

CAPÍTULO 4

UNA GARDENIA QUE NO LANGUIDECE: MUJERES QUE FORMAN PARTE DE LA HISTORIA CINEMATOGRAFICA DEL ICAIC (1959-1969)*

Saray Velásquez Quintián**
ISA/UH/CIPS
saryvq@gmail.com

* El proyecto se deriva de la investigación Eva finisecular y poliédrica: La mujer, las relaciones intergeneracionales y su tratamiento en el cine cubano de ficción de 1990 al 2002 que analiza desde una perspectiva de género, la representación de figuras femeninas protagónicas. Además, demuestra la existencia de un cambio en su tratamiento hacia la década de los 90. Este tema formó parte de la tesis de licenciatura de la autora y ha sido continuado como parte de la tesis de maestría en Historia del Arte.

** Docente universitaria e Investigadora. Licenciada en Historia del Arte. Ha laborado en la Universidad de la Habana, el ISA y el Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS).

Resumen

Si bien la Revolución cubana propició una apertura política, económica y social favorable a las mujeres, se mantuvieron muchos estereotipos sexistas en esta sociedad. En tal sentido, un acercamiento al cine cubano realizado por el Instituto Cubano de Industria Cinematográfica (ICAIC) en la década del 60 patentiza la incorporación de las mujeres al trabajo en el ámbito público y el enfrentamiento a prejuicios misóginos y patriarcales. Por tanto, desde una perspectiva de género, este artículo propone auscultar las complejas y variadas construcciones intergenéricas que se entretajan a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar una muestra con los tipos de mujeres que se han abordado en la primera década de la cinematografía cubana. Asimismo se hace pertinente determinar cuáles son los filmes de ficción del ICAIC más representativos de la problemática de género partiendo sobre todo del tratamiento protagónico de la mujer y de sus modelos de actuación.

Palabras clave: Perspectiva de género, Cine cubano, Representación de las mujeres.

Abstract

While the Cuban Revolution led to a women-friendly political, economic and social openness, many gender stereotypes in Cuban society remained. In this regard, an approach to Cuban film made by the Cuban Institute of Cinematographic Industry (ICAIC) in the sixties manifests the incorporation of women to work in the public sphere and coping with misogynistic and patriarchal prejudices. Therefore, from a gender perspective, this paper proposes to perceive the complex and varied listening intergeneric constructions from the conception of the female characters, as well as make up a sample with the types of women who have been addressed in the first decade of Cuban cinematography. Also becomes relevant to determine which fiction films most representative ICAIC of gender issues are based on all the leading treatment of women and their role models.

Keywords: Gender perspective, Cuban film, Women's representation.

Introducción

I

Los estudios con una perspectiva de género, se han revelado como vía para desentrañar las más complejas y variadas relaciones humanas en el espacio familiar, social y en sus múltiples facetas (cultural, religiosa, política, económica, educacional y filosófica) (Lamas, 2000).

Con el uso de la palabra género estamos haciendo referencia más que a la diversidad biológica, a la proyección social de cada uno de los sexos, ya que este presupone una serie de cualidades o modelos diferenciados que están determinados culturalmente para uno u otro sexo. “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 2000, p.288).

El cine en tanto medio de comunicación social y manifestación artística, constituye un espacio en el cual tienen lugar las más variadas construcciones genéricas de los individuos. Cada entrega cinematográfica encierra un conjunto de aspectos importantes que, resueltos artísticamente, nos plantean un determinado enfoque genérico a los personajes, como son los arquetipos de representación, los modelos de actuación y/o los roles de género. Ellos parten de su referente (la realidad) y son mediados por el lenguaje audiovisual, que puede arraigar o subvertir normas sociales y cinematográficas.

Los arquetipos de representación, ampliamente estudiados por teóricas feministas y del cine (Kaplan, 1998; De Lauretis, 1992; Millán, 1999) definen modelos estereotipados de reflejar a hombres y mujeres, que se asientan sobre la actividad performativa (Butler, 2001) de cada género en la sociedad. Dicha actuación está mediada por los roles de género (Fernández, 1996, p.18) que prescriben el comportamiento y el deber ser de la mujer y del hombre, y que

son generados por estructuras de poder con el objetivo de mantener el orden y la estabilidad social. De modo que se han establecido diferentes modelos femeninos como: la madre, la virgen, la esposa y la vampiresa (Haskell, consultado en Siles, 2000); la mujer-moldeada, la doméstica, la *carriere woman*, la mujer-gozadora, la mujer-castradora, la mujer-asexuada, la mujer-fatal o pérfida, la mujer-niña, y la guerrera, entre otras (Orlandini, 1995).

