

Formas cíclicas de vida, encerramiento y lucha: El cine cubano contemporáneo

Tesis de español
Presentada al
Departamento de Español
The Colorado College

Amanda Cahn
Profesora Clara Lomas
2017

Índice de contenido

1) Introducción	2
2) Historia del cine cubano	
a) Pre-revolución (1902–1952)	6
b) La revolución (1953–1989)	7
c) El Período Especial (1989–1995)	9
d) Tiempos contemporáneos (1996–)	11
3) El papel del cine cubano hoy en día	12
4) Metodología: La narración cubana	14
5) <i>Conducta</i>	17
6) <i>La partida</i>	26
7) <i>Vestido de novia</i>	36
8) Conclusión	49

Introducción

Mi interés por las representaciones cubanas de temas sociales, políticos y económicos originó hace siete años, en 2010, cuando viajé a Cuba por la primera vez. Debido a que el propósito del viaje fue ambos humanitario y educativo, mis compañeros y yo viajamos fuera de La Habana, a las ciudades más rurales. Conocí a ancianas con piel oscura, caras cansadas y manos arrugadas. Mientras caminábamos por las calles, ellas y otros nos pedían cualquier cosa que pudiéramos ofrecer: comida, ropa, necesidades higiénicas básicas como cepillos de dientes o barras de jabón. Habíamos traído muchos suministros con nosotros, así que dimos todo lo que pudimos a ellos y a la Iglesia, para que pudieran distribuirlos también.

Una semana después, en La Habana de nuevo, asistimos a un concierto gratis de Calle 13 en la Tribuna Anti-imperialista en el Malecón habanero. Conocí a algunos estudiantes cubanos, que vestían en uniformes marrones y estaban pálidos en compleción, incluso en comparación conmigo. Conversamos en un restaurante después del concierto. Tenía frenos en el momento y uno de los chicos me preguntó cuánto me costaron. Cuando le dije, me dijo que si él tuviera que conseguir frenos, serían gratis. Parecía orgulloso de su país y lo que le ofrecía el sistema político-económico. Yo estaba confundida. Pensé que el país era socialista y funcionaba bajo la ideología comunista, pero la división económica me decía lo contrario.

A pesar de la proximidad geográfica a los EE.UU. y el hecho de que Cuba está en camino de reestablecer relaciones diplomáticas con este país, los asuntos sociales, políticos y económicos cubanos siguen siendo un misterio para la mayoría de los estadounidenses, como era para mí. Debido a que el cine cubano se ha convertido en una forma de comunicación menos censurada y más accesible para la gente fuera de Cuba, la forma en que las películas más recientes representan estos asuntos dinámicos es muy importante e informativa. Cuando comencé

a ver películas cubanas para entretenerme y educarme, comencé a pensar en el papel del cine cubano. ¿Cómo ha reflejado el cine cubano contemporáneo el cambio o la falta de cambio dentro de la sociedad cubana y sus opiniones sociales? ¿Qué función ha tenido el cine cubano durante el último siglo? ¿Qué función tiene el cine cubano hoy en día? ¿Ha permitido la disminución de la censura más representaciones variadas de asuntos como la pobreza, la sexualidad y la adicción?

Mientras consideraba este proyecto, me pregunté muchas veces si en verdad es mi lugar hacer esta investigación y este análisis, cuando un académico cubano podría saber más. He llegado a unas conclusiones. En primer lugar, la acción de elegir estudiar cierto tema que principalmente reside en un país ajeno es una manera de decir que es algo que es importante en niveles ambos nacionales e internacionales. En segundo lugar, hay un cierto tipo de crítica que es solamente posible con distancia del asunto, lo que es evidente en parte por todos los académicos e intelectuales que solo han podido obtener perspectivas nuevas sobre asuntos en sus propios países después de vivir afuera de sus países de origen. En tercer lugar, tengo una cierta audiencia en mente: gente que habla español y no es cubana, y específicamente esa gente que vive en los Estados Unidos. Debido a las relaciones entre Cuba y los EE.UU., que solamente han empezado a cambiar recientemente, todavía existe mucha ignorancia sobre Cuba, especialmente en términos del cine ya que es bien difícil conseguir las películas cubanas contemporáneas desde los EE.UU.

Es importante para mí ser transparente sobre mi posicionalidad en el proceso de la producción de conocimiento. Como Eduardo Mendieta argumenta en “Remapping Latin American Studies: Postcolonialism, Subaltern Studies, Post-Occidentalism, and Globalization Theory”: “In order to be aware of one’s own blind spot--or, in other words, to be able to justify one’s criticism without occluding the place from which one enunciates that criticism--one must

engage in a doubling operation. One observes oneself in the act of observing” (291-2). La misma idea se puede aplicar a la conciencia del espectador, ya que todas formas de conocimiento son influidas por ideologías culturales que tienen que ser reconocidas para no fingir objetividad, que nunca se puede lograr y solamente podría servir como una meta o una máscara. El lugar de donde alguien observa influye lo que se puede observar así como la manera en que observa.

Además de los otros factores innumerables, los orígenes geográficos de la producción de cierto conocimiento tienen una gran influencia en lo que se produce. Como Mendieta escribe, empleando el lenguaje del filósofo Enrique Dussel,

“[E]very philosophy participates in a geopolitical locus, not only in the sense that philosophy is determined by its place of enunciation, but also in the sense that philosophy also projects a certain image of the planet, the ecumene, and the polis as the space of what is the civilized, or the place of civilization, which may or may not be besieged by the barbarians” (292).

Históricamente, ha habido muchas caracterizaciones de Cuba, así como casi cada otro país que fue colonizado, como bárbaro o salvaje. Rechazo la idea binaria de la sociedad civilizada versus la falta de sociedad en que viven bárbaros, ya que las etiquetas llevan juicios de valor que han estado y todavía son usados como justificación para muchas atrocidades y maldades.

Debido a mi lugar de enunciación, también analizo estas películas a través de una lente feminista transnacional. Desde la cual, veo todo tipo de opresión sistemática como vinculado intrínsecamente y cómo estas opresiones son normalizadas. Mendieta explica “theory or group of theories contributes to the demystification of the supposed naturalness of certain social processes and thus can call into question the impact of certain forms of social violence that are tolerated and neglected because naturalized” (293-4). La desmitificación de esos procesos sociales

normalizados es uno de los objetivos de esta investigación. Sin embargo, es importante decir explícitamente que esto no se debe tomar en contraste con los asuntos que existen dentro de los Estados Unidos, lo que podría conducir a otros tipos de violencia social, como la presunción que Cuba está atrasado cuando muchos de los asuntos sociales son los mismos que en otros lugares, incluso si son expresados en maneras diferentes.

Los asuntos sociales y la política de Cuba dentro del país y también en relación con otros países ha sido conocida y analizada muchísimo por los académicos. No obstante las películas cubanas contemporáneas no han recibido la atención crítica que deben como artefactos creados por cubanos sobre sus propias situaciones que reflejan circunstancias únicas. *Conducta*, *La partida* y *Vestido de novia* son películas cubanas de 2014¹ que han tenido éxito en la industria cubana de cine. Son tres ejemplares que tratan de temas relacionadas, como la lucha económica y las situaciones de las personas que tienen estilos de vida e identidades que a menudo son mal vistos por la sociedad. La película *Conducta* es sobre Chala, un niño cuya madre es adicta y quien tiene que ir a una escuela de conducta. *La partida* relata el cuento de Reiner y Yosvani, dos muchachos enamorados. *Vestido de novia* es sobre Rosa Elena, una mujer trans y lo que le sucede a su vida cuando la gente se da cuenta de que no es cis. Todas las tramas toman lugar en La Habana. Aunque el director de *La partida* es español, he elegido incluir esta película porque es realmente una coproducción ya que muchos de los contribuidores y actores son cubanos.

Conducta, *La partida* y *Vestido de novia* son textos culturales que tienen un papel en el proceso interminable de escribir y formar la narrativa nacional de Cuba. Se enfocan en temas de lucha y encerramiento, así como se centran en las situaciones de las personas cuyas voces históricamente han sido silenciadas, porque sus acciones son transgresiones de las normas sociales y por lo tanto representan una sección de la gente cubana cuyas vidas no han cabido

¹ Aunque “La Partida” fue proyectado en varios festivales de cine en 2013, fue lanzado al público general en 2014

dentro de la imaginación colectiva idealizada. Al hacerlo, mientras que comunican diversos mensajes sobre el camino a las soluciones, las tres películas contribuyen a una conciencia crítica para cualquier audiencia. Cuando digo “conciencia crítica”, me refiero a una consideración activa sobre los temas de estas películas, sobre las cuales muchas personas tendrían el privilegio de no tener en cuenta sin este tipo de planteamiento discursivo.

Historia del cine cubano

Pre-revolución (1902–1952)

Para entender el papel que tiene el cine cubano hoy en día, también es necesario comprender el papel que el cine ha tenido históricamente en Cuba como un instrumento de propaganda del estado así como un objeto de censura. Alfonso J. García Osuna, especialista en cine cubano, cataloga las películas y sus conexiones con la cultura y la política durante el siglo pasado en su libro “The Cuban Filmography, 1897 through 2001”. Así, utilizo gran parte de su trabajo en este análisis histórico. En 1902, Cuba ganó la independencia de los EE.UU. y Tomás Estrada Palma fue elegido presidente (Pérez 129). En 1905, el hombre más importante de la oposición política al gobierno, Enrique Villuendas, fue asesinado y Estrada Palma fue reelegido. El año siguiente, un levantamiento contra el gobierno de Estrada Palma trajo la Guerrita de Agosto y la intervención de los EE.UU. En respuesta, el director Enrique Díaz Quesada lanzó varias películas, como “La salida de palacio de Don Tomás Estrada Palma,” una breve película de propaganda en apoyo del presidente (García Osuna 11).

En 1911, los afrocubanos organizaron una insurrección sangrienta contra el gobierno de presidente José Miguel Gómez (García Osuna 13). El año siguiente, como resultado de la Enmienda Morúa que prohibió las instituciones basadas en la raza que empoderaron a los

afrocubanos, como el Partido Independiente de Color (Pérez 133-4), hubo una revuelta por grupos negros en la parte oriental de la isla que recibió una reacción violenta y sangrienta. En respuesta, Díaz Quesada lanzó más películas como “La campaña o Salida de tropas hacia Santiago de Cuba durante la guerra racista” (García Osuna 13). Las lealtades del director estaban firmemente del lado del gobierno, ya que el apoyo oficial era muy importante para el financiamiento y el éxito de sus trabajos (14).

Sin embargo, durante las décadas posteriores a la época anterior, el gobierno sintió la necesidad de ejercer más control sobre la industria cinematográfica. Por ejemplo, una versión nueva de la película de 1913 de Díaz Quesada “Manuel García, rey de los campos de Cuba” fue lanzada en 1941 e inmediatamente prohibida por el gobierno de Fulgencio Batista (García Osuna 28). Aunque García Osuna no especificó la razón, supongo que fue porque Manuel García era esencialmente un Robin Hood cubano que personificaba la insatisfacción cubana (M. Butler 135). Asimismo, en 1943 la película de Jean Angelo “La que se murió de amor: La niña de Guatemala o Martí en Guatemala” fue prohibida por los censores del gobierno de Batista porque no ofreció la reverencia apropiada al “Apóstol” de Cuba (García Osuna 28).

La revolución (1953–1989)

Entre 1953-1959, Fidel Castro encabezó una revolución violenta contra Batista (García Osuna 35-9), cuyo gobierno militar extralegal se había convertido en una dictadura (Pérez 135). El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) se formó el 24 de marzo de 1959, dentro de tres meses del éxito de la Revolución, y formó parte de un proceso de efervescencia cultural que acompañó la victoria (King 147). Aunque al principio de la Revolución parecía que Cuba ofrecía una oportunidad para la liberación cultural tanto a nivel

nacional como continental, en un par de años ya había un choque entre las vanguardias políticas y artísticas. El gobierno estableció un control sobre la industria de cine y exigió que todas las películas fueran revisadas por el ICAIC antes de su lanzamiento (Luis 229). El primer gran problema vino en 1961 con el cortometraje “PM” de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez, que retrata a grupos de personas tomando y hablando. El ICAIC no permitió su lanzamiento en salas, alegando que mostraba imágenes negativas a los ideales de la Revolución (King 151).

