

**Tres personajes, tres símbolos de rebelión: el intelectual, la mujer y el homosexual en la obras de Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega y Sara Gómez**

María Espinoza

*Florida International University*

Los personajes del intelectual, la mujer y el homosexual como símbolos de rebelión son una constante en las obras de Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega y Sara Gómez. Para los cineastas, el rol de estos personajes es importante y decisivo en la construcción de la identidad de un país. Convencidos de que sus producciones alcanzan difusión masiva, todos ellos asumen su papel de cineastas comprometidos con mucha responsabilidad desde el principio de su carrera. Su prioridad es comunicar de forma crítica y libre la nueva realidad cubana vista desde una perspectiva intelectual. En este estudio analizaremos personajes que representan símbolos de rebelión en distintos períodos de la historia de Cuba en películas como *Lucía* (1968), *Memorias del subdesarrollo*, (1968), *Fresa y chocolate* (1993), *Guantanamera* (1995), *De cierta manera* (1974) y *Retrato de Teresa* (1979).

Seleccionado entre los diez mejores largometrajes del cine Iberoamericano, la película *Lucía* (1968) representa tres importantes etapas de la historia cubana. En esta cinta, Humberto Solás, director, exhibe magistralmente el proceso político de emancipación nacional expresado simbólicamente en la emancipación de tres mujeres cubanas. En la primera etapa, el cineasta recrea el romanticismo del siglo XIX y la vida de *Lucía* como una mujer hostigada por la guerra y la traición. La batalla ha cobrado la vida de su hermano y, en medio de su dolor, la mujer encuentra a su amante, Rafael, vestido con uniforme español. Vuelta loca y sin pavura *Lucía* apuñala a su amante públicamente.

La *Lucía* de la segunda etapa es muy distinta a la de la primera. En ésta, una nueva conciencia política se crea en la mente de la joven, y, como consecuencia, *Lucía* decide luchar en contra del régimen autoritario y no aceptar más la función tradicional de la mujer. Según Chanan, “The second *Lucía* goes through dramatic changes brought about by personal and historical circumstances” (233). Por último, en la tercera etapa, la *Lucía* de la Cuba socialista, es definida como una mujer aparentemente libre. Luego de varias y acaloradas discusiones entre la protagonista y Tomás, éste último le reclama a su joven esposa, entre otras cosas, coquetear y bailar con los hombres de la comunidad. Al llegar a la casa, el celoso esposo le exige obediencia y sumisión, y le reclama:

¿Tú que haces bailando con ese tipo?

Porque yo quiero que tú me obedezcas a mí.

¿Oíste?

Porque por eso eres mi mujer.

Tú vas a ser para mí nada más.

Tú vas a ser para mí nada más.

Tú vas a ser para mí nada más...

A lo que la joven le responde: “¡Está bueno ya!” Y más adelante, en una de las últimas escenas del filme, vemos que, irónicamente, las primeras palabras que *Lucía* aprende a escribir son: “Me voy, no soy tu esclava.”

Finalmente, *Lucía* logra despojarse de las cadenas que la atan al yugo patriarcal de su marido y se va de la casa. Este hecho es, en realidad, una metáfora de los cambios entre las relaciones de pareja que se están suscitando en la Cuba post-revolucionaria. Al parecer, la mujer ahora no está dispuesta a ser un mero objeto pasivo del deseo placentero del hombre. En esta

cinta, la escritora comienza a rectificar la visión masculina que se tiene de la mujer. El final de la película muestra una niña que sonríe ante la pareja y luego desaparece en el infinito. Esta niña es otro símbolo entre los tantos otros que el cineasta utiliza como artificio para manifestar que el proceso de autorrealización de la mujer sigue siendo difícil a pesar de los progresos logrados.

Humberto Solás, empieza su carrera en el cine a principios de la década de los sesenta trabajando como productor y asistente de dirección. En 1966 dirige *Manuela* que, por su fuerza y lenguaje poético, sobresale entre mejores producciones cinematográficas del cine cubano realizado hasta ese momento. Pero según la crítica especializada, es el filme *Lucía* el que lo convierte en un hito de la cinematografía latinoamericana. En un estudio sobre cine cubano, Michael Chanan afirma,

In *Lucía*, Humberto Solás has interpreted the theme of the hundred years' struggle in an entirely novel way to create an epic in three separate episodes: each centers around a woman called *Lucía* and takes place in a different period of Cuban history, corresponding to the three stages of colonialism, neocolonialism and socialist revolution [...] In the first, the year is 1895, approaching the climax of the Wars of Independence, the milieu is that of the landed Creole aristocracy. The second episode takes place in 1933 at the moment of the abortive revolution in which the dictator Machado was overthrown [...] Finally the Revolution, 196-, and *Lucía* is a rural peasant girl. (225)