Es necesario aclarar que generalmente ninguno de los tipos anteriores se muestra en su forma pura, y lo común es que se aprecien rasgos de una y otra forma de mujer imbricados.

El esquema genérico personal da lugar a los diferentes tipos de mujeres y de hombres que permiten establecer (si se sigue un hilo evolutivo) una serie de tratamientos o enfoques que devienen tradicionales, ortodoxos, o vindicativos. Ellos están marcados por la intención del autor fílmico y de su época, pero también, devienen reflejo de prejuicios personales adquiridos en la *praxis* social y en el intercambio diario.

Los estudios de género llevados a la cinematografía de ficción del ICAIC, específicamente en el caso de la representación de la figura femenina, proponen que existe un acercamiento a la temática de las mujeres desde la mirada masculina (Kaplan, 1998; De Lauretis, 1992; Millán, 1999).

Esta perspectiva analítica se basa en la influencia del sistema patriarcal en las relaciones sociales. Rubin (1986) planteaba sobre el patriarcado, que es una forma específica de dominación masculina, una organización social de la sexualidad, que distribuye sus poderes jerárquicamente a los hombres en la mayor parte de las sociedades conocidas, y responde al orden histórico y cultural. De modo que el patriarcado tiene una fuerte autoridad establecida e institucionalizada, que ha sido develada por la teoría feminista a partir de la deconstrucción del modo en que este producto de la red de bio-poder, de somato-poder (Foucault, 2005, p.101) legitima y reproduce la hegemonía del

hombre y la subordinación, la explotación y la opresión de las mujeres. Para apalear esta desigualdad, varias realizadoras y teóricas feministas del cine, entre las que destaca Teresa De Lauretis, han creado el *contracine* como modo de reaccionar desde el lenguaje visual, ante la hegemonía en que se encuentra la representación de la mujer. Para ello han mostrado una visión “otra” de sus conflictos.

En nuestra cinematografía prima la mirada masculina, primero porque la mayor parte de las realizaciones es de directores hombres, escaseando las mujeres directoras y luego, porque el sistema del patriarcado es asumido y naturalizado por las mujeres creadoras. Un ejemplo vívido se hace manifiesto en *De cierta manera* (1977), de Sara Gómez, primera directora cubana de un largometraje de ficción. En el mismo se reproducen roles preestablecidos socialmente, sin embargo su valor radica en visualizar una consecuencia de dicho sistema social: el machismo.

II

En los momentos fundacionales del ICAIC, desde los puntos de vista contenidista y estético, la política de creación defendida sería uno de los más caros y atinados propósitos que marcarían la “Época Dorada” (García Borrero, 2002), la cual estuvo matizada por la búsqueda de los valores y de la identidad cubana.

En esos momentos fue común la utilización de propuestas estéticas del Neorrealismo italiano, que al decir de García Espinosa (2001, p.29) “(...) interesó enseguida por su capacidad de hacer un cine con recursos mínimos, sin efectos especiales, sin grandes tecnologías, pero sobre todo (...) fomentaba un espíritu de cambio en la sociedad”.

Con un notable despegue formal y conceptual experimentado por la cinematografía del ICAIC se realizaron cintas valiosas para la historia del cine

latinoamericano, pero también, para los estudios de género y cine. Entre ellas tienen gran trascendencia aquellas que abordan la figura femenina desde la presencia protagónica, lo que hace posible auscultar en cada caso, las complejas y variadas construcciones intergenéricas que se entretienen a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar una muestra con los tipos de mujeres que se han abordado.

Asimismo se hace pertinente determinar en la primera etapa del cine cubano cuáles son los filmes de ficción del ICAIC más representativos de la problemática de género; partiendo sobre todo del tratamiento de la mujer y de sus modelos de actuación.

III

Varios títulos cinematográficos componen la historiografía de la década del 60, sin embargo la primera película destacada en el tratamiento de la figura femenina es *Cuba baila* (1960), de Julio García Espinosa. Ella muestra un lenguaje dramático sin muchos matices ni complejidades. Según su propio creador seguía “(...) las huellas de un Neorrealismo ya tardío y desfasado (...)” (García Espinosa, 2001, p.31). Este filme incorpora como asunto la realidad cubana de antes del año 1959. Se apoya en recursos de la comedia costumbrista (humor y música) deviniendo así, trazado fiel y crítico, de las características de la pequeña burguesía de la época.

