de los travestis sientan reparo ante la idea de que sus hijos varones les vean caracterizados como *drag queens*, aunque esta actitud no parece ser la mayoritaria. De hecho, muchos de los travestis se niegan a fingir delante de su familia, prefiriendo educar a sus hijos dentro de la tolerancia y la aceptación. Al contrario de lo que afirma un policía, el cual rechaza el travestismo porque “no es un buen ejemplo para los niños” (¿y por qué no?), los retoños de estos artistas aceptan con naturalidad a sus padres sin cuestionar su afición, demostrando una comprensión que lleva a Fifi a compararlos con el ideal guevariano del “hombre nuevo”.

Precisamente uno de los puntos que resaltan en *Mariposas* es el énfasis en la labor *social* de los travestis dentro del barrio y su compromiso revolucionario, algo antes impensable debido a la consideración de que su opción sexual y su estética eran incompatibles con el ideal revolucionario. Estos artistas son alabados por su aportación cultural y su colaboración con la comunidad de La Güinera, siendo calificados por su público de “compañeros” revolucionarios comprometidos con el régimen y con el resto de la sociedad debido a su esfuerzo por dar al barrio “otro nivel” y a su recaudación de dinero para las milicias. Incluso aparece el retrato de un Fidel Castro sonriente presidiendo la actuación de las *drag queens* en una escena rodada dentro del local de estos artistas. La composición resulta irónica teniendo en cuenta la ya mencionada

etapa de homofobia institucionalizada por el régimen, justificada por el mismo Fidel al calificar la homosexualidad como “a deviation of nature... We could never come to believe that a homosexual would embody the conditions and conduct requirements that could permit us to consider him a true revolutionary” (Álvarez 78). A juzgar por el entusiasmo del público que aparece en *Mariposas*, esta etapa represiva parece claramente superada.

La impresión final que el público saca de este documental resulta un tanto contradictoria, ya que por una parte, los *gays* entrevistados se quejan de su marginación y expresan su deseo de obtener “sólo una esquina en la sociedad”, afirmando que el travestismo y la homosexualidad son rechazados por la sociedad cubana porque representan lo opuesto al socialismo, al legitimar la *individualidad* de las personas que rechazan la ideología patriarcal. Por otra parte, *Mariposas* presenta una visión de los *gays* y travestis *completamente integrados* en el sistema socialista, siendo llamados “compañeros” y recibiendo elogios repetidas veces por su innegable aportación a la comunidad de La Güinera. ¿Están los directores del documental parafraseando el discurso de Diego en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), en un intento por convencer a los homófobos de que los *gays* pueden ser tan “buenos revolucionarios” como cualquier otro ciudadano? ¿O están presentando simplemente una realidad más compleja, en la cual los *gays* oscilan entre su militancia política y su anhelo de individualidad en una sociedad que todavía los margina parcialmente?

Los tres documentales analizados en este capítulo pretenden arrojar algo de luz sobre la siempre polémica relación entre el régimen cubano y los *gays* y travestis. En el caso de *Conducta impropia*, se presentan únicamente los testimonios de personas críticas con el régimen (principalmente, cubanos exiliados) y de intelectuales que analizan el sistema revolucionario basándose en la represión de los *gays* y disidentes políticos. Pese al valor innegable de estos

testimonios, lo cierto es que el film adolece de aspectos fundamentales, como son un análisis más profundo del contexto histórico y social cubano, la incorporación del testimonio de lesbianas y de *gays* pro-revolucionarios viviendo en Cuba, y el estudio de la situación en la Cuba contemporánea. Por todas estas razones, Lumsden acusa al documental de ofrecer una visión “simplista” (XIII, XXII, 69), una opinión corroborada por Georgakas en su afirmación de que *Conducta impropia* utiliza “the oppression of male homosexuals in Cuba during the mid 1960s as the lead card in an all out attack on the Castro government” (45). Sin embargo, al hablar de este documental es necesario tener en cuenta el contexto histórico en que se filma, ya que a mediados de los años 80 todavía estaban abiertas las heridas provocadas por el exilio del Mariel, que obligó a salir del país a 125,000 cubanos calificados por el gobierno de “escoria”. Pese a sus obvias limitaciones, la aportación más interesante de *Conducta impropia* consiste en presentar al público el punto de vista de estas personas marginadas, dándoles una voz que les ha sido negada en su país, y desvelando los aspectos más oscuros (y silenciados) de la revolución cubana.