En la película, una historia de amor sirve de argumento básico para cada episodio. Solás elige para cada sección el personaje de una mujer como protagonista porque para él, “[t]he women’s role always lays bare the contradictions of a period and makes them explicit.” (Chanan 225). Así, tres historias distintas están relacionadas por un tema en común: la mujer en la

revolución. No es de extrañar, entonces, que el cineasta elija, al propósito, tres diferentes mujeres para exponer la problemática de una época cubana en particular: una de clase alta, otra de clase media y una restante de clase obrera. Y es que en esencia, *Lucía* es como la sociedad misma, un ente contradictorio en constante transformación y en constante búsqueda de una identidad propia. En una entrevista que da a la revista *Romances* en 1974, Solás dice lo siguiente acerca del personaje de la mujer en el largometraje: “I chose the most vulnerable character, the one who is most transparently affected at any given moment by contradictions and changes” (226).

En la historia, la *Lucía* de la primera parte del filme tiene amoríos con un soldado español y por lo tanto se convierte en traidora de su familia aristócrata. En la segunda, *Lucía* abandona su familia y clase social para pasar a la clandestinidad con su marido. En la tercera y última parte de la cinta, *Lucía* es la mujer de un obrero que aprende a leer, escribir y trabajar en la agricultura colectiva. Su marido, un machista tradicional, trata de mantenerla en la casa pero ella no lo permite.

Como vemos a lo largo del filme, el personaje de *Lucía* sitúa la experiencia de las mujeres en el centro de los procesos de cambios históricos a un nivel que no se había visto antes en el cine cubano. Por tanto, las tres *Lucías*, la *Lucía* de la época colonial, la de los años treinta, y la de la etapa contemporánea, son símbolos de tres momentos importantes en la evolución política y social de la isla de Cuba. Según Shumann,

La historia de la *Lucía* colonial es una especie de drama con elementos operáticos, mientras que en los años treinta aparecen trazos casi realistas y sólo la morbidez y la corrupción de esos años aparecen retratadas en un agudo contraste de blanco y negro. Y para la representación de la *Lucía* contemporánea, Solas ha elegido los recursos estilísticos de la comedia italiana. Su película es una de las pocas en las

que hay una coherencia entre forma y contenido, y aquí la emancipación política se expresa a través de una estética emancipada. (166)

Otro de los principales cineastas latinoamericanos que se suma al primer grupo de artistas que apoyaron la Revolución cubana de 1959 es Tomás Gutiérrez Alea. Esta figura representativa y polémica de la intelectualidad cubana nace en La Habana en 1928. Es además fundador de la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo” que agrupara a intelectuales de izquierda en 1950. En 1960, se da a conocer con su primera película *Historias de la revolución*. De ahí en adelante, comienza la larga lista de filmes que lo llevan al éxito y reconocimiento internacional como *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995), entre otros.

Aunque las ideas de este exitoso cineasta son siempre afines al movimiento revolucionario cubano, Alea nunca deja de ser partidario crítico del cambio. Por ello, no resulta una coincidencia que sus ideas se vean siempre reflejadas en sus películas. *Titón*, como lo llamaban sus amigos, cree que una revolución debe estar sujeta a cambios y transformaciones para poder ser eficaz e imperecedera. La importancia de su obra reside en que ésta analiza el proceso revolucionario con sus aciertos, pero también con sus fallas. En una entrevista durante la filmación de *Fresa y chocolate*, Alea confiesa:

Para mí el cine sigue siendo un instrumento valiosísimo de penetración de la realidad [...] El cine no es retratar la realidad simplemente. El cine es manipular.

Te da la posibilidad de manipular distintos aspectos de la realidad, crear nuevos significados y es en ese juego que uno aprende lo que es el mundo. (Evora 104)

Por medio de las obras de Gutiérrez Alea podemos seguir los cambios en el rol del intelectual dentro de la revolución. El filme, *Historia de la revolución*, nos sirve como primera

pauta. El primer episodio de la película narra la historia de un muchacho en 1957 que, a pesar de no haber participado en la lucha contra el régimen de Batista, es ultimado. El mensaje del gobierno a los intelectuales resulta claro: la desidia y el conformismo equivale a la colaboración con el enemigo. Unos años después, en *Memorias del subdesarrollo*, Alea presenta una situación similar en cuanto a su protagonista. Al igual que el joven en *Historias de la revolución*, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, Sergio, tampoco participa en la lucha. Esta vez, y a diferencia de las anteriores cintas, la lucha no es contra Batista, sino en apoyo a la revolución. Y aunque Sergio se mantiene más próximo al compromiso revolucionario que el joven de la otra cinta, al final, tampoco se compromete y prefiere mantenerse como espectador. A cerca de esta idea, Pérez afirma: “Sergio takes refuge in a static dualism, in the beginning of a new possibility, in the intermediate zone of his contradictions” (229).