A través del conflicto que despega la insistente aspiración de una madre de ofrecer una pomposa fiesta de quince a su hija, estamos asistiendo a una película con un alto calibre testimonial de la idiosincrasia del cubano. Era esa sin duda, la realidad en muchas familias que trataban de mantener un lugar en medio del tejido social sobre la base de las apariencias.

Sin embargo, la madre constituye uno de los casos más interesantes de los tipos de mujer-madre representados en los filmes de esta primera etapa. *Flora*,

de clase media, costurera, no se resigna a su condición y en todo momento lucha por lograr para su hija la fastuosidad característica de la alta burguesía.

La madre, aunque marioneta de la desviada visión con que afronta la vida, se concibe como un personaje de una fuerza y decisión hasta el momento ausentes en los perfiles de la cinematografía cubana.

En el otro polo se encuentra Ramón, en un derroche de timidez, manejabilidad y acatamiento de cuanto pedido le hace su esposa. El padre muestra una visión nueva y contrapuesta a los estereotipos que se levantan alrededor de la figura masculina, y que habían protagonizado la escena fílmica precedente.

El tipo de relación que establecen ambos no aparecerá retratado con la fuerza que se logra imprimirle en este filme, a ninguna de las obras posteriores. Llama la atención que, quien lleva las riendas es la mujer, mientras que su esposo se educa y moldea a los caprichos de ella.

No obstante, el modelo de actuación o roles para uno u otro sexo que propone Julio García Espinosa, se encuentra muy apegado a los cánones tradicionales de representación. En este filme está bien delimitado el rol productivo del varón y el reproductivo a la madre, esta última asociada al hogar, dedicada al cuidado de la familia, mientras el esposo se desenvuelve pacíficamente y sin penas ni glorias en el ámbito público.

Según Pedro R. Noa Romero luego de esta película el cine nacional tomó como eje el tema de la familia y más concretamente la relación de la madre con sus miembros.

Con el medimetraje de ficción *Manuela*, del año 1966, realizado por Humberto Solás, se comienza en el cine cubano la temática de la mujer como centro y protagonista (Del Río, 2001; García, 2002).

Esta cinta resulta significativa porque se sitúa como un antecedente directo de un nuevo tratamiento de la figura femenina en la cinematografía del ICAIC y más específicamente, en el cine solasiano (García, 2002; Douglas, 2013; Del Río, 2001, p.1) planteaba que

Esta película posee contextos de gran carga semántica, por la atmósfera y acento de la actriz que es de una belleza rural, mezcla de delicadeza y folclor campesino. Viene a ser por la vía de lo visual ese punto de giro que hacia mediados de los sesenta, anuncia en lo que a cine se refiere, el inicio del periodo más fecundo para la cultura revolucionaria, acaso el más coherentemente intenso.

De modo que *Manuela* sobresale por la profundidad en el tratamiento de la representación de la mujer cubana vinculada a la Revolución. Ella es valerosa y decidida, luchadora incansable. Adela Legrá representa con *Manuela* una subversión del modelo de mujer doméstica, esposa y de belleza artificial. Ella está comprometida políticamente, y es por eso que lucha por su amada patria con las armas y en el campo de batalla. Sin embargo, contrario a los prejuicios sobre la beldad de las mujeres guerreras, posee una hermosura natural que proviene de sus equilibradas facciones físicas. Al mismo tiempo proyecta una imagen de fuerza y delicadeza, que ha devenido símbolo de cubanía.

Por otro lado, *Tulipa* (1967), de Manuel Octavio Gómez, nos muestra a una mujer artista de circo que lucha valientemente por mantener su dignidad. El manejo de actitudes contrapuestas en mujeres vinculadas al mundo del arte, logra resaltar por un lado y criticar por otro, cualidades humanas de fuerte connotación: dignidad versus corrupción moral, viene a ser el nudo del conflicto que logra hilvanarse.

Tula es una bailarina exótica que defiende la artísticidad y la ética de su trabajo. Se nos revela con una férrea voluntad en el logro de sus objetivos; es una mujer decidida, autónoma, que no depende de ningún hombre y se en-

frenta además al drama que representa para su condición de artista el paso de los años.

