

**No. 17 | mayo - agosto 2015**

**Cultura, familia y mujer: realidades y desafíos**

**Una gardenia que no languidece. La mujer en la cinematografía del ICAIC (1959-1979)**

**Para una periodización, con un enfoque de género, de la figura femenina protagónica representada en los largometrajes de ficción del ICAIC**

Saray Velázquez Quintián

**Resumen:** Un acercamiento a la cinematografía de ficción del ICAIC, desde una perspectiva de género, brinda nuevas lecturas que enriquecen esta manifestación artística. El presente artículo sistematiza en la década del 60 y del 70, los filmes más importantes en este sentido. Asimismo, examina en ellos la representación de la figura femenina protagónica. De tal modo, deviene punto de partida para futuros estudios sobre el tema.

**Palabras claves:** cine cubano, periodización, género, representación, mujeres.

**Summary:** An approach to the Cuban Institute of Art and Cinematographic Industry's (ICAIC, as in Spanish acronyms) fiction filmmaking, from a gender perspective, gives new readings that polemicize and question the language and content of our cinematography. To achieve this, the present article proposes a systematization of the featured films in the representation of the protagonist female figure in the 60's and 70's decades. So it will be possible to explore in each case, the complex and varied generic constructions which are woven from the conception of the female characters, so as to form a pattern in which it is poured the biggest possible number of women types who have approached our cinema.

**Keywords:** Cuban cinema, periodization, gender, representation, women.

El abordaje desde una perspectiva de género, sobre cómo ha sido representada la mujer en los largometrajes de ficción del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) se ha hecho cada vez más necesario para los estudios cinematográficos. Prueba de ello es la cantidad creciente, pero aun invisible, de investigaciones que conciben problemáticas intergeneracionales extrapoladas al lienzo fílmico, y que manifiestan el modo naturalizado y complaciente de las representaciones, así como un acercamiento crítico y reflexivo, que devela en el tratamiento de la figura de la mujer la magnitud del determinismo biológico, y los límites que le impone la ideología patriarcal dominante.

No obstante, una de las carencias que presentan dichos estudios es la ausencia de una sistematización que permita determinar los filmes más importantes para el análisis del tratamiento de la representación de la figura femenina y que sea punto de partida para futuros estudios sobre el tema. Por lo tanto, a partir de la periodización que realiza Juan Antonio García Borrero y de entrevistas realizadas a varios especialistas,<sup>(1)</sup> se propone establecer una cronología histórica que, desde un enfoque de género, conciba una muestra significativa para el tratamiento de la figura femenina en los largometrajes de ficción del ICAIC.

Para ello se tiene en cuenta la presencia protagónica y vital de las mujeres en dicha cinematografía, así como las obras más representativas de la problemática de género a partir de diversos modelos de actuación. De manera que sea posible auscultar en cada caso, las complejas y variadas construcciones genéricas que se entretajan a partir de la concepción de los personajes femeninos, así como conformar un patrón en el que sea vertido el mayor número posible de tipos de mujeres que ha abordado nuestro cine.

La periodización que ofrecemos ha sido concebida en cuatro unidades fundamentales: Una primera que abarca desde la fecha de fundación del ICAIC hasta 1969, una segunda de 1970 hasta 1979,

una tercera que se extiende de 1980 hasta 1989, y por último el período que comprende desde 1990 hasta el 2002, en consonancia con la periodización histórica que realiza Juan Antonio García Borrero en su libro *La Edad de la Herejía*.

Para este artículo se analizarán las dos primeras décadas porque se considera importante remarcar la significación e importancia de la representación femenina en la emergente cinematografía cubana. No obstante en el escaso desarrollo de la cinematografía nacional se hicieron filmes, que en un contexto nuevo marcaron pautas para la historia del cine cubano y latinoamericano.