La historia del protagonista en *Memorias del subdesarrollo*, Sergio Carmona, muestra los conflictos de un intelectual marginado por el asunto revolucionario. Cuando sus familiares, que se resisten a la revolución, se exilian en los Estados Unidos, el intelectual burgués decide permanecer en Cuba. Desde su departamento en La Habana, Sergio observa su entorno y los documentales de los hechos políticos que se producen: la frustrada invasión norteamericana de Bahía de Cochinos en 1961 y la crisis de los misiles en Octubre de 1962. Sus pensamientos, experiencias y sentimientos al enfrentarse a la nueva realidad forman parte de la base de este filme. Y aunque Alea afirma en una entrevista que Sergio posee una individualidad que nada tiene que ver con él y que además lo rechaza como ser social (García 213), la posición de observación del personaje refleja la actitud de mesura que toman los intelectuales en los primeros años de la revolución, entre ellos el mismo Gutiérrez Alea.

La fuerte naturaleza existencialista es otro de los rasgos determinantes del personaje. Sergio se pregunta constantemente, de una manera crítica e irónica, el impacto de la revolución en la intelectualidad y en la sociedad. Ha tomado la revolución como un reto intelectual y trata de analizarla, pero no consigue entenderla. Entonces se da cuenta que los antiguos valores y el mundo burgués al que pertenecía ya no existen, y esto le produce mucha desasosiego, angustia e intranquilidad. En un intento por encontrar sentido a su vida, decide escribir sus memorias, después de todo, él siempre quiso ser un literato y no un empresario. Pero nada parece ser lo suficientemente importante para comenzar una nueva vida y decide permanecer marginado e indiferente ante la nueva realidad. Así, Sergio demuestra no sólo su pasividad, sino también su incapacidad para ajustarse a nuevas circunstancias. Esta inacción la vemos en la escena donde mantiene una plática consigo mismo al verse en una foto: “My life is like a monstrous and pulpy vegetable, with huge leaves and no fruit” (Pérez 84).

Tras largas horas de clausura y de meditación, Sergio se lanza un día a la calle donde conoce a una joven trivial e inmadura con la cual tiene una aventura amorosa. A diferencia de él, Elena es una mujer simple y sin cultura. No sabe relacionar las cosas, no acumula experiencias y vive nada más que en el presente (Evora 35). Aunque Sergio intenta cambiar su forma de ser y de pensar, como lo hizo con su esposa, se da cuenta que esto es imposible pues el mundo de la joven es muy diferente al suyo. Elena no sólo carece de su misma capacidad intelectual, sino que, y lo que es aún peor, sus ideas son las de una mujer arruinada. Siente que la joven le hace sentirse subdesarrollado. “Yo pensaba que Elena era una mujer más interesante y compleja, esperaba más de ella.” Elena encarna para Sergio el retraso, la insignificancia y el conformismo. El protagonista se aleja de ella del mismo modo que se aleja de la realidad, una realidad empobrecida y subdesarrollada.

Memorias termina con una imagen de Sergio deprimido, se sienta en el balcón a observar La Habana por su telescopio. El telescopio, metáfora de la meditación y reflexión, magnifica la distancia que este intelectual no comprometido guarda con la realidad. Mirando a la ciudad, Sergio exclama: “Todo ha cambiado, y sin embargo todo sigue igual”. Sergio no acaba nunca de integrarse a la vida social, elige continuar viviendo como un simple objeto de laboratorio, como el telescopio (Evora 36).

Los últimos dos filmes de Alea, *Fresa y chocolate* (1993) y *Guantanamera* (1995) reflejan, una vez más, un cambio en el rol del intelectual cubano. Pero las críticas a la revolución de los protagonistas de ambos filmes, Diego y Gina, resultan ser mucho más enérgicos que las del intelectual burgués. A diferencia de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, Diego y Gina sí defienden sus ideales y se resisten al sistema. Mientras Diego se rebela ante la intolerancia de un régimen machista que ve la homosexualidad como un padecimiento biológico, Gina se enfrenta al dogma de su esposo. Según Schroder: “Homosexuality and prostitution had the common stigma of being unproductive and unproductive activities. This is a society that put a premium on quantitative measures of well-being, amounted to sinful, illegal, and contrarrevolutionary behavior” (113).