También se hace evidente el miedo a la vejez y al retiro, tema que es abordado por vez primera en el cine revolucionario de ficción, y que además refleja la enorme connotación que tiene para la mujer artista, arribar a la tercera edad.

Ante el miedo de ser sustituida, dicho personaje alcanza una fuerte dimensión humana, al procurar que no sea manchada una conquista resultado de tanto empeño. Su acción es potenciada por contraste, con el desdén y los resortes machistas y degradantes que mueven la concepción de los personajes masculinos, así como, por la cosificación de la mujer constantemente corporizada por su antagonista Beba en su reducción a objeto. *Tula* vence, es sujeto con dignidad, pero los años la castigan. Ella es una mujer muy comprometida con su profesión.

El viaje a las raíces históricas se insertó como una particularidad intrínseca de un buen número de filmes de la época. Bajo este marco el ICAIC promovió proyectos para conmemorar el centenario del inicio de las guerras de independencia. La institución buscaba la reconstrucción de la identidad cubana que, era lacerada por las imágenes estereotipadas del país. Las mismas se transmitían en películas y folletos promocionales antes de 1959 y persistían en el imaginario colectivo. Como parte de la neocolonización, las empresas del cine en Cuba eran norteamericanas y estaban más interesadas en aspectos comerciales de la producción, con playas, mulatas y palmeras, que en promover lo nacional.

Surge en medio de esta coyuntura histórica la cinta de mayor envergadura de la década en cuanto a representación femenina, pero además, se adhiere al espíritu conmemorativo de ese momento, *Lucía* (1968), de Humberto Solás. A pesar de la juventud de su realizador, con este primer largometraje mostró una gran madurez artística.

Esta vez aludió a la historia de la nación cubana, desde la experiencia y el compromiso político de tres mujeres, encargadas además, de reflejar los conflictos de tres momentos importantes en la historia cubana: la Colonia, la República y la Revolución. Su director expresó de la cinta: “(...) es un fresco sobre la mujer, el amor y la Revolución cubana” (citado en Moreno, 2006, p.1).

En relación con la tendencia historicista, es destacable la vigencia y vitalidad con que se asumía el pasado histórico, a partir de la mirada contemporánea. Pero además, tanto *Manuela* como *Lucía* mostraron la militancia del realizador en las ideas de la Revolución. Para ello visualizó mujeres comprometidas políticamente con su patria, que se integraron, desde sus espacios y en diversos frentes a la contienda. La concreción de estas ideas tuvo lugar en este filme emblemático del cine cubano de ficción revolucionario, devenido un clásico desde su estreno prácticamente.

A través de la representación que se hace de la mujer en este filme, se reafirma la idea en torno al nuevo modelo o arquetipo de feminidad en construcción. El realizador intenta captarla en el ejercicio de todas sus potencialidades, su dignidad, coraje y determinación. *Lucía* constituye una de las propuestas, dentro del amplio espectro del cine de ficción de la época, que reemplaza las imágenes femeninas convencionales y estereotipadas, llevadas al cine cubano anteriormente.

Solás señaló al respecto (citado en Moreno, 2007, p.1): “Durante ese tiempo la mujer ocupaba un lugar secundario dentro de la escala económica, social y cultural (...) por tanto en mis inicios era una necesidad histórica darle a la mujer un mayor protagonismo”.

Su original propuesta formal, imbrica armónicamente, de acuerdo con el hilo argumental de las historias, tres maneras diferentes de batallar, en las que ellas alcanzaron un protagonismo merecido.

En un análisis de la cinematografía de Solás (Del Río, 2001, p.1) plantea que, junto a *Cecilia* y *Amada*, en *Lucía* “(...) el personaje femenino se convierte en símbolo polisémico y encarnación de la espiritualidad, la resistencia y la delicadeza (...)”. Tres cualidades a la que se le añaden la valentía, la autodeterminación y la fuerza. Una vez puestas en práctica, delinean la actitud de mujeres que se apartan por completo de la actividad reposada y estéril, erróneamente adjudicada a la naturaleza femenina, a partir de las construcciones genéricas desviadas que, incorporan a su accionar los individuos.

Es posible encontrar el punto donde radica la fuerza y la grandeza del filme cuando, se toma a la mujer como el móvil a partir del cual, se desencadena el encuentro con la historia. El sometimiento de las mujeres por la urdimbre de pensamientos machistas hace que, sean más sensibles y susceptibles ante las contradicciones sociales, lo que a la larga provoca una necesidad inminente del cambio.