Por el contrario, *Gay Cuba* presenta un análisis más profundo al hablar de la situación individual de *gays* (tanto hombres como mujeres) que se declaran revolucionarios y viven en Cuba, al mismo tiempo que hace referencia al contexto histórico y social de la isla en relación con el resto de Latinoamérica. El peso de la familia, la religión y la educación es la base del film, que defiende la teoría de que la homofobia cubana ha dejado de ser institucional y ha adquirido un carácter individual. Por su parte, el documental *Mariposas en el andamio*, rodado el mismo año que *Gay Cuba*, resulta algo más contradictorio por su presentación de los travestis como individuos marginados y, al mismo tiempo, integrados plenamente en el sistema socialista. Al igual que el documental de De Vries, *Mariposas* enfatiza la importancia de la educación como un

arma contra la intolerancia, advirtiendo que se debe superar ésta para llegar a un punto de “aceptación” sin condiciones de los *gays* y travestis.

Tanto *Gay Cuba* como *Mariposas* tratan el tema de la homosexualidad y la homofobia en Cuba desde una perspectiva más compleja que *Conducta impropia* (tal vez la obra más limitada de las tres), profundizando en las causas históricas y sociales, y ofreciendo posibles soluciones al rechazo de los *gays*. Mientras que *Conducta impropia* se puede considerar una obra de testimonio interesante, los documentales más recientes pretenden acabar con los prejuicios mediante la presentación de alternativas a una situación social lamentable, pero no exclusiva de Cuba. Sonja de Vries, Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza consiguen hacer con sus obras un retrato complejo, conmovedor y optimista de un conjunto social en proceso de cambio, presentando algo más que ataques a un régimen político que, indudablemente, ha cometido errores gravísimos.

## CAPÍTULO 5

### Conclusión

El estudio realizado no pretende ser comprensivo, ya que se han debido dejar fuera numerosas obras por motivos de espacio y disponibilidad de material. No se ha intentado abarcar la totalidad de la producción documental cubana (semejante tarea sería imposible en un estudio de estas características), sino que simplemente se han seleccionado una serie de obras que podrían considerarse representativas de las épocas y temáticas analizadas. Documentales como *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), *Cincuenta y cinco hermanos* (Jesús Díaz, 1978) o *Havana* (Jana Pokova, 1989), y largometrajes como *Lejanía* (J. Díaz, 1985), *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2000) o *Clandestinos* (F. Pérez, 2000) son ejemplos de obras que podrían haber sido incluidas dentro de cualquiera de estos tres capítulos, de acuerdo con su estilo y temática. Por otra parte, también se podría haber incluido un cuarto bloque dedicado exclusivamente a estudiar la cuestión racial en los films cubanos, pero por los motivos antes señalados se ha preferido aludir a este tema integrándolo en la problemática de la mujer examinada en el film *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974).