La situación con “PM” se intensificó, llevando a la intervención de Fidel Castro. Pronunció su veredicto en el famoso discurso “Palabras a los intelectuales”, en el cual dijo, “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”. Como resultado, numerosos directores que habían estado con el ICAIC durante su formación salieron del país (King 152). Una década después, en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, se declaró que la radio, la televisión, el cine y la prensa eran instrumentos preciosos para la formación ideológica y para la creación de un colectivo de conciencia (Lent 59). Esta conciencia es muy diferente de la conciencia crítica a la que me refiero, ya que su objetivo era establecer ideales nacionales en apoyo de la Revolución. Vamos a volver a esta idea en la sección “La narración cubana” más adelante. Asimismo, la Constitución Socialista de Cuba, adoptada en 1975, incluyó restricciones a la libertad de discurso. La crítica a través de los medios de comunicación tenía que observar estrictamente la naturaleza constructiva y fraterna, que fue la característica predominante deseada de la crítica bajo el socialismo (60).

Después del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, hubo dos congresos más que continuaron definiendo la política cultural y así también la política de los medios de comunicación. En el tercer congreso de 1982, se reiteró que la creatividad artística es libre con tal de que el contenido no sea contrario a la Revolución (Lent 60). En 1988, el ICAIC

todavía regulaba todos los aspectos de la producción cinematográfica, desde la filmación hasta el diseño de carteles. Sin embargo, a pesar de la censura gubernamental y el poder centralizado del ICAIC, en los años ochenta se incrementó la cooperación internacional mediante el establecimiento de iniciativas como el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, una fundación del cine latinoamericano y una escuela de cine cercana a La Habana. Estas iniciativas también condujeron a numerosas coproducciones (King 164).

El Período Especial (1989–1995)

El Período Especial es un eufemismo para el período de crisis económica grave en Cuba, principalmente debido a la disolución de la Unión Soviética. En el ICAIC, aunque lograron mantener el festival anual de cine, todavía se enfrentaron a grandes reveses debido a la situación económica. El colapso económico del país significó que la producción basada en Cuba sin participación extranjera se redujo drásticamente y más miembros comenzaron a dispersarse, buscando trabajo en otros países (Chanan 448). A pesar de la creciente crisis, el ICAIC completó tres películas en 1990 y todas incluyeron personajes femeninos centrales, lo que representó un aumento marcado en la representación de las mujeres (449). Tal vez en parte porque más miembros del ICAIC salieron del país, había más oportunidades para aquellos que querían comenzar a diversificar el tipo de película que se producía.

En 1991, la película de Daniel Díaz Torres “Alicia en el pueblo de Maravillas” fue prohibida en Cuba, mientras rumores comenzaban a circular sobre connotaciones ocultas en la película e incluso que la película era un ataque directo a la Revolución misma. Los cineastas cubanos protestaron contra la represión en una manera más fuerte que nunca. Fue visto como un acto de censura dirigido no sólo a la película, sino también al derecho a la expresión artística

libre, ya que el gobierno anunció alrededor del mismo tiempo que planeaban fusionar el ICAIC con la televisión cubana y la unidad cinematográfica de las Fuerzas Armadas (Chanan 457). Los cineastas compartieron la sensación de que tenían que defender tanto la autonomía del ICAIC como su posición como una institución cultural, lo cual detuvo la fusión propuesta (460).

Como vemos, la censura se hizo más disputada y, por lo tanto, vemos la producción de cine más provocativo. Por ejemplo, en 1992, Lizette Vila lanzó el corto documental “Y hembra es el alma mía”, que fue el primer documental cubano sobre la situación de la gente trans. Vila es una cineasta, documentalista y destacada pacifista cubana que creó el Proyecto Palomas, una casa productora de audiovisuales para el activismo social. Hace unos meses, durante mi segundo viaje a Cuba, entrevisté a Vila mayormente acerca de sus puntos de vista sobre el papel del cine cubano en la actualidad, pero también sobre el papel del cine cubano históricamente. En 1993, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío lanzaron “Fresa y Chocolate”, la primera película cubana que protagonizó a un hombre homosexual (Chanan 464). Es la película cubana más reconocida y premiada. En referencia a cómo “Fresa y chocolate” se relacionó con la industria cinematográfica cubana, Vila explicó:

“‘Fresa y chocolate’ no es un hecho aislado. Hay muchas películas que abordan el tema de Cuba y que critican responsablemente desde su manera de expresarse porque también es un derecho legítimo de una creadora, de un creador. Entonces ‘Fresa y chocolate’ no se puede ver como un hecho aislado ... No es la única película que ha tratado temas de las realidades cubanas o sencillamente temas muy fuertes” (Cahn).

Así, durante el Período Especial, vemos un aumento en la diversidad representada en el cine, definida por minorías sexuales y de género.

Tiempos contemporáneos (1996–)

El cine cubano a partir de los finales del Período Especial se puede caracterizar por menos censura, el tema de la migración y la apertura a más crítica social. En 1996, el ICAIC no completó ninguna película nueva y había una sensación creciente de que el Instituto estaba simplemente cambiando de una crisis a otra, más prolongada y potencialmente más fatal. Debido a la situación económica, había aún más intención de buscar coproducciones internacionales con socios comerciales en el intento de asegurar la supervivencia del ICAIC. Sin embargo, lo que los coproductores más buscaron fueron películas que explotaron la imagen exótica de la isla para exportarla (Chanan 480). Por otra parte, las ideas sobre la censura y reacciones a ella estaban cambiando, ya que los críticos de cine se atrevieron a escribir más críticamente y de una manera más abierta, al mismo tiempo desarrollando ideas en nuevas direcciones (486). A finales de la década de 1990, los interlocutores que antes habían guardado sus palabras comenzaron a hablar libremente (487).

Empezando en el año 1994, decenas de miles de balseros comenzaron a intentar irse ilegalmente de Cuba hasta los Estados Unidos, principalmente debido a las dificultades económicas del Período Especial (Gott). Por lo tanto, el fenómeno de la migración llegó a inscribirse en las películas de los años noventa en diversas formas: salida, retorno, exilio interno o nostalgia (Chanan 488). Désirée Díaz señaló que había un cambio en el retrato del tema durante la década. Por ejemplo, al comparar las películas “Alicia en el pueblo de Maravillas” de 1991 y “Lista de espera” de 2000, arguye que no hay soluciones disponibles al final de “Alicia” y la protagonista busca salir del país. Sin embargo, al final de “Lista de espera”, los personajes no quieren abandonar el lugar que han construido. Al pasar al siglo XXI, Chanan propone la idea

de que el futuro del cine cubano se enfrenta con el imperativo de dar sentido a la situación de Cuba, que describe como “the waiting room to a dream” (495).

En cuanto a la accesibilidad de las películas cubanas, así como el de todos los medios de comunicación, hubo un gran avance que tuvo lugar alrededor de 2010. Se introdujo el “paquete”, que es una forma ilegal de distribución de medios. Mientras que algunos cubanos dicen que siempre ha habido un medio alternativo de obtener medios de comunicación, la circulación del paquete se ha convertido en el mayor empleador privado de la isla. El paquete es un disco duro que viene cargado con televisión, música, películas, aplicaciones, revistas y noticias. Se distribuye semanalmente por personas que los dejan en casas individuales a personas que pagan un precio determinado para hacer copias de lo que quieran (Fazekas). De esta manera, las películas cubanas son mucho más accesibles porque el paquete es una manera eficiente de circularlas. Además, el gobierno tiene menos control sobre lo que circula y por lo tanto menos poder para censurar a los medios de comunicación.

El papel del cine cubano hoy en día: Entrevista con la directora Lizette Vila

El papel del cine cubano hoy en día se relaciona directamente con las metas de las películas, el impacto en la narrativa nacional cubana y el estado de la censura. Según Lizette Vila, el cine cubano no es un cine comercial, sino más bien un cine de compromiso social. Es una salida para los creadores cubanos en que pueden decir lo que piensan y mostrar lo que está pasando desde sus perspectivas. Desde una conciencia crítica, el cine cubano es vinculado a los conflictos y resultados de las varias situaciones cubanas. Vila explicó que la meta es “provocar, inspirar, llamar la atención, influir a esa política pública y crear una conciencia crítica ... Es un

tipo de planteamiento discursivo” (Cahn). Se puede ver estos efectos en las películas *Conducta*, *La partida* y *Vestido de novia*.

Vila señala que parte de crear esta conciencia crítica es confrontar la historia nacional contada, que existe en todas partes del mundo, desde el oficial, el positivismo y el triunfalismo. El aporte de sus películas a la historia nacional es “la contrahistoria, desde la percepción de esas propias historias de vida, desde ese sentido también del individuo hacia el colectivo, desde esa percepción de lo real y lo concreto, más allá de todo ese altisonante discurso sobre la historia nacional.” La exclusión del mundo, el bloqueo y los errores cometidos internamente también han llevado a una historia de supervivencia y resiliencia a la narrativa nacional. Las tres películas que analizo abordan esta contrahistoria, a la vez que retratan el tema de la resistencia a tanto la lucha económica como al prejuicio dirigido a ciertos estilos de vida e identidades.

Como gran parte del cine cubano es crítico y provocativo, también tenemos que pensar en la cuestión de la censura del contenido. Vila misma no se siente censurada. Según ella, Cuba como estado y gobierno ha entregado mucho al pueblo. Sin embargo, éste debe seguir dándole la confianza al público para interpretar de manera individual o colectiva los productos culturales. Ella reconoce que “la política de transmisiones tiene que tener una flexibilidad mayor porque si hemos estado tantos años resistiendo al imperio más grande, una obra crítica, un hecho crítico, una investigación crítica, un libro crítico, una pintura crítica, una película crítica, un documental crítico no va a desestabilizar este país”. Por lo tanto, mientras puede haber menos censura cinematográfica extrema en la actualidad, ésta todavía impacta a la sociedad, así como se vio en 2016, las autoridades cubanas arrestaron a más de cincuenta disidentes que estaban marchando para exigir mejores derechos humanos (Gomez).

Metodología: La narración cubana

Para crear un sentido de nacionalismo, es necesario tener una narración nacional a la que la mayoría de los ciudadanos se sientan que se puede relacionar. Empieza con la construcción de una historia colectiva de la nación. Este producto entonces idealmente da a la gente un sentido de orígenes compartidos de los que se puede sentir orgullo y en los que se puede tener un papel en su continuidad. Sin embargo, este proceso requiere elegir lo que es importante para incluir y excluir. Como Cristina Ortiz Ceberio explica en su estudio sobre la narrativa de la escritora cubana Zoé Valdés “Hacia una reconfiguración de la na(rra)-ción cubana,” “La narración del imaginario colectivo necesita presentarse como una narración homogénea y coherente, para cuya construcción se ejercen mecanismos de represión que garanticen un discurso conexo” (118-9). Uno de estos mecanismos de represión es crear una memoria nacional selectiva, que a menudo elige excluir la violencia hacia el “Otro” en parte porque elegir incluirla podría significar incluir algo de lo que la gente no podría sentirse orgullosa, especialmente si nunca ha habido una restitución “apropiada” dada al “Otro”.