En el filme *Fresa y chocolate*, el cineasta caracteriza, una vez más, a su protagonista como un intelectual amante de la cultura cubana. Los gustos sofisticados de Diego, su sentido del humor, su inteligencia y su sensibilidad lo convierten en uno de los personajes más interesantes de la obra de Alea. Aunque sus inclinaciones sexuales no son compatibles con el régimen marxista-leninista, Diego lucha por ganarse el respeto de una sociedad completamente machista. En uno de los “dimes y diretes” que tiene con David, Diego le grita: “Formo parte de este país,



aunque no les guste, y tengo derecho a hacer cosas por él. Yo no me voy a ir ni aunque me den candela por el culo. Sin mí, coño, les faltaría un pedazo, para que te enteres, ¡come mierda!”

La crisis existencial que sufre Diego, aunque a simple vista no parezca, lo conecta con el personaje de Sergio en *Memorias del subdesarrollo*. Ambos personajes se sienten cercados dentro de una realidad que los obliga a un exilio interior (Marías 29). No logran comprender las transformaciones del proceso revolucionario, al cual no pidieron pertenecer, y se sienten sitiados, relegados y postergados. Diego no puede leer con libertad los libros de Vargas Llosa o Juan Goytisolo sin ser considerado un subversivo. Al final de la cinta, vemos como el hostigamiento y la falta de oportunidades en el sector cultural hacen que tome la decisión de salir del país. Al parecer, y al igual que muchos otros intelectuales y artistas, se siente que está solo en la lucha contra el gobierno. A diferencia de la mayoría de exiliados que buscan una mejor vida en tierras norteamericanas, prefiere exiliarse en España. Como sugiere Schroeder: “Diego is going to Europe and not Miami, where political pluralism with regards to Cuba is as hard to come by as in Cuba proper, and where economic and family factors play a more important role in attracting Cubans than political factors” (122).

En el filme *Guantanamera*, la protagonista de la historia es también una intelectual. Giorgina, una ex-profesora de economía de la Universidad de La Habana, tiene que renunciar a la cátedra debido a sus diferencias con el régimen. Sus métodos económicos no sólo son poco ortodoxos, sino que, además, no se ajustan a los procedimientos del régimen oficial. Entonces decide regresar a Guantánamo para convertirse en una simple ama de casa. Por otro lado, su esposo Adolfo, un burócrata del gobierno, ha puesto en marcha el sistema de relevo para el traslado de los ataúdes. El personaje de Adolfo está caracterizado como un hombre tirano e intransigente, un “compañero” incapaz de romper las normas instauradas por el gobierno. En su

intento por controlar a Gina, alegoría del control castrista a los ciudadanos, le pide que se cambie el vestido y se recoja el pelo. Ésta, cansada de sus prepotencias e inmadurez, se niega a obedecerle y, en cambio, decide poner fin a su relación. Aún peor, decide empezar un trabajo en la radio que le permite dar consejos a la gente joven. “Estoy cansada de no pensar. Si cometí un error, bueno, cometí un error como todo el mundo. ¡Ah!, por si acaso, el programa que José Luis me ofreció, lo voy a aceptar y el vestido no me lo voy a cambiar”. Este acontecimiento es importante no sólo porque refleja el despotismo implantado en la isla, sino la actitud del intelectual cubano comprometido que, como Gina, decide romper con una relación de poder y subordinación.

Al igual que *Fresa y chocolate*, *Guantanamera* trata el tema del exilio de los intelectuales. Cansada de no poder establecer relaciones de amistad con “intelectualoides de cabello largo,” e impedida de leer “lecturas perestroikas y otra mierda,” como dice Adolfo, la única hija del matrimonio decide marcharse de Cuba porque, según sus propias palabras, “estaba cansada de hacer todo en secreto”. Este fragmento resulta significativo pues refleja la propia experiencia del director que, al igual que Niurka - la hija de Gutiérrez Alea -, también se exilia en Miami. Según Schroeder “For Alea, then, exile was not simply a theoretical or political issue, but a very personal problem that affected family and friends” (128).