### **Breve aproximación a la categoría científica de género y a algunos de sus componentes fundamentales**

*La perspectiva de género* aplicada al estudio tanto de las mujeres como de los hombres, ofrece herramientas de análisis que han permitido develar un amplio conjunto de barreras que atentan contra el desarrollo humano. Ella ha permitido visualizar desigualdades entre hombres y mujeres que se dan en la sociedad como natural bajo el dominio de la ideología patriarcal. Así se sustenta en la idea de la inferioridad y subordinación de la mujer en relación con los hombres cuya superioridad es marcada por un determinismo biológico.

Los estudios de *género* tienen su génesis a partir de investigaciones teóricas del feminismo y de los aportes de diferentes ciencias como: la sociología, la antropología y la psicología. De tal modo devino categoría científica y se ha declarado como una construcción cultural establecida socialmente a través de su praxis histórica. Igualmente constituye una forma de organización de la actividad humana que clasifica, norma, regula y orienta el accionar del individuo en la sociedad, teniendo en cuenta diferencias biológicas, psicológicas, sociales y emocionales entre ambos sexos(2).

Dichas diferenciaciones parten de la existencia predominante de una *ideología patriarcal*, que redundando en una práctica discriminatoria institucionalizada o accionada por medio de mecanismos sutiles de subordinación. Se manifiesta en sus más disímiles variantes, afectando en mayor o menor medida a la inmensa mayoría de las mujeres. Y determinan *relaciones de poder* desiguales en las que el *falocentrismo* es reforzado y legitimado por normas y estereotipos.

*La distribución de roles* establece para cada sexo, cómo deben comportarse en la sociedad y cómo deben ejercer la sexualidad. Generalmente son manejados los términos de rol reproductivo y rol productivo; el primero asignado a las mujeres y vinculado a la esfera privada, en la que se potencian las labores del cuidado de los otros miembros del hogar y la procreación; y el segundo, depositado en la figura del varón y muy relacionado al ámbito público, que incluye la función de proveedor del hogar.

Por otro lado, en la aprehensión del género intervienen un conjunto de mecanismos conscientes e inconscientes que cada persona incorpora a su cognición. En ella se revela el proceso de la *identidad genérica*, ejecutada mediante la manera de pensar, sentir y actuar que definen los roles a desempeñar. Igualmente la *ideología sexual* proporciona una especie de códigos culturales universalmente aceptados que dictan desde la heterosexualidad como norma, hasta cómo tratar a las personas según su sexo.

Respecto a los *estereotipos sexistas* que rigen las relaciones sociales y que constituyen el deber ser en los hombres y las mujeres, Natividad Herrera expresaba: "no sólo afectan la percepción de lo femenino, sino también de lo masculino... Todavía la fuerza de la costumbre, de la cultura y de los valores tradicionales es suficiente para confundir y mantener criterios que desfavorecen a la mujer y limitan al hombre"(3).

### **La intensidad de los inicios. Mujeres que forman parte de nuestra historia**

A partir de las nociones que brindan los *gender studies*, podemos afirmar que el cine ha captado con precisión el enorme cúmulo de imágenes sexistas que hacen de la vida una eterna confrontación entre las prácticas de la masculinidad y la feminidad. En el mismo presenciarnos la influencia de la ideología patriarcal dominante manifestada no solo en la recreación de personajes que proyectan formas de conducta diferenciadas genéricamente y vigentes en la sociedad, sino en el hecho de ser realizado mayoritariamente por hombres, o sea, desde un punto de vista de masculino.

No es para nada gratuito entonces que predomine un elevadísimo número de realizaciones cinematográficas en las que se presenta a la mujer desde la predominante mirada masculina. Ellas dan cuerpo a personajes que en el empeño de dar cumplimiento a su preestablecido rol reproductivo, se vuelven masa etérea/objeto.

El cine nuestro, al reproducir estereotipos y posiciones que explicitan una preponderancia del varón sobre la hembra, unas veces más sutilmente, otras con un protagonismo descarnado y desprovisto de todo acento crítico, advierten una profunda misoginia en la concepción de los personajes femeninos.