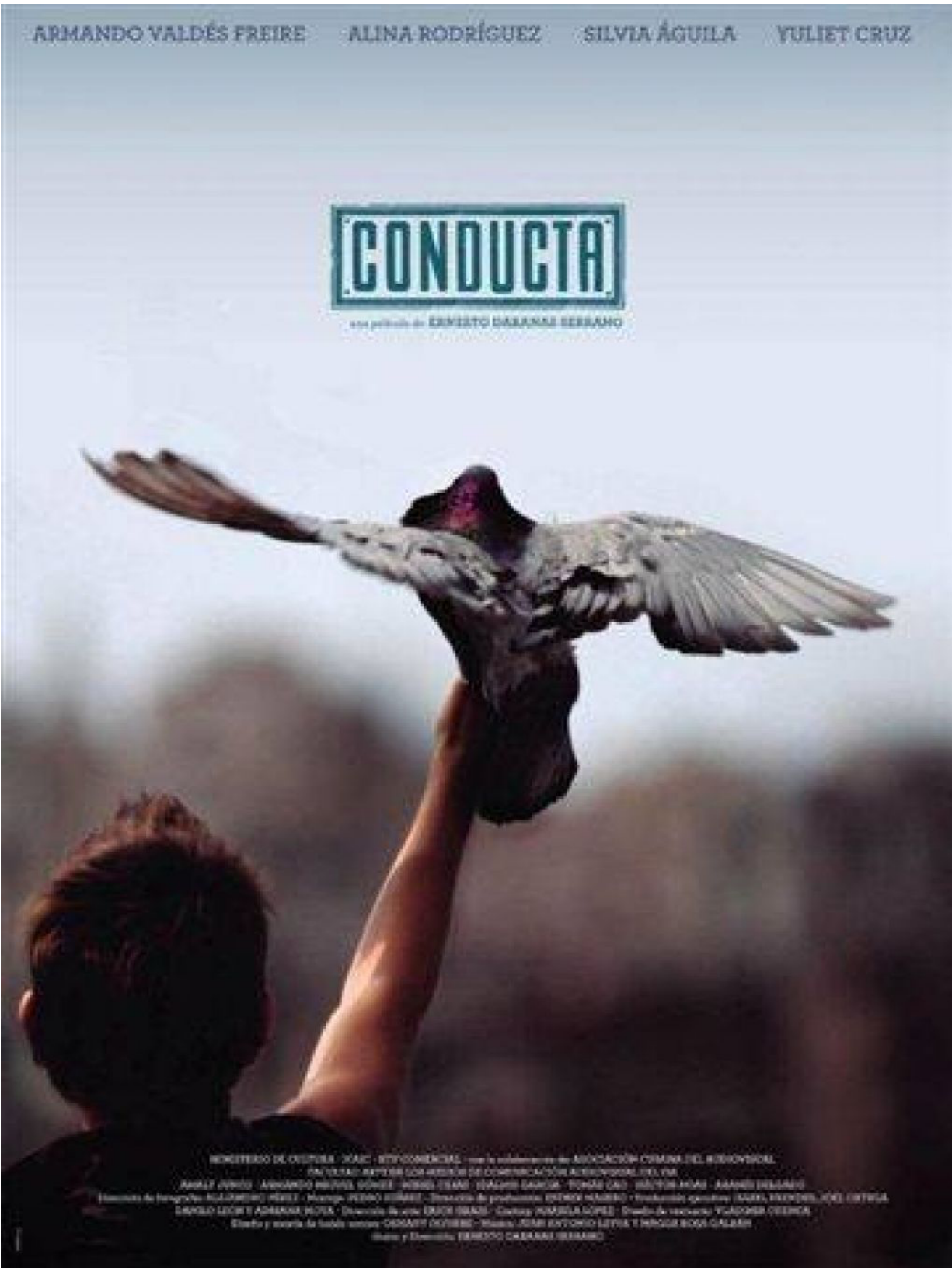
Si el proceso de crear una narración nacional requiere elegir lo que debería estar incluido y excluido, entonces el discurso de la unidad nacional es esencialmente una fabricación que es ficción en el sentido de que no revela la verdad entera sobre el país. Ortiz Ceberio elucida, “Por lo tanto, el discurso privilegiado sobre la nación precisa para su construcción de un sujeto nacional homogéneo y, para ello, negará o silenciará cualquier ‘voz’ o ‘sujetos’, que hagan cuestionar el amago de coherencia con el que la complejidad nacional se diluye en su Historia” (119). Por rechazar y por lo tanto repudiar a esta gente, la narración nacional la obliga a moverse a la periferia de la sociedad. Dentro de estos márgenes simbólicos, el “Otro” está olvidado cuando fuera de la vista y cuando en la vista, a menudo está castigado, ya que su existencia es

una amenaza al discurso de la unidad nacional. Así, la narración puede funcionar como una arma.

En Cuba, la narración nacional fue drásticamente reformulada durante la revolución contra Batista (1953-1959) y durante los primeros días del gobierno de Fidel Castro. Este sentido de una identidad nacional colectiva y homogénea fue necesario para ganar apoyo para la revolución violenta así como los varios cambios inmensos que tuvieron lugar durante las décadas siguientes. Ortiz Ceberio escribe, “En el caso cubano, este nivel de represión de la polifonía colectiva acentuaría la artificialidad del discurso nacional que así tratara de representarse, ya que según Pérez-Firmat, si algo ha de caracterizar al *sujeto cubano* es su indefinición, su carácter múltiple, escurridizo: ‘What characterizes Cuban culture is multiplicity, uprootedness’” (120). Sin embargo, permitir fragmentación e inestabilidad en el discurso podría ser visto como una amenaza a la narración nacional cohesiva de Cuba y por lo tanto a todas las estructuras que “sirven a la gente.”

Analizo estas tres películas como textos culturales que reflejan la narración nacional de Cuba mientras también tienen un papel en reescribirla, ya que la narración está en un estado de cambio constante. Igualmente, está claro que la intención para el cine cubano fue tener un papel importante en la formación de la narración nacional, porque el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) fue creado justo después de la Revolución. En 1971, se declaró explícitamente que las formas de los medios de comunicación eran instrumentos preciosos para la formación ideológica y la creación de una conciencia colectiva. Significó que la meta oficial fue usar las películas como mecanismos para homogenizar la narración nacional. Sin embargo, directores como Gutiérrez-Alea, que fue parte de la formación inicial del ICAIC,

empezaron a usar su posición y sus películas para criticar la narración nacional en vez de reforzarla.



Conducta

Antes de sumergirse en el análisis de *Conducta*, es necesario dar un poco de información de fondo. Ernesto Daranas Serrano, el director de *Conducta*, es de La Habana. Sus películas casi siempre se enfocan en los problemas de la sociedad habanera, como la prostitución, la pobreza y la ausencia de los padres. *Conducta* es bien conocido y ha ganado varios premios, pero de lo que yo sepa, todavía no hay literatura académica sobre la película y sus impactos.

Se podría decir que *Conducta* es la película cubana más popular de esta década y por lo tanto tiene mucho poder de influir a su público. En este drama, el chico Chala (Armando Valdés Freire) vive con su mamá adicta Sonia (Yuliet Cruz) y entrena a perros de pelea para ganar dinero. El hombre que en verdad pelea con los perros, Ignacio (Armando Miguel Gómez) también tiene relaciones con Sonia. Chala está interesado en la chica Yeni (Amaly Junco), cuyo papá no tiene el dinero suficiente para pagar su matrícula. Una profesora substituta, Marta (Miriél Cejas) envía a Chala a una escuela de conducta cuando la profesora Carmela (Alina Rodríguez) está enferma. Carmela es despedida por intentar de mantener a Chala y Yeni en la escuela. Yeni tiene que volver al campo y Chala deja de entrenar a los perros. Esta película informa la narrativa nacional de Cuba al enfocarse en temas de la lucha y el encerramiento a través de ambos la trama y el estilo artístico, ya que se usan los animales y los espacios físicos para representar las circunstancias de los personajes. También se centra en las situaciones de las personas cuyas voces históricamente han sido silenciadas, como a Sonia por su adicción y a Chala por su posición en ese ámbito.

La primera escena tiene la posición de establecer las expectativas para el resto de la película y en esta escena, se utilizan los animales para servir como representaciones de los

personajes, quienes están en la misma circunstancia metafórica de estar enjaulados. La primera imagen consiste de alas aleteando de un pájaro en frente de un fondo iluminado por el sol de la mañana. Ya que la próxima toma es de pájaros libres, no es hasta que el niño Chala aparece en la pantalla con los pies del pájaro en su mano que el espectador puede entender que los sonidos de las alas aleteando son en verdad sonidos del intento fracasado de escaparse. De este modo, la primera escena enuncia los temas de lucha y encerramiento. La primera vez que el espectador ve la cara de Chala. Éste parece serio y enfocado, lo que comunica sus dificultades mucho antes de que aparezcan en la pantalla. La cámara sigue el segundo pájaro mientras vuela hacia Chala y el fondo establece la escena de la ciudad llena de edificios. Como el pájaro puede representarle a Chala ya que el espectador luego puede notar que comparten el estado de encerramiento, se puede ver a Chala como metafóricamente contribuyendo a su propio encerramiento. La cámara sigue enfatizando la falta de libertad, ya que para en los pájaros en la jaula pequeña antes de seguir los movimientos de Chala. Igualmente, cuando da agua a los perros, Chala y los perros están solamente en la parte derecha de la pantalla, mientras la parte izquierda está dedicada al muro del cemento y las cadenas cortas que encarcelan a los perros.

Se utiliza el espacio físico también para representar las luchas en la vida de Chala. El mismo tipo de división igual en la pantalla se usa en la próxima toma, pero esta vez horizontalmente. La parte de arriba está dedicada al ámbito de Chala, el techo, donde tiene sus animales y entrena a sus perros. La estructura aparece inacabada y mal construida. Contrasta mucho con el piso más alto del edificio con la parte baja, que tiene arquitectura decorativa y macetitas en los alfeizares. La toma demuestra la separación de Chala de la vida más normativa. La pantalla dividida se usa para hacer que el contraste resalte más para el espectador, especialmente ya que nada ocurre en la escena excepto que Chala está caminando en la distancia.

La manera en que Chala interactúa con el espacio en el comienzo de la película presagia las decisiones que va a tomar más adelante. Cuando Chala baja del techo del edificio, usa la escalera solamente por una parte de la distancia, y entonces salta usando el muro. Mientras los perros ladran en el fondo, lo que alude a su entrenamiento por Chala, a través de la interacción de Chala con el espacio el espectador se puede ver la tendencia de Chala de tomar atajos para intentar maximizar la eficiencia. Tomando la escalera como un símbolo de los sistemas disponibles a Chala para ayudarlo a alcanzar su destinación, como el sistema de educación, Chala opta por usar otras medidas que le dan la posibilidad de lograr más rápidamente sus metas, como poner comida en la mesa. Chala sigue navegando el espacio físico de la misma manera, como salta partes de las escaleras para llegar a su departamento cuando Carmela le está esperando.

Si la manera en que Chala se relaciona con el espacio refleja la manera en que sobrevive, entonces la presencia de Sonia en el hueco de la escalera significa no solamente una barricada en su camino sino también en su vida cotidiana. Sonia es una representación de una adicta, una persona cuya voz ha sido históricamente silenciada en parte porque el adicto es una minoría con necesidades específicas de la mayoría de la población. Igualmente, el adicto disfuncional no ha cabido dentro de la narrativa nacional cubana, o cualquier narrativa nacional, porque se asocia con el fracaso personal, la debilidad nacional y a menudo con el crimen también. Desde la primera interacción entre Chala y Sonia, es evidente que los papeles de madre e hijo son intercambiados. Mientras Sonia está luchando para subir las escaleras, la cara de Chala comunica decepción sin sorpresa, lo que demuestra al espectador que es una rutina a la que Chala está acostumbrado. Aquí, Chala asume el rol del que le cuida a Sonia, ya que le dice que hay café para ella en la cocina. En esta frase, hay un sentido de amor familiar, a pesar de la demostración

física de su rechazo, mientras Chala continúa bajando las escaleras cuando Sonia intenta extenderle la mano.

La inclusión de Sonia en la película no sólo representa al adicto, sino que también rompe la idea de la familia nuclear y “tradicional” con papeles y responsabilidades fijas. En la próxima escena en la que Sonia aparece, cuando se sienta a la mesa de la cocina, le da a Chala una mirada fría pese al hecho de que él le está sirviendo comida que parece comprada y cocinada por él. Su falta de gratitud demuestra que Sonia no reconoce activamente cómo no ha cumplido con sus responsabilidades como madre. Hay un “planchao” (caja pequeña de ron) en la mesa al lado de su vaso de ron, así como más “planchao” y botellas de ron en el fondo de la escena. Aunque la atención se centra en la emoción de su conversación más que en el alcohol, su presencia más o menos discreta comunica su impacto en la relación entre madre e hijo. Ella apenas come y está a punto de salir a la calle con el dinero que Chala le da. Cuando él le dice, “Recuerda que el dinero es para pagar el corriente,” se pone de pie y la apunta, intentando asumir una postura física de mando. Este momento es uno de muchos que reflejan su lucha por adquirir control sobre una situación en la cual es impotente debido a su dependencia en Sonia, quien es dependiente en sus drogas. Chala está atrapado en un ciclo en el que, para sobrevivir, él posibilita el mismo mal comportamiento que también le atrapa, ya que es evidente que Sonia va a usar el dinero para alimentar su adicción. Cuando ella está de pie en frente de la puerta, todavía lleva la ropa de la noche anterior con uno de los tirantes cayendo en su brazo. La cámara está detrás de Chala, así que la mirada es casi su mirada y el espectador siente el abandono que él siente.

Chala no sólo es abandonado en un sentido por Sonia, sino también más tarde por Ignacio, quien representa otra voz que históricamente ha sido silenciada. El corte antes de la primera escena con Ignacio es abrupto, ya que cambia justo cuando Sonia da un portazo a la

escena de los perros en el piso sangrante, a punto de lanzarse. Esto es cuando el espectador conoce por primera vez a Ignacio, quien tiene un papel vago en la vida de Chala. Más que todo, parece representar el futuro posible de Chala si continúa en la misma trayectoria. A pesar del hecho de que Ignacio parece personificar los ideales hegemónicos de la masculinidad heterosexual, es otro cuerpo que vive dentro de los márgenes de la sociedad, participando en la actividad del mercado negro para sobrevivir. Chala está más o menos sumiso con Ignacio, reflejando su dependencia.