A través de las doce obras estudiadas se ha pretendido demostrar la evolución del documental en el cine cubano, analizando la experimentación realizada por los directores que han desarrollado este género, y la relación entre cine y contexto histórico en la sociedad post-revolucionaria. Dicho análisis ha indagado en la representación cinematográfica de la clase trabajadora – supuestamente, la más beneficiada por el proceso revolucionario – y de dos grupos sociales históricamente marginados, como son las mujeres y los homosexuales. La temática de

los trabajadores se desarrolla a partir de la influencia neorrealista, la cual da paso a un cine político o de compromiso en el cual destaca la innovadora combinación de documental y ficción, permitiendo al público relacionar las ideas expuestas en la pantalla con la realidad más inmediata. El experimentalismo y el contenido político de estos films evolucionan hacia un cine más tradicional y centrado en el individuo a medida que avanzan los años, hasta llegar a la reciente *Suite Habana* y su retrato íntimo de la realidad cotidiana individual en La Habana del siglo XXI. Por otra parte, resulta curioso advertir el singular acercamiento estilístico producido entre el documental de F. Pérez y *El mégano*, ya que ambas obras se basan casi totalmente en la síntesis de música e imágenes para reflejar la vida diaria de un grupo de trabajadores.

En el caso de la figura femenina, ésta fue adoptada por el régimen como un símbolo de la lucha revolucionaria por la igualdad, que se materializó en las políticas contra la discriminación lanzadas por el gobierno cubano durante las décadas de los 60 y 70. La batalla entre los sexos adquirió así una connotación socio-política, brillantemente expuesta en los films *De cierta manera* y *Hasta cierto punto* y llevada al ámbito doméstico en *Retrato de Teresa*. Sin embargo, estos films presentan a la mujer no tanto como un ser humano real, sino más bien como un *ideal*, ignorando realidades marginales como la representada por Yuliet. A través de ella, el público puede acceder a un punto de vista alternativo al régimen castrista, lo cual permite una mayor comprensión de la compleja sociedad cubana contemporánea a partir de este testimonio proveniente de ciudadanos de a pie.

Otro enfoque alternativo de esta sociedad es el presentado por los *gays* entrevistados en *Conducta impropia*, *Gay Cuba* y *Mariposas en el andamio*. Si en el documental de Néstor Almendros se expone el lado más oscuro de la homofobia institucionalizada por el gobierno cubano durante los años 60 y 70, en las dos obras más recientes se ofrece una visión actualizada

de la Cuba contemporánea que permite encarar el futuro con algo más de optimismo. *Gay Cuba* y *Mariposas* representan dos testimonios de indudable valor a la hora de analizar la situación de *gays* y travestis en la isla, ofreciendo un retrato más complejo al introducir el punto de vista de *gays* que no se declaran contrarios al régimen. La compatibilización de homosexualidad y castrismo resulta chocante, especialmente teniendo en cuenta la homofobia que ha caracterizado tradicionalmente al gobierno revolucionario.

En todas estas obras se advierte una evolución hacia un retrato más complejo de la sociedad isleña: el propósito ya no es presentar un modelo a imitar, sino, como afirma Fernando Pérez, “complejizar” la realidad cubana superando los estereotipos políticos tradicionales. Este trayecto de lo colectivo a lo individual evidencia el fracaso de la revolución en la integración de algunos grupos sociales – como en el caso de las mujeres y los *gays* – y en la satisfacción de las necesidades de los ciudadanos – algo que queda patente en los films *Hasta cierto punto*, *Suite Habana* y *¿Quién diablos es Juliette?* –. Resulta obvio que en la Cuba revolucionaria todavía existen el descontento y la marginación, y la importancia del cine cubano (o de temática cubana) más reciente consiste precisamente en su capacidad de retratar estos sentimientos con sensibilidad e imaginación.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras primarias