La escena final de la película muestra a Gina y Mariano, antiguo alumno de ésta, en la universidad, juntos y muy felices. Su amor personifica la vida y la mortalidad, y, por lo tanto, también el cambio. Ambos intelectuales sonrían al futuro promisorio que les espera. Un futuro lleno de ideas nuevas que, por su puesto, no incluyen soluciones desatinadas como los relevos fúnebres. Adolfo, por otro lado, queda solo en medio de un discurso que nadie está dispuesto a

escuchar más. Simbólicamente, se convierte en una extensión del zócalo del cementerio listo a ser derribado por Ikú, una niña que personifica la muerte.

Como vemos, Alea fue un gran conocedor de la realidad social e histórica de su pueblo. El cineasta caracteriza a sus personajes intelectuales no sólo como individuos reprimidos, alienados y faltos de libertad, sino como seres disconformes con la realidad que les ha tocado vivir. Todos ellos representan a todos aquellos intelectuales que, desde la isla y fuera de ella, decidieron enfrentarse y luchar en contra de las injusticias del régimen cubano.

Todavía hoy se recuerda el tremendo impacto social que ocasionó el estreno de la película *Retrato de Teresa* en 1979, primer largometraje dirigido por Pastor Vega.

El destacado cineasta cubano es uno de los precursores del nuevo cine que floreció en la isla a principios de la década de los sesenta. El salto a la ficción se produjo gracias a un tema hasta ese momento no abordado en el cine cubano: la subsistencia del machismo en la sociedad post-revolucionaria cubana.

Aún cuando las discusiones a cerca de la película fueron enardecidas y acaloradas, la obra tuvo una acogida masiva del público pocas veces antes vista dentro y fuera de la isla de Cuba. En opinión del historiador de cine Michael Chanan, fue el filme más polémico del ICAIC en sus primeros veinte años de existencia (45). Y es que para los críticos como Chanan, la década de los sesenta y setenta fueron tiempos difíciles en los cuales el cine cubano no había llegado a superar producciones cinematográficas como *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo* o *La primera carga del machete*. En definitiva, el filme representa un momento decisivo en el cine cubano por su intento de abordar la desigualdad de género. Según Burton-Carvajal, *Retrato de Teresa* representa “a turning point in Cuban Filmmaking, taking earlier themes to their apparent

limit and exemplifying the generic and stylistic shifts that would characterize Cuban filmmaking in the subsequent decade” (305).

La controversial película fue celebrada y discutida nacional e internacionalmente en países como Francia, Unión Soviética, Estados Unidos y toda Latinoamérica. Además, fue premiada con varios galardones; entre ellos, el premio al Filme Notable del Año del Festival de Londres, en 1980; una mención especial del IX Festival de Huelva (España); y el Premio Catalina de Oro en el XX Concurso Internacional de Cartagena de Indias (Colombia), en 1980. Periódicos, cadenas televisivas, y radios de todo el mundo publicaron las reacciones de la gente ante la problemática del filme. Cancio Isla, en su artículo publicado en *El Nuevo Herald* de Miami, afirma:

*Retrato de Teresa* penetra el machismo tropical: El filme muestra personajes intensos, que han resistido el paso del tiempo. Veinte años atrás, el filme *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, suscitó apasionadas polémicas sobre la persistencia del machismo tropical y sus nefastas consecuencias en la familia cubana. Hoy, aunque inamovibles del panorama nacional las causas que lo motivaron, merece mirarse como el testimonio de una época que encubaba ya los gérmenes de importantes sacudidas y cambios sociales en la isla. (20)

El argumento de la película gira en torno a Teresa, personaje central y protagónico de la película. Obrera textil en una fábrica de la Cuba post-revolucionaria, Teresa tiene un marido machista y tres hijos. A pesar de la dificultad que conlleva combinar el trabajo con los deberes del hogar y las obligaciones para con el marido, un día acepta el puesto de secretaria cultural de

la fábrica. A partir de entonces se encarga de los trabajos de la casa, pero también fuera de ella, no porque lo necesite, sino simplemente porque no quiere abandonar del todo su talento artístico.