La película también muestra como la gente marginalizada cabe o no cabe dentro del pueblo cubano por las interacciones y comparaciones con otros personajes. La primera representación de Sonia se yuxtapone con la primera representación del papel de Carmela en la vida de Chala, como la maestra pero también como un tipo de madre sustituta. Si Sonia simboliza la locura y el desorden disfuncional, Carmela simboliza un puente entre el mundo de Sonia y la sociedad normativa. En el camino a la escuela, Carmela aparece como alguien puntual, sin una arruga en su camisa y con todos sus papeles en orden, pero todavía simpatiza con Chala y lucha por sus necesidades de una manera más personal y preocupada que la de la gente con la cual trabaja, que tiene mucha más confianza en el sistema.

Ya que los personajes de Sonia y Carmela por lo general están retratados como casi opuestas, el hecho de que hay separación en ambas sus familias se destaca. La división de Sonia y Chala se parece a la separación de Carmela y el resto de su familia. En una escena, Chala camina desde un lado al otro del techo, mientras Sonia está sentada en el piso de la habitación, con la cama deshecha y rodeada por la botella de ron, el cenicero y una botella vacía de pastillas. La música extradiegética en el fondo es lenta y triste mientras el corte conduce a Carmela caminando lentamente después de despedir a su familia. Por lo tanto, la separación de las

familias se hace parte de la narrativa nacional de Cuba, a pesar de que una gran parte del espíritu revolucionario es la idea de que el pueblo cubano es un pueblo unido.

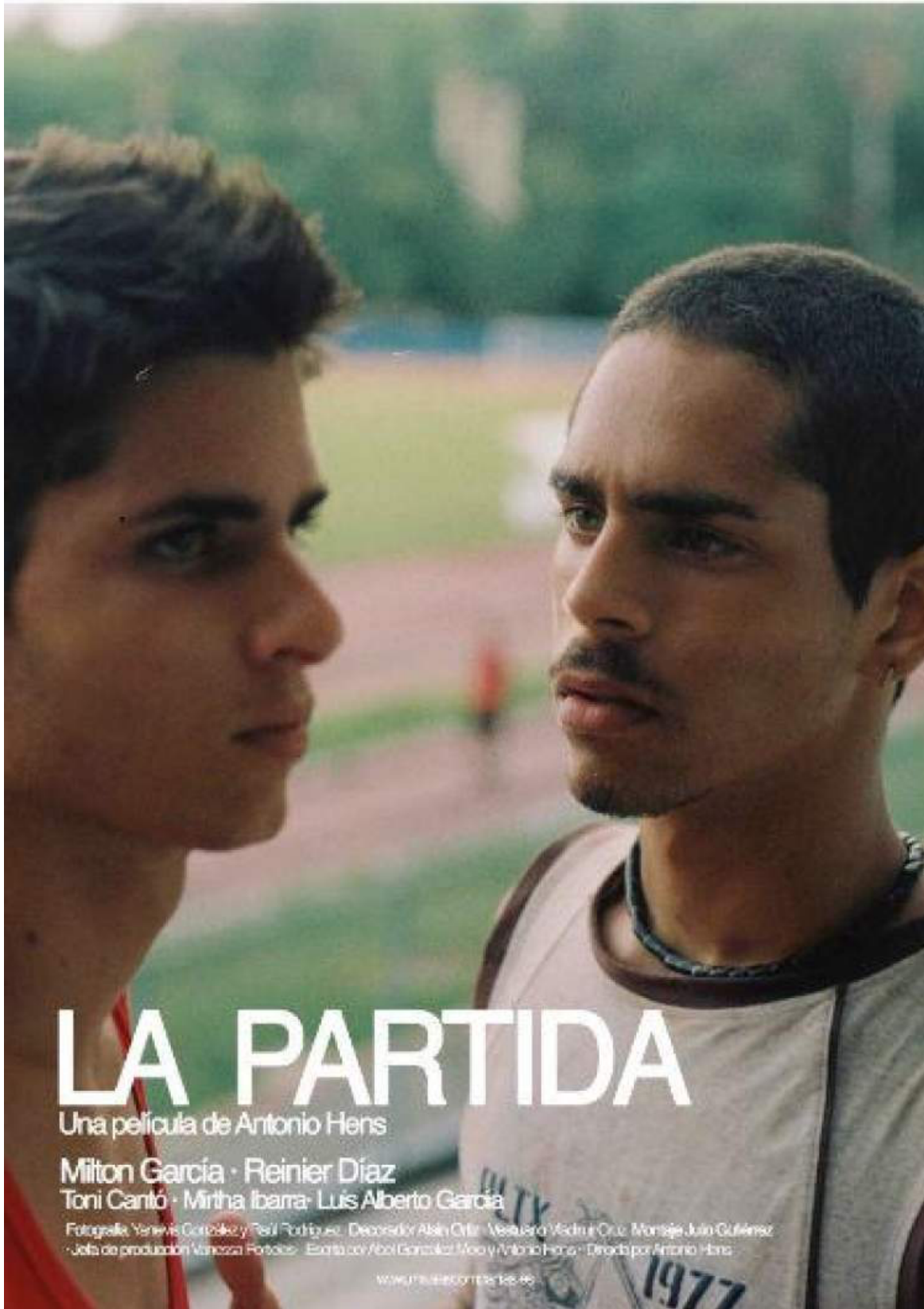
Otra parte de la película que representa parte de la cultura pero no necesariamente parte de la narrativa oficial fue la manera en que la gente interactúa cuando está interesada romántica o sexualmente. Mientras los chicos salen de la sala de Carmela, Chala cambia la indicación de “sexto” a “sexo.” Tiene el efecto de hacer que el ambiente de la escena sea de broma e infantil, mientras también muestra la tendencia de actuar para otros, ya que recibe risas gratificantes. Cuando salen del edificio, Chala le echa un beso a Yeni, que ella rechaza por darle una mirada de desaprobación y sigue caminando. Al elegir esta manera de interactuar con ella en vez de conversar, se hace evidente que no busca una interacción genuina entre los dos, sino que sigue actuando para sus amigos. Su demostración pública de masculinidad heterosexual permite el alineamiento de una mirada masculina compartida de que Yeni es objeto. A pesar de que son chicos que se conocen, esta interacción se parece mucho a los piropos de la calle, que ocurren frecuentemente en La Habana. Luego cuando Chala intenta tener una conversación real con Yeni, ella le pregunta, “¿Qué parte de la palabra ‘no’ es la que no entiendes?” Como si dijera “ninguna,” Chala le besa y Yeni le abofetea. Aunque las interacciones parecen inocentes en el amor infantil, sus intentos incesantes que conducen eventualmente a una forma de éxito es una repetición del mensaje peligroso que refuerza los papeles de género en la formación de relaciones románticas y enseña que “no” no significa “no”, sino más bien “intenta de nuevo”.

La forma en que estas interacciones están ocultas de otros es clara en una escena en particular. Se usan los sonidos diegéticos para realzar el efecto del corte antes de la escena, ya que cambia abruptamente de los ladridos violentos de los perros al canto tranquilo de Yeni y el resto de las chicas. La música se convierte en mayormente asincrónica mientras el espectador ve

tomas de Chala y sus amigos en la calle, así como tomas de Yeni cuando está bailando. Esta es la única escena en la película en la que la lucha y el encerramiento no están en el primer plano de la conciencia, como retrata los placeres infantiles inocentes que son más o menos compartidos entre todos los niños. Este es el nivel superficial de la vida, todo lo que uno puede ver desde lejos. Esta escena corta es una representación de cómo se va la mayoría de “Viva Cuba” (2005), otra película cubana sobre un chico y una chica pero retratada muy diferente que *Conducta*, ya que la parte posterior de la caja dice, “‘Viva Cuba isn’t a political film -- it’s a human one.’ --MSNBC/Associated Press”. Mientras escenas como esta son necesarias para presentar otro ángulo de sus vidas, enfocarse en los temas de la lucha, el encerramiento y las voces silenciadas es una manera de cuestionar lo que significa ser cubano así como ser humano.

Al final de la película, está claro que Chala hace muchos esfuerzos de escapar de la situación en que Sonia les ha puesto a los dos, por la forma en que Chala dice repetidamente, “Tengo que ayudar a mami”, cuando está hablando con Ignacio. Sin embargo, la película no tiene un final particularmente feliz. Sonia no parece querer ir a rehabilitación. A pesar de que Chala deja de entrenar a los perros, Ignacio continuará haciendo las peleas de perros, lo cual continúa el encerramiento metafórico. Yeni y su padre son obligados a regresar al campo. Carmela es obligada a retirarse y es reemplazada por María, quien está menos dispuesta a quebrar las reglas. La película completa un círculo al incluir el mismo monólogo que Carmela tenía al principio de la película. El mismo efecto es dado también por la voz en off de la misma interacción entre Chala y Carmela al principio de la película, cuando Chala pregunta si puede llevar su cartera. Como Dariela Aquique describe el final de la película en su artículo “Conducta, una película sincera”, “Chala grita su nombre y ella esboza una sonrisa, que no es triunfalista, sino un nuevo grito de combate. Nada cambia, pero hay que seguir...” Entonces, hay una

representación de la forma cíclica de vida, lucha y encerramiento. Este es el mensaje que ha informado la narrativa nacional de Cuba y una gran parte de por qué tantos cubanos con los que hablé describieron la película como “real”. Muestra las situaciones de gente que a menudo se silencia y no tiene el final feliz de Hollywood. Es transparente sobre la lucha cotidiana de la gente, lo que les permite relacionarse con la película, y enseña que cada paso hacia adelante vale la pena.



LA PARTIDA

Una película de Antonio Hens

Milton García · Reinier Díaz
Toni Cantó · Mirtha Ibarra · Luis Alberto García

Fotografía: Yaniel Corzo y Paul Rodríguez · Decors: Alán Cifra · Vestuario: Víctor Oro · Montaje: Juan Gutiérrez
· Jefa de producción: Vanessa Portales · Escrita con Abel Corzo y Antonio Hens · Dirigida por Antonio Hens

www.militecortina.es

La partida

Antonio Hens, el director de *La partida*, es de Córdoba, España pero ha estado trabajando en la industria cinematográfica cubana por más de una década. En una entrevista directamente después del lanzamiento inicial de la película en la escena del festival de cine, Hens comentó sobre la película, “I beg to differ with those who see a portrait of contemporary Cuba in my film. It is rather a portrait of underprivileged people who can be found in Cuban society and any other, but who are not an exhaustive description of that condition. I focus on them because they shed light on the search for personal freedom, which is a universal issue.” Mientras Hens intenta alejarse de la controversia, es claro que a pesar de que muchos de los temas son universales, también son cubanos. En un mundo en el que todavía es difícil discernir la verdad sobre muchas de las realidades de la vida cubana, esta película representa las luchas cotidianas que algunos cubanos están enfrentando, a pesar de la historia ficticia de la película. Por ejemplo, “CENESEX [Centro Nacional de Educación Sexual] calificó de ‘alto número’ los asesinatos a HSH [Hombres que tienen Sexo con Hombres] sucedidos en 2013 y 2014, cuando el tema cobró importancia por las muertes de dos figuras relevantes de la cultura cubana y abiertamente gays ‘en extrañas circunstancias’” (González). Aunque *La partida* no encapsula todo, da una representación de unas voces de Cuba.

Este drama informa la narrativa nacional de Cuba al enfocarse en temas de lucha y encerramiento a través de las representaciones de la pobreza, los intentos de navegar un mundo homofóbico y la violencia corpórea de los protagonistas, Reiner (Reinier Díaz) y Yosvani (Milton García). Se trata sobre el amor entre estos dos muchachos de La Habana quienes son amigos y compañeros de fútbol. Reinier se prostituye a los extranjeros más viejos para contribuir

al sostenimiento de su bebé, su novia Lludimila (Jenifer Rodríguez) y la abuela de ella Teresa (Mirta Ibarra), con quien viven. El espectador sólo conoce a uno de los extranjeros, Juan (Toni Cantó), que es el plan de escape, ya que la esperanza es que se enamore de Reiner y lo lleve con él a España. Por otra parte, Yosvani está comprometido con una muchacha mayor que él, Gema (Beatriz Méndez), y vive con ella y su padre, Silvano (Luis Alberto García). Silvano vende ropa y zapatos con interés añadido cuando los clientes no pueden pagar por adelantado. Al final de la película, Juan regresa a España sin Reiner. Silvano descubre que Yosvani tiene una relación secreta con Reiner y le dice a Gema que es “maricón”. Yosvani intenta robar dinero de Silvano, quien lo mata y Yosvani muere en los brazos de Reiner. La película se centra en la situación del hombre homosexual, o por lo menos con sexualidad más fluida, cuya voz históricamente ha sido silenciada.