- *Ciclón*. Guión: Santiago Álvarez. Dir. Santiago Álvarez. Documental. Producción: ICAIC, 1960.
- *Conducta impropia*. Guión: Néstor Almendros. Dir. Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal. Documental. Producción: Planador, 1984.
- *De cierta manera*. Guión: Sara Gómez y Tomás González. Dir. Sara Gómez. Int. Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcacés, Sarita Reyes. Producción: ICAIC, 1974.
- *El mégano*. Guión: Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Dir. Julio García Espinosa. Int. Habitantes de la Ciénaga de Zapata. Producción: Moisés Ades, 1955.
- *Gay Cuba*. Guión: Sonia de Vries. Dir. Sonja de Vries. Documental. Producción: Sonja De Vries y Marlene Moleon, 1995.
- *Hanoi, martes 13*. Guión: Santiago Álvarez. Dir. Santiago Álvarez. Documental. Producción: ICAIC, 1966.
- *Hasta cierto punto*. Guión: Juan Carlos Tabío, Serafín Quiñones y Tomás Gutiérrez Alea. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Int. Oscar Álvarez, Mirta Ibarra, Omar Valdés, Coralia Veloz, Ana Viñas y Rogelio Blain. Producción: ICAIC, 1983.
- *Mariposas en el andamio*. Guión: Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza. Dir. Margaret Gilpin y Luis Felipe Bernaza. Documental. Producción: Kangaroo productions, 1955.

- *Memorias del subdesarrollo*. Guión: Tomás Gutiérrez Alea y Edmundo Desnoes. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Int. Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchora, Gilda Hernández, René de la Cruz, Omar Valdés, Manuel Pereiro, Ofelia González, Eduardo Casado Revuelta, Rafael Sosa, José Gil, Julio Vega, Fausto Pinelo, Tomás Gutiérrez Alea, Yolanda Far. Producción: ICAIC, 1968.
- *Retrato de Teresa*. Guión: Ambrosio Fornet y Pastor Vega. Dir. Pastor Vega. Int. Daisy Granados, Adolfo Llaurado, Alina Sanchez, Raul Pomares, Eloisa Alvarez Guedes, Alejandro Lugo, Idalia Anreus, Miguel Benavides. Producción: ICAIC, 1979.
- *¿Quién diablos es Juliette?* Guión: Carlos Marcovich. Dir. Carlos Marcovich. Int. Yuliet Ortega, Fabiola Quiroz, Víctor Ortega, Oneida Ramírez, Jorge Quiroz, Obdulia Fuentes, Salma Hayek, Benny Ibarra. Producción: Carlos Marcovich y Jorge Sánchez, 1997.
- *Suite Habana*. Guión: Fernando Pérez. Dir. Fernando Pérez. Documental. Producción: Wanda Films/Audiovisuales ICAIC Producciones, 2002.

### **Obras secundarias**

- Adams, Julie R. "Introduction". *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*. Linda Brent (Harriet Jacobs). 1 de marzo de 2004  
<<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/JACOBS/ja-intro.htm>>.
- Álvarez, José B. *Contestatory Cuban Short Story of the Revolution*. Lanham, New York and Oxford: UP of America, 2002.
- Amiot, Julie. "Identidad del cine en Cuba: Una valoración de lo cubano desde perspectivas europeizantes". 15 de febrero de 2004 <<http://www2.clarku.edu/cecil/amiot.doc>>.
- Bailey, Matt. "Who the Hell is Juliette?" *Not coming to a theater near you*. 15 de marzo de 2004  
<<http://www.notcoming.com/reviews/whoisjuliette.html>>.

Brinkley, Sidney. "Gay Cuba Then and Now: A Talk with Gisela Arandia Covarrubia".

*Blacklight online*. 3 de abril de 2004

<<http://www.blacklightonline.com/cubagisela.html>>.

Burton, Julianne. "The Camera As "Gun": Two Decades of Culture and Resistance in Latin America". *Latin American Perspectives* 5.1 (1978): 49-76.

---. "Seeing, Being, Being Seen: *Portrait of Teresa*, or Contradictions of Sexual Politics in Contemporary Cuba". *Social Text* 4 (1981): 79-95.

---. "Toward a History of Social Documentary in Latin America". *The Social Documentary in Latin America*. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 1990. 3-29.

Castillo, Luciano. "Arturo Agramonte: la historia viviente". *Cine cubano*. 6 de marzo de 2004  
<<http://www.cubacine.cu/revista/no156/memoria1.html>>.