A esta nueva forma de vida reacciona negativamente su esposo, un mecánico especialista en televisores. En opinión del marido, la primordial obligación de la mujer recae en las labores del hogar y no en el trabajo, y por eso la acusa entre otras cosas de dejadez y abandono, y le reclama: “Pero es que yo no entiendo que tienes que ver con ese lío de la danza y el teatro y eso, ¡ya tu tienes bastante con el trabajo y la casa!” Pero ella reacciona en defensa de su autonomía y le contesta: “Pero ese es mi trabajo también, Ramón”. Al parecer, Ramón no soporta que su mujer destaque en la esfera social, su machismo no le permite comprender la necesidad de realización personal que su mujer anhela. Luego de una acalorada discusión, Teresa le pide a su marido que se vaya de la casa y desde entonces le toca enfrentarse sola a los mismos problemas de muchas mujeres cubanas:

Mira Ramón, coño,  
 Ramón, no salgas por esa puerta carajo,  
 y si sales ¡llévate tus cosas cojones!  
 que te las voy a botar por medio de la calle.  
 Coño, mierda, ropa, coño [...]

A partir de ese momento, llevar a cabo todos estos roles es difícil para Teresa, pero ella no se da por vencida ya que es consciente de ser la “cabeza de familia” y la responsable de los eventos culturales en la fábrica. De acuerdo con Chanan, “Teresa leads not just a double life but a triple life: housewife, factory worker and factory cultural secretary” (292).

En la película vemos como el rol tradicional de ama de casa de la mujer cubana se ve cuestionado cuando ésta se incorpora a la vida productiva de la isla. Pastor Vega reflexiona

sobre el rol de la mujer en torno a los cambios económicos, políticos, culturales y sociales que conlleva el proceso de transformación de Cuba. Sin lugar a dudas, el largometraje según Burton-Carvajal, “es simultáneamente un producto y una reflexión implacable de una nueva ‘revolución femenina’ que emerge después de dos décadas de hacer cine dentro del contexto post-revolucionario” (293).

El conflicto está presentado por Pastor Vega en el nivel de las relaciones conyugales y con un gran sentido realista del detalle. Pastor Vega presenta a Teresa como una mujer que se enfrenta a sus propias limitaciones y prejuicios tratando de encontrar respuestas a situaciones no superadas históricamente. El filme examina, además, el proceso de construcción de la subjetividad femenina que se rebela como individuo, pero también como tipo histórico. Por ningún motivo Teresa puede dejar su trabajo porque éste le permite no sólo “ser ella misma”, sino también ser parte activa de la nueva sociedad cubana en vías de formación. Así se lo deja saber en medio de una discusión a su marido: “Llévate la ropa para que te la lave otra, no yo, no yo, yo no te la voy a lavar más, ¿entiendes? Porque yo no soy una esclava, porque yo quiero ser yo, no la esclava”. Y es que Teresa quiere realizarse como sujeto y dejar de ser un mero objeto para su marido y la sociedad. Según Burton-Carvajal,

The various aspects of the film’s *facture* that combine to compose the “portrait” in question also constitute a kind of practice, encoding in a more layered manner the explicit themes of the film: in this case, the theory, practice, and ideology of sex/gender relationships in a society attempting socialist transformation, a society that was in fact enjoying what would retrospectively prove to be its high point in terms of economic and political achievement at the particular historical juncture during which *Portrait of Teresa* is set. (307)

Las actitudes que ambos cónyuges manifiestan no obedecen a una desviación de orden político, social o económico, sino a una realidad más profunda: la subsistencia de unos valores y una mentalidad que resulta difícil de eliminar o transformar. Como afirma la madre de Teresa, “‘el hombre será siempre hombre’ y ‘la mujer siempre en la mujer’, y esto no lo cambia ni Fidel”. No es de extrañar entonces que sea la misma mujer quien aconseja a Teresa seguir en el matrimonio a pesar de los problemas y la violencia doméstica de la que es víctima:

Tienes que pensarlo antes de hacerlo  
sobre todo cuando hay hijos de por medio  
porque la mujer se debe a su marido y a sus hijos [...]  
no te ciegues, mi hija,  
mírate en ese espejo,  
divorciada,  
sin nadie que te represente  
criando sola a dos hijos.

Como vemos, el filme constituyó un desafío y una crítica a la ideología tradicional del patriarcado en la isla, ideología que aún hoy subsiste en las estructuras sociales, familiares, culturales y políticas del momento. Así, Teresa, a través de la tradición del patriarcado, se ve relegada a una posición inferior a la de su marido dentro de las estructuras del orden dominante. Y es que en el marco histórico de la filmación, la hegemonía del sexo masculino legitima el dominio del hombre y la subordinación de la mujer. Así se lo recrimina a Ramón luego que éste último le exigiera que renunciara al turno fijo:

Tú me haces sentir así,  
como una muñeca de trapo llena de aserrín.

¿Pero tú no querías que yo estuviese encerrada en estas cuatro paredes?

¡Pues ya lo lograste coño!

me encerraste entre el fogón, la mierda, la ropa sucia,

¡Pues ya lo lograste!