Desde casi el comienzo de la película, el espectador ve las mismas luchas económicas presentes en *Conducta*. La primera imagen de *La partida* está en plano medio corto, mientras la cámara filma a Yosvani desde detrás de su hombro. Cuelga su brazo a través de la ventana del coche y mira fijamente a sus dedos moviendo, claramente en otro mundo cuando Silvano está hablando sobre la próxima boda de Gema y Yosvani. Desde el principio, esto representa el encerramiento que Yosvani siente, ya que no está comprometido con su propia boda y sólo está pasando por los movimientos para luchar menos económicamente. Del mismo modo, el espectador ve que el tema continúa cuando llegan a la casa y Gema regala a Yosvani zapatos de fútbol. Mientras se los prueba, aunque él todavía está en la pantalla, la cámara se centra en Gema y su reacción a la emoción de Yosvani. Ella compra no sólo su amor fingido, sino también el acceso a su cuerpo, ya que aprovecha la oportunidad de comprarle los zapatos para darle

felación. El lenguaje corporal de Yosvani revela su renuencia, ya que sólo toca la cabeza de Gema una vez y no muestra ningún signo de avidez en su rostro.

El corte bruscamente nos lleva a una toma en plano detallado de las piernas y los pies descalzos de un joven en un campo de fútbol, comenzando así a demostrar la pobreza alrededor de Yosvani y Reiner también. La cámara filma en gran plan general alrededor de diez jóvenes jugando fútbol en un campo pequeño, que tiene una parte sin césped en el centro y casas que se ven descuidadas en el fondo. La primera vez que el espectador conoce a Reiner, corre hacia la cámara y desde el resto de la juventud en el fondo, lo que ya da al espectador la sensación de que hay un tipo de separación entre él y los demás. Mientras Yosvani llega al campo de fútbol, a pesar de que la botella de agua de Reiner está en la esquina de la pantalla, la mirada todavía parece ser desde el punto de vista de Reiner como Yosvani baja la colina hacia tanto Reiner como la cámara. Así, el espectador comienza a ver la relación entre Reiner y Yosvani incluso antes de que han empezado a hablar. La forma en que todos los chicos se dan cuenta de los nuevos zapatos de Yosvani y dicen que está “alardeando” también demuestra la pobreza que experimentan.

La siguiente escena en la que tres hombres roban a Yosvani combina el encerramiento económico con la violencia corporal. Aquí, el espectador ve que incluso si alguien tiene un poco de suerte económicamente, todavía hay un aspecto negativo que viene junto con él, ya que hay tanta pobreza circundante. Todos los sonidos son diegéticos y sincrónicos a la escena, como el espectador escucha la lucha de Yosvani mucho más de lo que la cámara retrata. La forma en que Reiner interactúa con el cuerpo de Yosvani aquí contrasta mucho con el tratamiento que recibe de los otros hombres. Curiosamente, a pesar del hecho de que se inflige mucha violencia física a Reiner y Yosvani a lo largo de la película, siempre se debe principalmente a las luchas

económicas. Discutiremos el factor adicional de violencia física tal vez influenciada por homosexualidad más adelante en esta sección.

Como Yosvani, Reiner también sufre de encerramiento económico y depende de un pariente mayor de su novia para la vivienda. Esto es evidente para el espectador la primera vez que se muestra su casa. La cámara utiliza la misma técnica que en la escena del fútbol, comenzando con una toma en plano detallado de las piernas de Reiner. No hay una ducha convencional, así que Reiner utiliza el agua de un cubo para bañarse justo en frente del inodoro. Después, primero busca en la cocina para ver si hay comida preparada, pero no hay. A continuación, revisa la refrigeradora para ver si hay comida disponible para preparar, pero no hay. Finalmente, el espectador conoce a Teresa, que grita lo mismo dos veces a Reiner, “¿Dónde está mi radio?!” Aunque Reiner no le responde en esta escena, esto prefigura el hecho de que luego roba su televisión para venderla también. Esto también alude a su mal uso del dinero, ya que más tarde el espectador se da cuenta de que tiene una adicción de apostar aunque casi nunca gana dinero, así como de que compra productos de Silvano que no puede pagar.

La demostración de la falta de dinero de Reiner conduce así al espectador a una demostración de cómo él gana su dinero. El corte cambia a una imagen panorámica en plano general de muchas personas y el espectador cubano puede ver instantáneamente que están en el malecón. Justo después, la pantalla se divide entre Reiner en el plano medio corto en el lado izquierdo de la pantalla y la imagen borrosa de alguien comiendo en el plano detallado en el lado derecho de la pantalla. El espectador ve así la motivación de Reiner, que realmente lo lleva a sus medios, cuando Reiner observa al hombre que termina de comer y luego es rechazado por Juan. Cuando Reiner se acerca a Juan, inmediatamente comienza a tratar de hablarle en inglés, lo que refleja el estatus de Reiner como un “jinetero”. En general, “jinetero” se utiliza para referirse a

un hombre que se especializa en estafar turistas y “jinetera” se utiliza para referirse a una trabajadora sexual. Sin embargo, voy a usar “jinetero” para referirme a Reiner, ya que él es un trabajador del sexo y también depende del capital turístico.

Aunque la relación entre Reiner y Juan es una transgresión de las normas sociales, también muestra al espectador las otras formas en que Reiner intenta integrarse a la sociedad dominante. La primera escena homosexual es entre Reiner y Juan y contrasta mucho con la primera escena entre Yosvani y Gema. En primer lugar, Reiner y Juan están totalmente desnudos. A pesar de la similitud en que tanto Juan como Gema utilizan su privilegio económico para comprar acceso sexual a Reiner y Yosvani, Reiner parece mucho más estimulado sexualmente con Juan que Yosvani con Gema, por sus sonidos, sus expresiones faciales y la forma en que toca a Juan. Sin embargo, cuando Reiner detiene a Juan en el medio y dice, “No, no, no. Por allí [el ano] no. Yo no soy maricón”, el espectador ve el mismo tipo de negación y auto-represión a lo que se alude en la siguiente película *Vestido de novia* con el personaje Lázaro. Reiner se lava bien los genitales después y mientras esto puede ser sólo una manera de limpiarse, combinado con “Yo no soy maricón” parece mucho más como una manera de tratar de purificarse de una suciedad metafórica o un pecado. Debido a que la construcción de la masculinidad se basa en gran parte en la identidad heterosexual, Reiner niega activamente su comportamiento homosexual para intentar ser el hombre ‘de verdad’ que la cultura ha definido. Aquí, el espectador ve los impactos de la homofobia en la sociedad dominante, ya que Reiner sabe que ser gay tiene malas consecuencias.

Reiner también intenta integrarse en la sociedad dominante, pasando por los movimientos con Gema. En el plano detallado, Gema sostiene la mano de Yosvani mientras bailan cercanamente en una discoteca, él parece disfrutarlo ya que sonrío, también contrastando con su

interacción sexual anterior. Sin embargo, parece mucho más interesado en la llegada de Reiner, porque su expresión facial cambia a una de shock cuando lo ve desde el otro lado de la habitación. Cuando Yosvani va a saludar a Reiner, aún deja de presentar Gema a Reiner, por lo que se ve obligada a hacerlo ella misma. En el momento en que Yosvani y Gema llevan a Reiner a casa, Reiner está muy borracho y besa a Yosvani, fuera de la vista de Gema. Aunque Reiner probablemente no piensa nada de ello debido a su estado de embriaguez, la cámara sigue filmando mientras Yosvani se da la vuelta para mirar a la cámara y se para, pareciendo considerar la importancia de la interacción en un nivel más profundo.

El espectador ve más intentos de Yosvani de integrarse en la sociedad dominante, así como todo lo que tiene que hacer para complacer a Silvano, quien es realmente el que sostiene económicamente a Yosvani. Cuando Silvano tiene una fiesta en la casa y parece borracho, comienza a tocar a una de las mujeres en la cocina y le pregunta si ella quiere hacer un “trabajito” en Yosvani. Cuando Yosvani intenta protestar diciendo que ya está cansado, Silvano lo silencia, diciéndole “Usted se calla”. El comentario es claramente relevante para la escena actual, pero esto también representa el silenciamiento sistemático con el que tanto Yosvani como Reiner lidian a lo largo de la película, ya que se ven obligados a intentar ocultar sus identidades. El corte cambia bruscamente a una imagen de Yosvani en plano medio en una cama. Sus ojos miran hacia el techo y sólo se mueven hacia abajo para mirar a la mujer una vez. Es una escena corta, pero su reacción física parece ser la misma que con Gema, que es mucho menos entusiasta de estar con ellas de lo que es cuando tiene relaciones sexuales con Reiner.

Esta escena contrasta con la en que Silvano habla a Yosvani después de que él ve a Yosvani tiernamente tocando la barbilla de Reiner, lo que muestra una de las razones por la cual esconder la relación es una parte de intentar integrarse en la sociedad dominante. La toma es en

más o menos primer plano, con la cara de Yosvani en el lado izquierdo y la cara de Silvano en el lado derecho. Entre ellos, los productos de Silvano están borrosos en el fondo, lo que prefigura lo que finalmente los separará. Silvano le dice a Yosvani, “Cuando joven, yo también hice tonterías. Lo que importa ahora es Gema”. Por decir “tonterías”, el espectador tiene que asumir que se está refiriendo a la conducta homosexual. Silvano mira a Yosvani en los ojos parte del tiempo que dice esto, pero también mira hacia abajo una gran parte del tiempo, lo que indica que siente cierto grado de vergüenza por lo que revela. Esta escena demuestra el hecho de que mientras Silvano no considera el que la engañe con otra mujer como una amenaza a su matrimonio futuro con Gema, hay un doble estándar en que ve el comportamiento homosexual de Yosvani como una amenaza.

Esto nos lleva a la influencia de la conducta homosexual en la violencia física infligida por Silvano y su socio a Reiner y más tarde a Yosvani. Cuando Reiner no puede pagar a Silvano por todos los productos que compra, Silvano lleva a su socio y Yosvani a la casa de Reiner. Atrapan a Reiner en el mismo pasillo donde Reiner y Yosvani comparten su primer beso, lo que indirectamente comunica al espectador que lo que está a punto de ocurrir es en gran parte una consecuencia de su comportamiento. Es de día, pero el pasillo está oscuro, dando a los hombres el mismo tipo de protección que la oscuridad da a los tres hombres en la primera escena violenta de la película. La oscuridad también quita las distracciones como su ropa u otros objetos en la escena, de modo que todo el foco está en las reacciones físicas y verbales al crimen que Silvano y su asociado cometen. La escena se filma mayormente en plano medio largo desde un ángulo normal y todos los sonidos son diegéticos y sincrónicos. A pesar de la manera en que Silvano luego intenta razonar con Yosvani y compartir sus experiencias pasadas con él, la primera indicación de que la homosexualidad influye en esta violencia es que Silvano comienza llamando