Chanan, Michael. "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality". *The Social Documentary in Latin America*. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 1990. 31-46.

---. "Remembering Titón". 14 de febrero de 2004

<<http://www.mchanan.dial.pipex.com/remembering%20titon.htm>>.

"Cine producido en Cuba hasta 1958". 15 de febrero de 2004

<<http://www2.glauco.it/vitral/edvitral/cine/h1958.htm>>.

Conner, R. Michael. "La Malinche: ¿creadora o traidora?" (Trad. Liliana Valenzuela) *Translator Interpreter Hall of Fame*. 8 de marzo de 2004 <<http://www.tihof.org/honors/malinche-esp.htm>>.

Crowdus, Gary. "*Up to a Point*". *Cineaste* 14.2 (1985): 24-25.

---. "Up to a Point: An Interview with Tomás Gutiérrez Alea and Mirta Ibarra". *Cineaste* 14.2 (1985): 26-29.

Davies, Catherine. "Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba". *Screen* 38.4 (1997): 345-359.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.

Del Río, Joel. "Suite Habana: un canto a los 'comunes'". *Alma Mater*. 2 de marzo de 2004 <<http://www.almamater.cu/actualizaciones/1%20de%20abril/paginas/cine/suite2.htm>>.

---. "Una mirada singular y polémica en el cine cubano". *La Jiribilla*. 8 de marzo de 2004 <[http://www.lajiribilla.cu/2001/n6\\_junio/120\\_6.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n6_junio/120_6.html)>.

D'Lugo, Marvin. "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema". *New Latin American Cinema* vol. 2. Ed. Michael T. Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997.

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). "Federación de Mujeres Cubanas". *Mujeres Latinoamericanas en Cifras: Cuba*. 18 de marzo de 2004 <<http://www.eurosur.org/FLACSO/mujeres/cuba/orga-8.htm>>.

Fernández, Henry, Isabel C. Gómez, D.I. Grossvogel y Emir Rodríguez Monegal. "3/on 2 Desnoes Gutiérrez Alea". *Diacritics* 4.4 (1974): 51-64.

Foster, David W. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1996.

García Hernández, Arturo. "Suite Habana propone un discurso político desde la vida". *La página: Fernando Pérez... a propósito de Suite Habana*. 7 de marzo de 2004 <<http://www.lapagina.cubaweb.cu/suite/prensa/arturogcahdez.htm>>.

- Georgakas, Dan. "Improper Conduct". *Cineaste* 14.1 (1985): 45-48.
- Gwynn, William. *A Cinema of Nonfiction*. London and Toronto: Associated UP, 1989.
- Hess, John. "Neo-realism and New Latin American Cinema: *Bicycle Thieves* and *Blood of the Condor*". *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Eds. John King, Ana M. López and Manuel Alvarado. London: British Film Institute, 1993. 104-117.
- Lumsden, Ian. *Machos, Maricones, and Gays*. Philadelphia: Temple UP, 1996.
- Lutjens, Sheryl L. "Reading between the Lines: Women, the State, and Rectification in Cuba". *Latin American Perspectives* 22.2 (1995): 100-124.
- "Manuela". *Havana Film Festival New York 2002*. 18 de marzo de 2004  
<<http://www.hffny.com/films/15.htm>>.
- "Memorias: un hombre y nada más". *La Jiribilla*. 6 de marzo de 2004  
<[http://www.lajiribilla.cu/2001/n31\\_diciembre/memoria.html](http://www.lajiribilla.cu/2001/n31_diciembre/memoria.html)>.
- Miller, Paul B. "*Memories of Underdevelopment*, Thirty Years Later: An Interview with Sergio Corrieri". *Cineaste* 25.1 (1999): 20-23. *Advanced Search*. GALILEO. U. of Georgia Lib., Athens. 14 de febrero de 2004 <<http://www.galileo.usg.edu>>.
- Montejo, Martha María. "El tiempo será juez: entrevista a Santiago Álvarez". *Gíbara: Festival internacional de cine pobre*. 6 de marzo de 2004  
<<http://www.ahora.cu/Cine%20Pobre/entrevistas1.htm>>.
- Mora, Orlando. "Fernando Pérez, un triunfador en La Habana". *El colombiano*. 7 de marzo de 2004  
<[http://www.elcolombiano.com/proyectos/grandes\\_entrevistas/2003/diciembre/21/FernandoPerez.htm](http://www.elcolombiano.com/proyectos/grandes_entrevistas/2003/diciembre/21/FernandoPerez.htm)>.