En la *Lucía* de 1895 se produce el establecimiento de una relación de dominio y subordinación respecto a Rafael. El sufrimiento que sobreviene tras conocer el engaño de su novio, la muestran frágil y en una relación de dependencia hacia el hombre. Aquí siguen inalterables los designios que la sociedad le depara a la mujer. Sin embargo, en sentido contrario, se representa el rompimiento de todo arquetipo construido para su sexo, al atreverse a subvertir los tabúes sociales relacionados con ir virgen al matrimonio. También se nos muestra su valor al colaborar con los mambises y su audacia al asesinar a su novio por la doble traición, a su amor y a la causa.

Esta *Lucía* deviene alegoría de una parte de nuestra historia colonial. La bella dama es víctima de un engaño que supera los alcances de una interpretación simplemente como dominio del macho frente a la hembra, para inscribirse en los marcos de la continua vejación que bajo el dominio español sufría la Isla.

En la *Lucía* de 1933 se evidencia una evolución en el sentido de la incor-

poración activa de las féminas a la lucha; en este caso a las huelgas que caracterizaron a la década del 30 en la historia de Cuba. Se perfila la “nueva” mujer cubana, audaz, decidida, y de profundas convicciones que sacrifica sus comodidades por seguir el amor y los ideales revolucionarios. Ante las adversidades que le depara el destino se enfrenta con osadía e independencia. No obstante, juega un rol más bien pasivo y de complemento de aquel extraño y misterioso hombre revolucionario que un día conoció en el cayó.

En el tercer cuento, la principal lucha tiene lugar en contra del machismo, uno de los problemas que atentaba (y atenta hoy día) contra la plena realización de la mujer cubana. En tal sentido, la figura de Tomás deviene símbolo del macho, al asumir posiciones extremas que, incluso infringían uno de los derechos elementales del ser humano: el acceso a la educación. Por otro lado, el personaje protagónico femenino manifiesta la rebeldía, el cambio que operó la Revolución en la conciencia de las mujeres cubanas, lo que se hace patente en su intransigente decisión de sentirse útil y plena.

La histórica relación macho-hembra, macho que domina, hembra que acata, se presenta aquí con un fuerte acento crítico, disolviéndose finalmente ante una *Lucía* que ha evolucionado como mujer, como ser humano y no se repliega ante los desmanes de su compañero.

IV

El cine cubano revolucionario realizado por el ICAIC durante la “Época Dorada”, ha legado a la historia del cine, películas paradigmáticas como *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*. Sin embargo, es necesario remarcar que no existía una tradición artística, que hablamos de un primer momento de tanteos, de búsquedas formales y conceptuales. En dicho contexto se enmarcaron *Cuba baila* (1960), *Manuela* (1966), *Tulipa* (1967) y *Lucía* (1968). Ellas constituyen los filmes más significativos de dicha etapa en cuanto a la representación de la figura femenina.

Entre las mujeres que forman parte de la historia cinematográfica del ICAIC de 1959-1969 están: *Flora*, en quien toma cuerpo la mujer-madre de antes del triunfo de la Revolución, mediante la representación de su apego a normas sociales estrictas. Con *Tula* asistimos a la mujer-artista que demuestra que la dignidad se preserva, junto al valor moral de ellas en el ámbito de la creación.

Manuela evoca a las mujeres que han sido parte de la lucha revolucionaria y cuya participación no puede estar ni minimizada, ni oculta. Y por su parte *Lucía* en sus tres episodios reivindica a las mujeres en la historiografía cubana. El filme deviene no solamente interpretación de las luchas por el independentismo, sino, de sus implicaciones sociales. Si bien los hombres estaban en el campo de batalla, ellas también fueron mujeres luchadoras y aguerridas. Desde otro contexto, sufrieron y pelearon en y por la patria, puesto que, eran hermanas, madres y esposas que vieron morir seres queridos que lucharon por la causa.

Conclusiones

A pesar de la existencia de filmes con matices variados en cuanto a la representación de la figura femenina, el cine cubano realizado en la década del 60 está permeado de una mirada falocéntrica que reproduce estereotipos sexistas. No solo porque el cine recrea las relaciones sociales de la sociedad a la que pertenece, sino porque utiliza un lenguaje cinematográfico y una narrativa, que privilegian el punto de vista y la acción del hombre, subvalorando y naturalizando la historia y el papel de las mujeres.