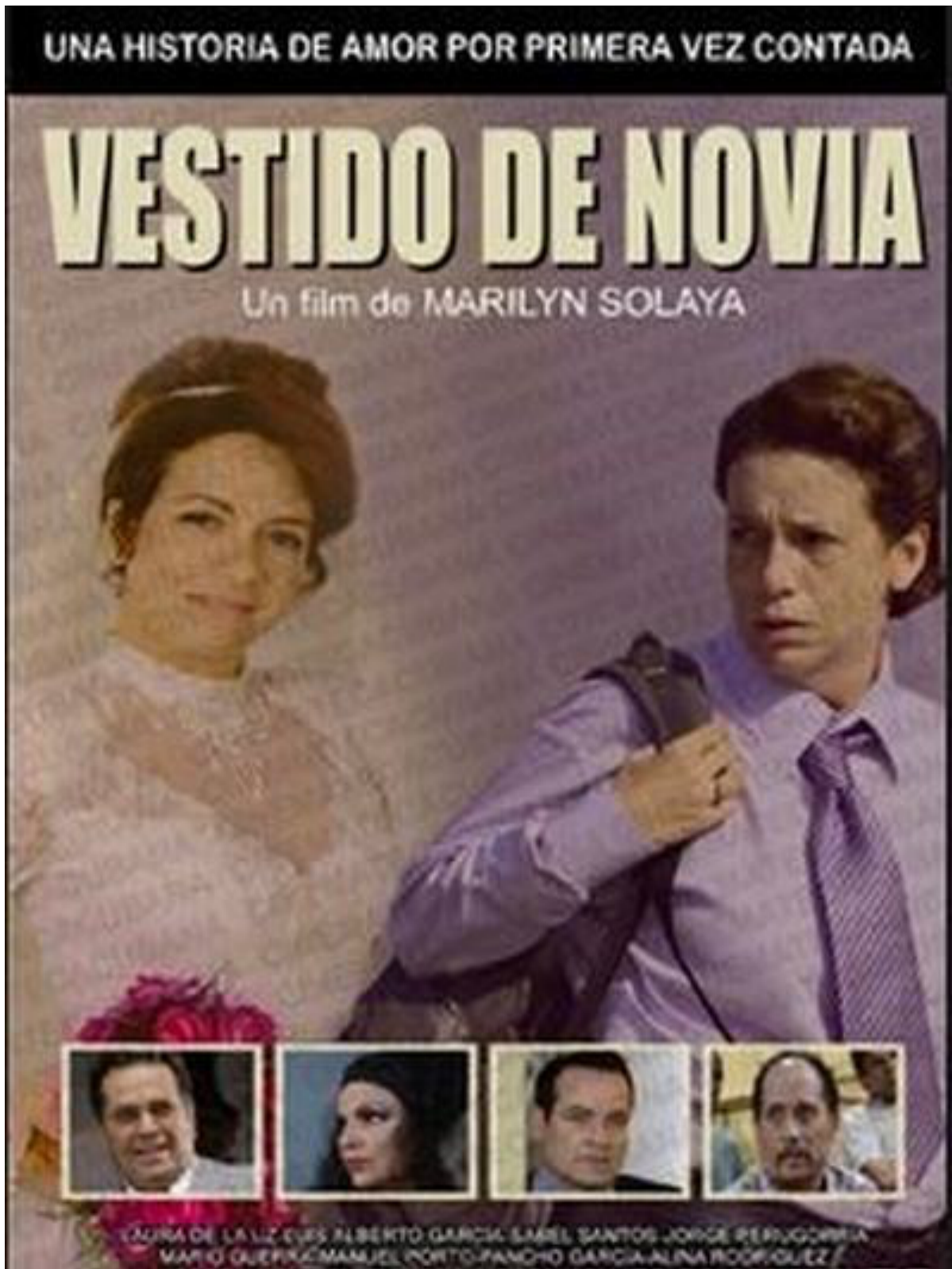
a Reiner un “maricón”. Se refiere al “yuma” (jerga cubana para decir “extranjero”) que paga a Reiner y cuando se da cuenta de que Reiner sólo tiene un peso, Silvano le dice, “¿Sabes por qué? Porque seguro no le pones bien el culito”. Después, Silvano golpea a Reiner y le dice a Yosvani que lo haga también, pero cuando se niega a hacerlo, se refiere a Reiner como la “mujercita” de Yosvani y obliga a Yosvani a ver como su compañero da una paliza a Reiner en su lugar.

Mientras que el interés económico es la razón principal por esta violencia, la relación homosexual de Reiner y Yosvani claramente tiene un gran papel en la satisfacción que Silvano y su asociado derivan de la crueldad. Así, a pesar de la conversación que Yosvani y Silvano tienen después de esta escena, Yosvani no tiene ningún interés en seguir viviendo en la casa de Silvano.

Como Yosvani trata de escapar del encerramiento social que siente, el espectador ve que sus luchas económicas rápidamente escalan. Ya que Yosvani ya no quiere vivir en la casa de Silvano, se ve obligado a intentar ganar dinero como lo hace Reiner: convirtiéndose en jinetero. Mientras Yosvani camina por el malecón, la cámara refleja su mirada para que el espectador pueda ver y sentir lo que Yosvani ve y siente. Hombres sin camisas sentados en el malecón filmados en plano medio largo desde un ángulo normal miran fijamente a Yosvani, y al espectador, mientras parecen evaluar su apariencia física y lo deshumanizan sexualmente, como se han sexualizado a sí mismos también. Un hombre le hace una cara de beso a Yosvani y se ríe después con sus amigos, burlándose de él. Detrás de los hombres, nada es visible excepto la oscuridad de la noche. La cámara gira hacia la cara de Yosvani mientras se sienta y parece nervioso e ingenuo en comparación con el resto de los hombres de la escena. Cruza los brazos y mira el suelo por un momento rápido, revelando aún más su debilidad mientras trata de protegerse de sus miradas, hasta que se da cuenta de que tres hombres se le acercan. Como Juan, el hombre mayor que habla es un yuma, pero no habla español. Yosvani se ve muy incómodo y

voltea a mirar su propio brazo, mientras los hombres enfocan en su brazo y hablan de él. Sigue manteniendo sus brazos cerca de su cuerpo. El corte cambia abruptamente a la imagen del rostro de Yosvani en primer plano, jadeando pero con una cara de incomodidad y dolor físico, mientras uno de los hombres del grupo tiene sexo con él. El espectador escucha a los otros dos hombres hablando en el fondo mientras la pantalla permanece con la cara de Yosvani. Aunque no es técnicamente un acto de violación porque Yosvani da su consentimiento al sexo, él parece disfrutar esta interacción sexual aún menos que él disfruta con las mujeres y es bastante difícil ver esta escena. Aquí, el espectador ve la realidad de las opciones limitadas de Yosvani. Debido a su estatus económico, se ve obligado a intercambiar una forma de encerramiento por otra.

El acto final de violencia corpórea ocurre después de que Yosvani roba el dinero de Silvano del escondite de su casa. Silvano apuñala a Yosvani varias veces en el estómago y aunque no se muestra explícitamente, la suposición es que lo mata. Aunque es discutible, parece que la violencia habría sido menos extrema si no hubiese existido el factor adicional de la conducta homosexual de Yosvani. La película termina con una escena de ensueño en la que Yosvani corre por las calles en un plano de seguimiento, mientras hay música extradiegética y feliz en el fondo. Entonces, hay la representación de Yosvani intentando escapar de sus luchas económicas, así como su encerramiento social. Estos temas informan la narrativa nacional de Cuba, mientras la película obliga a los espectadores a oír estas voces que históricamente han sido silenciadas y que todavía a menudo lo son.



<http://www.cubaenmiami.com/wp-content/uploads/2015/12/vestido-de-novia.jpg>

Vestido de novia

Marilyn Solaya, la directora de *Vestido de novia*, es de La Habana. A pesar de no tener un distribuidor ni soporte publicitario en Cuba, la película aún ganó varios premios. Se basa en la primera persona que tuvo una operación de cambio de sexo en Cuba en 1988. En la reseña cinematográfica “Vidas amputadas. Sobre ‘Vestido de novia’, la película de Marilyn Solaya”, Danae C. Dieguez reivindica, “lo anecdótico ... [es un] símbolo de un conflicto que trasciende esas historias personales y hace una de las apuestas que convierten a la cinta en una obra intensa, que nos trasciende como seres humanos para encarar a las políticas públicas, a las sociedades que sostienen aún la hipocresía y hablan en nombre de una verdad inconsulta.” Esta idea concuerda con el objetivo de Solaya de mostrar la presión social sobre la gente trans en una sociedad que ella describe como machista, hegemónica y patriarcal en una entrevista con Agencia EFE, S.A.

Vestido de novia tiene un aspecto histórico que las otras dos películas no tienen, ya que la trama tiene lugar en la Habana en 1994 y es basado en hechos reales. Rosa Elena (Laura de la Uz), el personaje principal, es una enfermera y antes era Alejandro. Ya que se ve como una mujer cis, su esposo Ernesto (Luis Alberto García) no sabe en el comienzo que ella es una mujer trans. Cuando la amiga de Rosa Elena, Sissi (Isabel Santos) va al clínico donde trabaja Rosa Elena, otra enfermera Sandra (Alina Rodríguez) expresa su desaprobación de Sissi, ya que es también una mujer trans pero no se ve como una mujer cis. Un compañero de trabajo de Ernesto, Lázaro (Jorge Perugorria) ve a Rosa Elena vestida como hombre para cantar en un coro de hombres y él expone su identidad al personal de construcción de Ernesto. Roberto (Mario Guerra), otro compañero de trabajo de Ernesto, viola a Rosa Elena y cuando ella dice a Sissi lo que pasó, Sissi intenta reportarlo a la policía, pero la encarcelan por ser una mujer trans. En el

fin, Rosa Elena y Ernesto se separan a pesar de que todavía se aman y Sissi muere mientras está intentando escapar de la isla en una balsa. La trama es explícitamente política, ya que la parte posterior de la caja se refiere a la sociedad cubana como machista y patriarcal. Se centra en la situación de la mujer trans, cuya voz históricamente ha sido silenciada y aún tratada como ilegal. La película informa la narrativa nacional de Cuba por enfocarse en temas de la lucha y el encerramiento a través del barco como un símbolo del escape, los intentos de navegar el mundo binario y la violencia simbólica que conduce a la violencia corpórea a la gente trans.

Para examinar el tratamiento del sexo y el género en esta película, empleo las premisas teóricas planteadas en “Gender Trouble” por Judith Butler. Ella hace varias cuestiones que socavan la idea del sexo como determinado solo biológicamente a través del material genético crudo. Llega a la conclusión que el sexo es lo mismo que el género y entonces que, como el género, el sexo es una construcción social. La idea de que el sexo es una construcción social se puede reducir a la idea de que nuestros cuerpos dotados de sexo también son performativos. Estas actuaciones dependen en gran parte en la cultura en que toman lugar. Como Mayra Santos-Febles escribe en “Sobre piel y papel,” “ser mujer u hombre es una convención social compuesta por gestos, inflexiones de voz, roles sociales y negociaciones con el poder” (24). El género consiste de un “*performance social*” (27) del cuerpo, ambos visual y auditivo, cuya coreografía es dada significado por la sociedad. Hay gente que se identifica como masculina, femenina y no conforma a la vista binaria de género. Las cualidades que son consideradas como típicamente masculinas o femeninas son establecidas por el patriarcado hegemónico. Así, en *Vestido de novia*, vemos la violencia física y simbólica infligida a las personas que son vistas como no respetando los roles tradicionales de su sexo y género “original”. Tomando esto en cuenta, podemos seguir al análisis de la película.

La primera toma en esta película es la silueta de un barco que atraviesa el agua en el lado izquierdo de la pantalla, con la ciudad y una gran chimenea notable en el fondo en el lado derecho de la pantalla. Es necesario preguntar por qué ésta es la primera toma de la película, si no parece relacionarse directamente con el resto de la trama. Se podría decir que se incluye sólo para mostrar una parte del escenario, La Habana, pero hay innumerables otros lugares en la ciudad que también podrían funcionar, así que ¿por qué aquí? En primer lugar, hay la yuxtaposición entre el sol que brilla sobre la ciudad y el barco en la oscuridad. Debido a la chimenea, ese lado de la pantalla puede representar la construcción e industrialización que la Revolución enfatizó como necesarias para construir una mejor Cuba, mientras que el barco en la oscuridad puede representar a las personas que se han dejado atrás en la oscuridad. Esto también funciona como presagio para el uso de barcos más adelante en la película, como Rosa Elena toma un barco para llegar a casa después de cantar en el coro de los hombres. Igualmente, representa el viaje que Sissi toma más adelante en la película, ya que intenta lograr movilidad, pero su “barco” termina volviendo a la isla como vemos el barco en esta escena hace también. Vamos a volver a esta escena en el final de la discusión de esta película.

Desde el principio, el espectador ve el intento de Rosa Elena de navegar el mundo que ha sido separado entre hombres y mujeres, lo que viene con papeles y reglas distintos para cada uno. Cuando el espectador conoce a Rosa Elena por primera vez, la pantalla muestra sólo sus manos y el café preparado a la manera tradicional cubana, lo que permite al espectador cubano relacionarse. La cámara se mueve lentamente a la cara de Rosa Elena y como se involucra en este acto tradicional, la película le da una posición de pertenencia en la cultura. Prepara el café para ella misma, así como para Ernesto y su padre, lo que establece su papel de la ama de casa, pero también aumenta la gravedad relativa de la forma en que le hacen daño más tarde en la

película. Después de salir y caminar con sus brazos uno alrededor del otro, la música calmada que ha estado en el fondo casi todo el tiempo cambia abruptamente como el corte introduce los gritos de los trabajadores, llevando camisetas que dicen “REVOLUCIÓN ES CONSTRUIR.” Hay un contraste entre los dos mundos, el ámbito privado de la familia y el ámbito público, que para Ernesto significa la energía masculina compartida y la devoción a la Revolución.