Teresa tipifica los conflictos de la mujer cubana, que caracteriza las mismas contradicciones de la revolución. Es una trabajadora en una fábrica textil que no sólo intenta autorrealizarse como persona, sino también aspira a dejar de ser un simple objeto de su marido y de la sociedad. Se niega a continuar siendo una simple sierva del hogar pues es consciente que su papel de ama de casa es sólo uno de los tantos roles que está destinada a desarrollar en la vida. Por ello, Teresa se niega una y otra vez a ser un simple “retrato” estereotipado de lo que significa ser mujer, y en vez, se propone construir su propia identidad femenina no sólo por medio de la maternidad y el papel doméstico, sino por medio del trabajo y la labor cultural. Pero en su intento de delimitar su propio “retrato individual”, se convierte en un “sujeto trasgresor” que se rebela contra los estándares establecidos de la sociedad, sociedad que modela a las mujeres de formas muy concretas. Su independencia y su emancipación han superado la definición de “la mujer fatal”.

Uno de los filmes más citados en Cuba fue la primera cinta dirigida por Sara Gómez *De cierta manera* (1974) La talentosa cineasta fue la primera mujer cubana directora de cine del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de Cuba (ICAIC). Murió muy joven, a los 32 años, pero su capacidad dejó una huella imperecedera en el cine. *De cierta manera* es considerada una película que da prioridad a temas como la discriminación racial, el machismo, los programas sociales dirigidos a mejorar las vidas de los cubanos, la marginalidad y el feminismo. Como afirma Kuhn, “dentro de la Teoría feminista de cine, *De cierta manera* ha sido



reconocido como un filme que ejemplifica el anti-cine de la deconstrucción dado que rompe con los paradigmas del cine clásico, destruye los modos tradicionales de narrar, tanto temática como formalmente” (174).

En *De cierta manera*, Sara Gómez aborda un tema escabroso como es la relación sentimental entre un hombre y una mujer de clases sociales diferentes. En la cinta, la cineasta expone los conflictos no sólo raciales, sociales y económicos, sino también los conflictos de género. Según Chanan, el filme “is a revolutionary love story, which means a film about the growing relationship between a man and a woman which refuses to isolate their elective affinity from the social determinants which have not only made them what they are, but continue to affect them as they get to know each other” (286). En la historia, vemos como los personajes protagónicos de la narración coexisten en un mismo espacio, el barrio marginal de La Habana llamado Las Yaguas. Mientras Mario - un obrero mestizo - vive en el lugar, Yolanda - una pequeña-burguesa blanca - trabaja como maestra en una escuela.

Poco tiempo después de comenzar a enseñar en este barrio de gente proletaria, Yolanda siente que éste es un lugar muy extraño para ella. Cuando le preguntan como se siente, ella responde: “¿Cómo me siento? Pues, no muy bien. Me gradué de diferentes escuelas. Luego vine para acá, y todo esto parecía un mundo diferente, yo pensé que esto ya no existía.” Con esta afirmación en boca de la protagonista, lo que pretende Sara Gómez es crear conciencia entre los espectadores de la cinta. Y es que en realidad Yolanda está cuestionando el hecho de que la revolución no ofrezca una mejor calidad de vida a cientos de miles de personas que viven en las zonas menos privilegiadas del país.

A otro nivel, la cineasta hace una dura crítica al programa de realojamiento de viviendas que el estado cubano se empeñó en establecer en las primeras décadas de la revolución. Y es

que al parecer este programa, tema clave en el desarrollo de la trama de la cinta, no llega a solucionar el problema de vivienda, ni mucho menos llega a remediar los problemas de marginación de los estratos bajos de la sociedad. Como sugiere el cineasta, al programa por sí sólo le es muy difícil, si no imposible, mejorar la calidad de vida de los pobladores que habitan en las inmediaciones de las ciudades cubanas. Según Chanan:

Revolutionary change involves cultural regeneration, but this is not an automatic process. It requires a struggle to overcome the habits, customs, beliefs and values of the old society. And in the case of marginal classes, without even a tradition of participation in trade union and political activity, their hermetic culture contains a high degree of resistance and inertia towards such changes; hence the persistence of certain anti-social attitudes within the Revolution. (286)

En este sentido, *De cierta manera* goza de un marcado carácter didáctico y, quizá, esto sea una de las características más importantes del filme. Y es que Gómez no sólo intenta dar una lección moral de forma agradable, sino que también ambiciona dar una lección que contribuya a una mejor eficacia en la percepción del mensaje de la cinta. En otras palabras, la cineasta nos enseña deleitando. En una entrevista realizada por la revista *Pensamiento Crítico*, Sara Gómez declara:

No puedo plantearme el cine didáctico como una especialidad, sino como una necesidad. Para muchos de nosotros la vocación de cineastas nos nació y ambos oficios han llegado a constituirse como inseparables. [...] El cine, para nosotros será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a la necesidad de descolonizarnos

política e ideológicamente, y romper con los valores tradicionales, ya sean económicos, éticos o estéticos. (94)

Como vemos, la directora de la película *De cierta manera* intenta romper los moldes tradicionales de lo que significaba hacer cine. Como la propia cineasta, Yolanda, la protagonista del filme, es también una mujer *transgresora*. A pesar que el barrio marginal de la ciudad de La Habana y su gente con la que se relaciona ahora le parecen ajenos, el simple hecho que se encuentre trabajando como maestra en Miraflores demuestra que ella es una mujer en proceso de evolución. Incluso su condición de mujer divorciada no hace más que enfatizar aún más su condición de sujeto trasgresor en una sociedad todavía tradicional. Recordemos que Yolanda prefirió escoger la formación académica y la profesión en vez de la relación amorosa con su ex esposo. En un estudio sobre la mujer y el cine, Ann Kaplan afirma que, “[...] marriage was staked out for Yolanda. The marriage broke up when she wouldn’t leave school to follow her husband in the army” (192). En este sentido, Yolanda se convierte en un personaje doblemente *trasgresor*.

Esta nueva condición de *sujeto trasgresor*, convierte inevitablemente al personaje de Yolanda en el “Otro.” Para los muchachos del barrio, por ejemplo, Yolanda es, entre otras cosas, la responsable del cambio en la personalidad de Mario. Los amigos le reclaman su salida del ambiente del vecindario como resultado de la relación amorosa que sostiene con Yolanda y le gritan: “la maestra te ha lavado el cerebro, que tú te has convertido de konsomol.” La mujer, al parecer, es la responsable también ahora de la debilidad en la hombría del hombre.

Otra de las preocupaciones femeninas explícitas en la cinta es el futuro de las niñas de los barrios marginales de La Habana, en especial el de las niñas negras. La cineasta advierte que ellas son blanco de discriminación racial, clasista y sexista que impide que continúen estudiando

y que se integren a la sociedad. Su intención no es sólo la de motivar que la mujer continúe estudiando, sino también la de poner freno a la maternidad infantil. En este sentido *De cierta manera* contiene una carga emancipadora que es difícil de superar por otras producciones cinematográficas.

Podemos concluir diciendo que Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea, Pastor Vega y Sara Gómez, todos ellos cineastas reconocidos de Cuba, logran redefinir en sus obras lo que significa un verdadero símbolo de rebelión. Sus personajes, a pesar de verse alienados por un sistema que no reconoce sus libertades, critican, luchan y se enfrentan al gobierno hostil de la isla. En las caracterizaciones de sus personajes, símbolos de rebelión, estos cineastas logran reflejar sus propias dudas y expectativas, y, como los personajes, no sólo critican la realidad social e histórica que les ha tocado vivir, sino que claman por un cambio en el proceso revolucionario, aunque con esto pretendan sólo perfeccionarlo. En definitiva, todos ellos serán recordados siempre por su liderazgo intelectual que llegó a cambiar el cine cubano y latinoamericano.

## Obras citadas

- Burton-Carvajal, Julianne. "Portrait(s) of Teresa: Gender Politics and the Reluctant Revival of Melodrama in Cuban film." *Multiple voices in feminist film criticism*. (1994): 305-17.
- Cancio Isla, Wilfredo, "Retrato de Teresa: penetra el machismo tropical." *El Nuevo Herald* (2000): 20.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*. Indiana: Indiana University Press, 1985.
- Evora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Huesca: Gráficas Alos, 1994.
- García, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001.
- Gómez Yera, Sara. "Sara Gómez: De cierta manera feminista de filmar" *Pensamiento crítico*. (1970): 94.
- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
- Kuhn, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Marías, Julián. *El intelectual y su mundo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Pérez, Fernando. "A dialectical and Partisan Film." *Pensamiento Crítico*. La Habana: Ediciones Unión, 1970.
- Schroeder, Paul. *Tomás Gutiérrez Alea. The dialectics of a filmmaker*. New York: Routledge, 2000.
- Shumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Editorial Legasa: Buenos Aires, 1957