No obstante, destaca que el cine de Humberto Solás se demarca de la representación tradicional de la mujer (Caballero, 2011). Ellas no solo son madres, esposas y amantes, son mujeres comprometidas políticamente. Por eso, las representa imbricadas al proceso revolucionario desde diferentes frentes de batalla: en la guerra de guerrillas, en huelgas y en la clandestinidad; así como en el ámbito público y en el privado, como protagonistas de acciones de coraje y valor, cualidades socialmente construidas para el universo masculino.

Aunque el cine solasiano no se despega de concepciones patriarcales, es un icono de subversión en tanto, se interesa en visibilizar desde el protagonismo de la mujer, la influencia de los acontecimientos históricos para su vida y su participación subversiva en los mismos. Igualmente, demuestra que la equidad y el desarrollo humano son posibles.

Finalmente, ante la existencia de conflictos y de problemas diversos que tocan a las mujeres analizadas, y teniendo en cuenta que el estudio con perspectiva de género (Lamas, 2000, p.160) “impacta a mujeres y a hombres, y beneficia al conjunto de la sociedad, al levantar obstáculos y discriminaciones, al establecer condiciones más equitativas para la participación de la mitad de la sociedad,” es imprescindible seguir develando desigualdades y brechas de género en nuestra cinematografía nacional desde diversos enfoques de análisis. Así como construir nuevos modelos cinematográficos y sociales, que propicien el crecimiento de una sociedad equitativa.

Referencias Bibliográficas

- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Caballero, R. (2011). *Erotismo y Nación en el cine de Humberto Solás (La construcción de un diálogo)*. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/revistacinecubano/digital09/centrocap11.htm> (Consultado: abril).
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no, Feminismo, Semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Del Río, J. (2001). Una mirada singular y polémica en el cine cubano, *Jiribilla*, (147). Recuperado de http://www.lajiribilla.cu/2001/n6_junio/120_6.html
- Douglas, M. (2013). Etapas temáticas del cine cubano. En R. González (Coord.), *Coordinadas del Cine Cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Fernández Ríos, L. (1996, enero-marzo). ¿Roles de género? ¿Feminidad vs. Masculinidad? *Temas*, (5), 17-23.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

- García Borrero, J. (2002). *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- García Espinosa, J. (2001, octubre-diciembre). El cine cubano o los caminos de la modernidad. *Temas*, (27), 28-36.
- Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la Cámara*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Lamas, M. (2000). *La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M. A. Porrúa.
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: M.A. Porrúa.
- Moreno, J. (4 de julio de 2007). Entrevista realizada a Humberto Solás. *La rein-
vención del cine cubano en el tiempo*. Recuperado de <http://aved.upc.es/articles//alternativa/art>
- Orlandini, A. (1995). *Feminidad y masculinidad*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Rubin, G. (1986). “Tráfico de mujeres: Notas para una “economía política” del sexo”. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M.A. Porrúa.
- Scott, J. (2000). “El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: M.A. Porrúa.
- Siles Ojeda, B. (2000, marzo). Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre feminismo y cine. *Caleidoscopio*, (1), 211-231.

Anexo I. Fichas técnicas de las películas analizadas

1. *Cuba baila* (1960)

Director: Julio García Espinosa

Intérpretes: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Humberto García Espinosa, Wilfredo Fernández, Vivian Gude

Argumento y guión: Julio García Espinosa, Alfredo Guevara y Manuel Barbachano Ponce.

Edición: Mario González

Fotografía: Sergio Vejar

2. *Manuela* (1966)

Director: Humberto Solás

Intérpretes: Adela Legrá, Adolfo Llauradó

Guión: Humberto Solás

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

3. *Tulipa* (1967)

Director: Manuel Octavio Gómez

Intérpretes: Idalia Anreus, Omar Valdés, Alejandro Lugo, Teté Vergara,
José Antonio Rodríguez, Daysi Granados

Guión: Manuel Reguera Saumell, Manuel Octavio Gómez

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

4. *Lucía* (1968)

Director: Humberto Solás

Intérpretes: Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Eslinda Núñez, Ramón Bri-
to, Adela Legrá, Adolfo Llauradó

Guión: Humberto Solás, Julio García Espinosa, Nelson Rodríguez

Edición: Nelson Rodríguez

Fotografía: Jorge Herrera

5. *De cierta manera* (1974-1977)

Directora: Sara Gómez Yera

Intérpretes: Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta

Guión: Sara Gómez Yera, Tomás González Pérez

Edición: Juan Arocha

Fotografía: Luis García