Al centrarse en las situaciones de personas cuyas voces históricamente han sido silenciadas, debe haber un enfoque en por qué y cómo sus voces han sido silenciadas. Entonces, hay un enfoque en la relación entre el mundo binario y la Revolución. *Vestido de novia* parece criticar a la Revolución por no servir igualmente a la población cubana, ya que la Revolución claramente tiene un papel importante en escribir la narrativa cubana cuando la gente cree en ella a un grado tan alto. No sólo vemos la “REVOLUCIÓN ES CONSTRUIR” en sus camisetas, sino que también vemos los carteles de los obreros que dicen “CONSTRUIR EL SOCIALISMO” y “LUCHAR RESISTIR Y VENCER” mientras gritan “¡Viva la Revolución!” y “¡Viva Fidel!”. La Revolución y Fidel tienen un cierto poder en dictar valores, de modo que si habría habido un esfuerzo explícito por normalizar la fluidez sexual y de género, podría no haber habido la misma cantidad de violencia contra las personas trans. Como Vila señaló, “Es un error grave quitarles las responsabilidades a quienes en los gobiernos tienen que transformar [al pueblo].” La película por lo tanto indirectamente llama a la Revolución a reconocer los problemas a los cuales las personas trans se han enfrentado y siguen enfrentando hoy en día, así como su propia responsabilidad en el asunto.

En la escena en la que Lázaro ve a Rosa Elena vestida como hombre, el espectador comienza a ver los retos de navegar el mundo binario para alguien que tiene una expresión de género más fluida. La escena empieza con una toma de la parte exterior del elegante Hotel

Sevilla en La Habana Vieja, donde la gente entra mientras se puede oír la música de adentro. Las mujeres llevan vestidos y los hombres llevan shorts o pantalones, así que el binario imaginado de género está estrictamente regulado y actuado a través de la vestimenta. Este tema continúa mientras la cámara navega a la multitud de una manera que la mirada es la de alguien caminando a través de la fiesta. Parece que el propósito principal es demostrar al espectador la dinámica de género de la cultura en la que Rosa Elena lucha por integrarse. Mientras Lázaro mira a Rosa Elena y el resto del coro de los hombres, la cámara lo filma detrás de los pilares, así que está parcialmente oculto a la vista del espectador. Esta elección artística representa la forma en que también está escondiendo su propia identidad queer.

El intento de Rosa Elena de integrarse en la sociedad dominante es claro por la forma en que a menudo realiza la feminidad estereotipada tanto en la esfera pública como en la esfera privada. Sus acciones así como sus preocupaciones revelan la responsabilidad que ella siente que tiene en cuanto a cuidar de la casa, a Ernesto y a su padre, a pesar de que ambos ella y Ernesto tienen trabajos fuera de la casa. Por ejemplo, cuando se desnuda después de su actuación en el coro, le dice a su amigo, “Ernesto ya debe estar en la casa, la comida sin hacer, el viejo sin bañarse. Que locura.” En la esfera pública, su papel de enfermera es también un medio a través del cual puede realizar la feminidad normativa. La enfermería ha sido históricamente vista como un trabajo de las mujeres en gran parte porque es una posición de cuidador así como subordinada al médico, un trabajo históricamente masculino.

Aunque la participación de Rosa Elena en el coro de los hombres se podría ver como una transgresión de las normas sociales, ya que se cambió para presentarse como mujer y ahora juega con su presentación, su participación también refleja su intento de integrarse en la sociedad dominante porque durante esta escena, realiza la masculinidad estereotipada. La primera vez que

el espectador ve el cuerpo de Rosa Elena es cuando se desnuda después de su actuación, lo cual es significativo porque es cuando la ve hacer la transición visual de presentarse como hombre a presentarse como mujer. Para presentarse como un hombre, utiliza una faja de pecho para esconder sus senos e intenta presentar la idea hegemónica de cómo debe aparecer un cuerpo masculino. Esto es también cuando ella revela que no le gusta ser enfermera tanto como le gusta cantar en el coro, que continúa demostrando los sacrificios que hace para tratar de integrarse.

Otro sacrificio que Rosa Elena hace para tratar de navegar el mundo binario es intentar esconder su pasado de Ernesto. Cuando Rosa Elena llega a casa esa noche, Ernesto está físicamente y psicológicamente en la oscuridad. Usa una vela debido al apagón, ya que ocurrió muchísimo durante el Período Especial, pero también puede representar la pieza de la verdad que empieza a ver. Cuando Rosa Elena lo sostiene, el cuerpo de Ernesto está iluminado mientras que el de Rosa Elena no lo está, lo cual es una representación física de cómo ella continúa escondiéndose. Ella le dice, “No sabía que podías hacer eso” en referencia a cómo está preparando la comida y demuestra el cambio en los papeles tradicionales de género que Rosa Elena estaba tratando de mantener dentro de la relación. Lo dice en una manera desenfadada, pero su respuesta, “Y menos mal, porque si no, no sé a qué hora se va a comer en esta casa” se presenta como un ataque personal, ambos refiriéndose a sus responsabilidades incumplidas y el hecho de que llegó tarde sin explicación.

La violencia simbólica contra las personas trans en esta película empieza de una manera que muchos espectadores podrían considerar lentamente. La primera vez que el espectador escucha sobre Sissi es cuando Rosa Elena habla de ella con Ernesto y él le llama a Sissi su “amiguito,” efectivamente desacreditando la identidad de género que Sissi eligió. Es un acto de violencia social y emocional porque no sólo es incorrecto, sino también una negación

inconcebible de la agencia de Sissi. Al determinar la identidad de Sissi, indirectamente comunicó que los rasgos que no puede controlar son más importantes que los rasgos que puede controlar. Esta pequeña palabra “amiguito” tiene el gran poder de menospreciar su autonomía personal y demuestra qué fácilmente se puede socavar su derecho a autodeterminarse e identificarse. También es presagio de la violencia simbólica así como la violencia física más tarde a ambos Sissi y Rosa Elena.

Antes de que el espectador esté expuesto a la violencia física, la violencia simbólica empieza a afectar al cuerpo trans a través de otras formas de falta de respeto. La manera en que Rosa Elena trata a los cuerpos que la rodean contrasta mucho con cómo se trata su propio cuerpo, empezando con el momento en que Ernesto empieza a creer que hay algo que ella está escondiendo. Cuando Rosa Elena y Ernesto están en la cocina, ella lo sostiene y lo besa, pero él no le muestra ningún afecto a cambio y mantiene la espalda vuelta hacia ella. Del mismo modo, en la escena donde Rosa Elena baña a su padre, intenta hacerlo lo más cómodo posible. Esta escena se filma en mayor parte en el plano medio largo y su padre está en el centro de la pantalla y frente a la cámara todo el tiempo, mientras que Rosa Elena tiene su espalda hacia la cámara, lo que significa que su padre y su reacción física a ella son los focos de la escena. A pesar de su tacto cariñoso, él mantiene su cabeza abajo, sus ojos hacia el piso, su cuerpo cerrado a ella e aún se niega a responder a ella verbalmente cuando ella le habla. Al ignorarla física y verbalmente, comunica que no la ve como un ser humano con el cual interactuar. Más adelante en la película, el espectador aprende que la relación entre Rosa Elena y su padre es aún más complicada. En una escena en la cocina de la casa, Sissi reprende al padre de Rosa Elena por golpear a Rosa Elena cuando ella era joven. Del mismo modo, su padre realmente pretende ser discapacitado para que

Rosa Elena tenga que cuidarle y servirle, tal vez como una forma de castigarla por ser una mujer trans.

La primera violencia física infligida al cuerpo trans, no está infligida por ninguna persona singular sino por el gobierno que esencialmente utiliza la ley para transformar el cuerpo trans en una entidad pública. Cuando el espectador conoce a Sissi por primera vez, ella está en el hospital con su pareja porque hay un problema con el hilo de su cirugía de aumento de senos. Este momento demuestra uno de los muchos asuntos que existen para las personas trans en todo el mundo, así como en Cuba. Durante el Período Especial, todas las operaciones relacionadas con el cambio de sexo eran ilegales, entonces todo el mundo tenía que hacerlo por debajo de la mesa, lo que significaba que no había garantía en términos de seguridad. Aparte de educar al espectador sobre la situación en la pasada, un objetivo de esta escena es también llamar al espectador a pensar en la situación actual de los derechos trans. Como Tracey Eaton escribe en su artículo “Transgender Cubans Struggle for Equal Rights in Macho Cuba”, el gobierno levantó la prohibición en 2007 y ahora ofrece la cirugía gratis del sexo-reasignación para los pacientes “elegibles.” Sin embargo, el proceso de recibirla toma años porque después de tener que conseguir la aprobación de varios médicos de tipos diferentes que tienen que estar de acuerdo de que el paciente realmente necesita la cirugía, todavía hay una lista de espera. En 2016, había más que doscientas personas en la lista de espera para la cirugía, pero los médicos sólo operan en cinco pacientes cada año. Por lo tanto, todavía hay algunos pacientes trans que realizan la cirugía ilegalmente.

Además de la cuestión de la seguridad, también existe la cuestión de la moralidad cuando se entrelaza con la ley. Cuando Sandra entra en la sala y ve a Sissi, dice, “¿Qué cosa es esto Rosa Elena? Esto es ilegal. Tú sabes que es ilegal”. Las operaciones ilegales todavía existen hoy en día

porque las operaciones legales son todavía tan difíciles de obtener. Sin embargo, son caras, se hacen con sólo anestesia local y a menudo tienen lugar entre la medianoche y las cinco de la mañana. Por lo tanto, se espera que los pacientes vayan a casa con la herida fresca que puede abrirse o infectarse. El médico debe entonces ir a la casa del paciente para dar atención postoperatoria, lo que significa que los vecinos pueden reportar actividad sospechosa y las autoridades podrían investigar. La policía tiene el derecho de registrar la casa, así como detener al paciente e interrogarle para averiguar quién es el médico para que puedan encarcelarlo (Eaton). Así, incluso hoy en día, si alguien quiere ayudar a alguien trans con su transición fuera del proceso formal y legalizado, tienen que ponerse en peligro para hacer lo que creen que es correcto moralmente.

Como el cuerpo trans se convierte en una entidad pública, también hay un gran factor de deshumanización, como se le quita la agencia de Sissi. Ella argumenta, “Es mi derecho. Es mi cuerpo. Y con ello puedo hacer lo que yo quiera.” Pero Sandra tiene la ley de su lado cuando llama a Sissi por su nombre legal y masculino, cometiendo el mismo crimen que comete Ernesto. Al deshonorar deliberadamente a Sissi, Sandra la deshumaniza. Sandra también afirma indirectamente que conoce a Sissi mejor de lo que se conoce a sí misma cuando dice, “Los casos como el tuyo yo conozco muy bien ... Tú estás enfermo. Necesitas un psiquiatra que te ponga tratamiento.” Ella trata la identidad de género de Sissi como una enfermedad o un trastorno mental que debe ser tratado, poniendo así la culpa de Sissi por no ajustarse a las expectativas de la sociedad en lugar de culpar al estado por no cumplir las necesidades de los ciudadanos. También la trata como un animal o un freak cuando dice que “esto es un hospital, no un circo.” Entonces, la violencia simbólica se convierte en violencia física, ya que negarse a tratarla significa forzar su cuerpo a sufrir.

La violencia física sistemáticamente infligida a Sissi conduce así a la violencia física infligida a Rosa Elena. Cada descubrimiento y maltrato nuevo de Rosa Elena es otra punzada de miedo para el espectador. La tensión se eleva a una histeria dolorosa que culmina en la violación de Rosa Elena por Roberto. Esta es la escena en la que la lucha y el encerramiento a que enfrenta Rosa Elena se muestra más claramente a través del tratamiento de su cuerpo como una entidad pública. En el comienzo de la escena, le trae café por Roberto, que se convierte en un significativo en la película como la bondad que Rosa Elena da a la gente en su casa y que no recibe a cambio. La forma en que la ataca es agresiva y ella inmediatamente grita de miedo. Al principio cuando lucha contra Roberto, la cámara se mueve temblorosa a medida que se mueven, dando al espectador una sensación adicional de conmoción y pérdida de control. Cuando Roberto repetidamente dice “Cállate la boca” a Rosa Elena, lo hace únicamente en el interés de no tener nadie más escuchando el crimen, aunque es una representación de la forma en que ha sido silenciada a través de toda la película. No se puede ver nada del cuerpo de Roberto, a pesar del hecho de que él la está violando, mientras que se puede ver la espalda de Rosa Elena, subrayando su vulnerabilidad. Su padre puede oír todo desde su habitación y se pone de pie como si va a ayudarla, pero se sienta de nuevo. Mientras esto demuestra más el tratamiento horrible que recibe de casi todos los que están cerca de ella, su padre también representa al espectador en esta situación, comunicando así el daño directo que el espectador participa al disociarse. Los sonidos extradiegéticos hacen que el espectador se sienta especialmente molesto cuando su padre hace la decisión de dejar la violación a continuar ocurriendo.