- Mraz, John. "Santiago Álvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema". *The Social Documentary in Latin America*. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1990. 131-149.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2001.
- Núñez Cedeño, Rafael A. "The Abakua Secret Society in Cuba: Language and Culture". *Hispania* 71.1 (1988): 148-154.
- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: U of Texas Press, 1993.
- Pitt, Kristin E. "National Bodies: Woman as Nation in Latin American Narrative". 8 de marzo de 2004 <<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/pitt.html>>.
- "¿Quién diablos es Juliette?" 15 de marzo de 2004 <<http://jubilo.ca/cine/yuliet/resumen.asp>>.
- Ramírez, Francisco. "Realismo y esperanza en *Suite Habana*". *Radio Nederland*. 2 de marzo <[http://www.rnw.nl/informarn/html/cul030819\\_suitehabana.html](http://www.rnw.nl/informarn/html/cul030819_suitehabana.html)>.
- Ramírez Martínez, Juan. "La imagen martiana en el cine cubano". *Vértice suplemento cultural*. 6 de marzo de 2004 <<http://www.lademajagua.co.cu/vertice/inf6.htm>>.
- Reyes, Luis Dean. "Serena expectativa". *Juventud rebelde*. Dominical. 18 de mayo de 2003: 9.
- Riedelbach, Holly. "The Dual Dynamic: An Exploration of the Author/Narrator Relationship in *Incidents in the Life of a Slave Girl*". 28 de febrero de 2004 <[http://www.class.uidaho.edu/banks/1999/articles/dual\\_dynamic.htm](http://www.class.uidaho.edu/banks/1999/articles/dual_dynamic.htm)>.
- Rodríguez, Ever (Trad). "Latin American and Iberian Collections: Fernando Birri". *Sulair*. 21 de febrero de 2004 <<http://www-sul.stanford.edu/depts/hasrg/latinam/Birri/biografia.html>>.

- Ryan, Michael. "The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology". *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana and Chicago: U of Illinois Press, 1988.
- Shaw, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York: Continuum, 2003.
- Szir, Alejandra. "¿Quién diablos es Carlos Marcovich?" 15 de marzo de 2004  
<<http://www.filmonline.com.ar/37/Dossier/marcovich.html>>.
- Sussekind, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique and Modernization in Brazil*. Trans. Paulo Henriques Britto. Stanford: Stanford UP, 1997. 15-45.
- Taylor, John. "Reinterpreting Malinche". 8 de marzo de 2004  
<<http://userwww.sfsu.edu/~epf/2000/jt.html>>.
- Valdés, Eduardo. "UMAP". *Instituto de la memoria histórica cubana*. 9 de septiembre de 2003  
<<http://cubamemorial.org/articulos/umap.htm>>.
- West, Dennis. "Memories of Underdevelopment". *Cineaste* 25.1 (1999): 20-24. *Advanced Search*. GALILEO. U. of Georgia Lib., Athens. 14 de febrero de 2004  
<<http://www.galileo.usg.edu>>.
- Winston, Brian. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute, 1995.
- Zavarzadeh, Mas'ud. *Seeing Films Politically*. Albany: State U of New York P, 1991.