Este asalto al cuerpo usurpado de Rosa Elena tiene como objetivo castigarla por transgredir la concepción bien querida del género como un reflejo del sexo “biológico”. Roberto actúa como un agente del “orden natural” que mucha gente a lo largo de la película trata de

imponer tanto a sí mismo como a otras personas. Un aspecto interesante de esta escena es que si desglosamos las categorías de hombre y mujer a sus funciones en relaciones heterosexuales normalizadas, entonces la violación en una manera reafirma la identidad femenina de Rosa Elena. A pesar de que él la llama “maricón”, Roberto todavía reafirma su masculinidad heterosexual a través de su acto de lo que el espectador debe suponer es penetración vaginal. Hay una extensión de la camaradería fingida y cargada de energía masculina del equipo de construcción en la esfera pública en que tiene consecuencias repulsivas en la esfera privada de la casa de Rosa Elena, que se convierte esencialmente en un espacio público así como su cuerpo también.

Volviendo a la idea del barco como un símbolo de escape que el espectador ve al principio de la película, el último retrato del encerramiento de Sissi es cuando trata de escapar de su situación. El final de su historia es muy parecido al de Yosvani en *La partida*, ya que los dos entran en una especie de estado de histeria como se sintieran que no pueden seguir luchando de la misma manera cada día, lo que eventualmente conduce a sus muertes. Como parte de la salida de Sissi, la película retrata los disturbios de La Habana en 1994, debido principalmente a las dificultades económicas prolongadas del Período Especial (Gott). Mientras Sissi mira hacia atrás desde la balsa con la que tiene la intención de escapar de Cuba, no lleva su peluca o maquillaje. Esto, combinado con la expresión en su rostro, hace que parezca que se ha rendido de una manera. Hay la famosa Fortaleza de San Carlos de la Cabaña en el fondo de la toma, que permite a los espectadores cubanos relacionarse con la escena. El espectador descubre que Sissi ha muerto cuando Rosa Elena, su amigo y la pareja de Sissi ven la balsa destruida. Con la música de la iglesia en el fondo, la cámara filma sus espaldas desde el ángulo picado, casi dando al espectador la impresión de que la mirada es de una potencia superior. La muerte de Sissi también

parece ser parte de la razón por la que Rosa Elena cambia de opinión al escapar al campo con Ernesto, ya que dice que ese es su plan justo antes de que se entere de la muerte de Sissi. A pesar de que no se dice explícitamente, parece que el evento hace que Rosa Elena se sienta como si tuviera que quedarse en La Habana y continuar luchando tanto para sí misma como para Sissi también.

A través de *Vestido de novia*, hay constantemente una amenaza de daño emocional a la gente trans además de una amenaza de daño físico a sus cuerpos, que a menudo están tratados como entidades públicas. La violencia contra Rosa Elena y su amiga Sissi es una alegoría apta para una sociedad que a menudo ve la fluidez de género como la destrucción de un orden sagrado del universo. La película completa un círculo de una manera muy parecida a la que aparece en *Conducta*. Al igual que en la escena inicial de la película, el espectador ve el mismo simbolismo del barco cerca del final de la película en la escena de la muerte de Sissi. Del mismo modo, la película termina con Ernesto viendo a Rosa Elena cantando en el coro desde la misma posición exacta y en el mismo edificio donde Lázaro la ve cantar, que es lo que empieza toda la prueba. Entonces, hay de nuevo la representación de la forma cíclica de vida, lucha y encerramiento. Este mensaje informa la narrativa nacional de Cuba, mientras obliga a los espectadores a pensar en estas voces que históricamente han sido silenciadas o aún hechas ilegales. Aunque la película tiene lugar en 1994, mucha transfobia todavía existe en Cuba hoy en día, como también todavía existe en muchas partes del mundo. Al dirigir *Vestido de novia* hacia toda la audiencia general, la película argumenta que la polémica de la flexión de género es o debería ser una preocupación para todos, no solamente para los que tienen que luchar con estos asuntos en la vida cotidiana.

Conclusión

Para llegar al análisis de las películas *Conducta*, *La partida* y *Vestido de novia*, fue necesario investigar la historia del cine cubano y su papel en la sociedad. Esta investigación nos revela como el cine ha sido históricamente utilizado como un instrumento de propaganda del estado así como un objeto de censura por razones políticas. La Revolución revivió la industria cinematográfica cubana con la creación del ICAIC, pero la censura pronto sirvió como una gran división entre los artistas y los políticos. A pesar de que el Período Especial trajo luchas económicas extremas, también hubo un aumento de la diversidad en el cine cubano, a medida que la censura comenzó a disminuir. Según Lizette Vila, la película cubana ahora puede servir como un tipo de planteamiento discursivo. Aunque hay menos censura cinematográfica, todavía hay ciertas restricciones por la “política de transmisiones”. En relación con el papel histórico del cine como propaganda, consideré cómo estas películas tal vez pueden funcionar como propaganda también. Aunque no creo que fue la intención en la creación de las películas como antes, todavía pueden funcionar indirectamente como propaganda en el intento del gobierno de mostrar que ahora es más abierto y censura menos ahora.

La metodología de este trabajo se basa en el análisis de la cinematografía, ya que los mensajes indirectos se comunican a través de los tipos de tomas y sonidos incluidos. Al considerar el efecto de las películas sobre la sociedad cubana, examinamos la idea de la narrativa nacional cubana, relacionada con los comentarios de Vila sobre la historia oficial. También reflexioné sobre mi posición como estudiante estadounidense de pregrado y cómo mi conocimiento está tanto limitado como ampliado por esta identidad. Era importante reiterar

el hecho de que muchas de las cuestiones presentadas aquí no sólo existen en Cuba, sino en muchos países alrededor del mundo.

Al analizar las tres películas, vemos muchas conexiones entre ellas a pesar de que tienen tramas muy distintos. Se enfocan en temas de la lucha y el encerramiento, así como se centran en las situaciones de las personas cuyas voces históricamente han sido silenciadas. En términos de la lucha, hay luchas económicas, luchas con adicción y luchas para simplemente expresar sus propias identidades verdaderas sin enfrentar violencia. En términos del encerramiento, vemos encerramiento tanto interno como externo. Internamente, los personajes se sienten atrapados mientras tratan de discernir qué pasos tomar y si el fin justifica los medios. Externamente, aparece el mismo fenómeno de la migración de que Chanan escribió. En *Conducta*, vemos la familia de Carmela que la abandonó para salir del país. En *La partida*, Reiner tiene una obsesión con salir del país, mientras Yosvani quiere salir pero su enfoque es dentro del país. En *Vestido de novia*, Sissi muere tratando de salir del país, Ernesto se muda dentro del país y Rosa Elena es el personaje que más representa el final de “Lista de espera”, puesto que no quiere abandonar su ciudad y casa. Así, hay un cambio desde el fin de los años noventa y el retrato de “the waiting room to a dream” (Chanan 495). Vemos diversos mensajes sobre el camino “correcto” a través de estas tramas transgresivas que llevan al espectador una consciencia crítica sobre algunas de las luchas dentro de Cuba y las maneras en que se podrían solucionarlas o tal vez escaparlas.

Mientras el cine cubano se está convirtiendo en una forma de comunicación menos censurada y más accesible para la gente dentro y fuera de Cuba, los futuros estudios que se concentren en el impacto de otras películas contemporáneas tendrían una mejor posibilidad de ver los mensajes generales que el cine cubano está comunicando hoy en día. Al influir la

narración nacional de Cuba, las películas contemporáneas cubanas no sólo alteran la sociedad cubana sino que también reflejan las situaciones de esta sociedad a los espectadores del mundo fuera de Cuba.

Obras citadas

- Agencia EFE, S.A., and Marilyn Solaya. "Marilyn Solaya: 'Vestido De Novia' Es Una Reflexión 'Para Las Personas Prejuiciosas'." *Diario de Cuba*, 1 Feb. 2016, www.diariodecuba.com/cultura/1454343660_19898.html. Accessed 17 Apr. 2017.
- Aquique, Dariela. "Conducta, una película sincera." *Havana Times*, 10 Feb. 2014, www.havanatimes.org/sp/?p=93711. Accessed 8 Apr. 2017.
- Bordwell, David, et al. *Film Art: An Introduction*. 11th ed., New York, NY, McGraw-Hill, 2017.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990.
- Butler, Mary. "Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y Del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies." *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos y Del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 49, 1990, pp. 134–136. www.jstor.org/stable/25675479.
- Cahn, Amanda, and Lizette Vila. "Entrevista con directora Lizette Vila." *La Habana, Cuba*. Mar. 2017.
- Castro Ruz, Fidel Alejandro. "Palabras a Los Intelectuales." 30 June 1961, *La Habana, La Unión De Escritores y Artistas De Cuba*, *Portal Cuba.cu*, www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html. Accessed 15 Apr. 2017.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2004.
- Daranas Serrano, Ernesto, and Esther Masero. *Conducta*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 2014.
- Dieguez, Danae C. "Vidas Amputadas. Sobre 'Vestido De Novia', La Pelicula De Marilyn Solaya." *El Ojo Sexuado*, 9 Oct. 2015, eljoosexuado.wordpress.com/2015/10/09/vidas-

- amputadas-sobre-vestido-de-novia-la-pelicula-de-marilyn-solaya/. Accessed 17 Apr. 2017.
- Eaton, Tracey. "Transgender Cubans Struggle for Equal Rights in Macho Cuba." *Pulitzer Center*, Pulitzer Center on Crisis Reporting, 15 Jan. 2016, pulitzercenter.org/reporting/transgender-cubans-struggle-equal-rights-macho-cuba. Accessed 7 Apr. 2017.
- Fazekas, David, and Serena Marshall. "The Package (El Paquete) Is Illegal But It's Cuba's No. 1 Employer." *ABC News*, ABC News Network, 21 Mar. 2016, abcnews.go.com/International/package-el-paquete-illegal-cubas-number-employer/story?id=33279812. Accessed 28 Apr. 2017.
- García Osuna, Alfonso J. *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., 2003.
- González, Ivet. "Asesinatos a Homosexuales Prenden La Alerta En Cuba." *Inter Press Service*, 15 May 2015, www.ipsnoticias.net/2015/05/asesinatos-a-homosexuales-prenden-la-alerta-en-cuba/. Accessed 17 Apr. 2017.
- Gomez, Alan. "Cuba Arrests Dozens of Human Rights Protesters Before Obama's Arrival." *USA Today*, Gannett Satellite Information Network, 20 Mar. 2016, www.usatoday.com/story/news/world/2016/03/20/cuba-dissidents-protesters-arrested-president-obama-visit/82048950/. Accessed 16 Apr. 2017.
- Gott, Richard. *Cuba: A New History*. New Haven, CT, Yale University Press, 2005.
- Hens, Antonio, and Abel González Melo. *La partida*. Malas Compañías P.C, 2013.

- Hernandez, Helson, and Antonio Hens. "Interview with Antonio Hens, Director of the Spain-Cuba Film 'The Last Match.'" *Havana Times*, 23 Dec. 2013, www.havanatimes.org/?p=100774. Accessed 16 Apr. 2017.
- King, John. "Cuba: Revolutionary Projections." *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Verso, London, 2000, pp. 145–167.
- Lent, John A. "Cuban Films and the Revolution." *Caribbean Studies*, vol. 20, no. 3/4, 1988, pp. 59–68. www.jstor.org/stable/25612918.
- Luis, William. *Culture and Customs of Cuba*. Westport, CT, Greenwood Press, 2001.
- Mendieta, Eduardo. "Remapping Latin American Studies: Postcolonialism, Subaltern Studies, Post-Occidentalism, and Globalization Theory." *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, edited by Mabel Moraña et al., Duke University Press, Durham & London, 2008, pp. 286–306.
- Ortiz Ceberio, Cristina. "La Narrativa De Zoé Valdés: Hacia Una Reconfiguración De La Na(RRA)-Ción Cubana." *Chasqui*, vol. 27, no. 2, 1998, pp. 116–127., www.jstor.org/stable/29741442.
- Pérez, Louis A. *The Structure of Cuban History: Meanings and Purpose of the Past*. Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2013.
- Santos-Febles, Mayra. *Sobre piel y papel*. San Juan, Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2011.
- Solaya, Marilyn, and Carlos de la Huerta. *Vestido de novia*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 2014.