Desde el punto de vista contenidista y estético, la política de creación defendida por el ICAIC sería uno de los más caros y atinados propósitos que marcarían a esta primera década, denominada Época Dorada según Juan Antonio García Borrero y "donde la búsqueda de los valores y de la identidad cubana iban a ser una de las premisas fundamentales"(4). A esta tarea sumaron sus esfuerzos destacadas personalidades del cine cubano en ese momento como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y Alfredo Guevara.

Con el fin de captar con aliento realista la historia de nuestra nación, fue común en el período la utilización de las propuestas estéticas de un movimiento importante en la historia del cine: el Neorrealismo italiano, que al decir de Julio García Espinosa "interesó enseguida por su capacidad de hacer un cine con recursos mínimos, sin efectos especiales, sin grandes tecnologías, sin decorados, sin estrellas. Pero sobre todo (...) fomentaba un espíritu de cambio en la sociedad"(5).

El notable despegue formal y conceptual que experimentó la cinematografía del ICAIC, en la década del sesenta tiene lugar paralelamente con el hecho de que algunos filmes no se encontraban a la altura del *arte más exigente*, como puntualiza Borrero(6). Esto se debe a que no existía una tradición creadora exponente de una estética reveladora, con excepción de unas pocas cintas entre las que figura *El Mégano*, de Julio García Espinosa.

Sin aires justificativos, sí resulta necesario entender el hecho como parte de un proceso que por nuevo, inevitablemente transitaba con sus obvios aciertos y desaciertos, constituyendo estos últimos un válido ejercicio de aprendizaje y de cultivo de la más depurada técnica cinematográfica, en la que verterían su talento creador varios de nuestros directores de cine.

En tal sentido *Cuba baila* (1962), de Julio García Espinosa, mostraba un lenguaje dramático sin muchos matices ni complejidades. Según su propio creador seguían "las huellas de un neorrealismo ya tardío y desfasado"(7). Este filme incorpora como asunto la realidad cubana antes del año 1959, apoyándose en recursos de la comedia costumbrista (humor y música), devino trazado fiel y crítico de las características de la pequeña burguesía.

A través del conflicto que despegaba la insistente aspiración de una madre al 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 dudas, la realidad que aún hoy se mantiene en muchas familias, que tratan 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, costurera de clase media, no se resigna a su condición de tal y en todo momento lucha por lograr al menos para su hija la fastuosidad característica de la alta burguesía. A través de las señoritas de lujosos trajes y comportamientos frívolos se describía con maestría el medio social que les circundaba.

Vale señalar que Flora, 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 de los perfiles de los filmes de la cinematografía cubana.

En el otro polo se encuentra Ramón, el padre, en un derroche de timidez, manejabilidad y acatamiento de cuanto pedido le hace su esposa, mostrando 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 imprimir en este filme, en ninguna de las obras posteriores. Quien lleva la voz cantante es la mujer mientras que su esposo se educa y moldea a los caprichos de ella.

A pesar de su carácter vital y fuerte, el modelo de actuación o roles para uno u otro sexo que propone Raquel Revuelta, se encuentra muy apegado a los cánones tradicionales en ese sentido. En este filme están bien delimitados el rol productivo del varón y el reproductivo de la madre, esta última asociada al hogar, dedicada al cuidado de la familia, mientras el esposo se desenvuelve en el ámbito público, a pesar de no poseer la fuerza y la cultura esperada dentro de ese ámbito.

Según Pedro R. Noa Romero "a partir de esta cinta, una buena parte de la producción nacional toma como eje a la familia y dentro de ella la relación que establece la madre con otros miembros de la misma"(8).

Con el medimetraje de ficción *Manuela* (1966) de Humberto Solás, y por el nivel de calado en la subjetividad femenina puede afirmarse que "se instaura en el cine cubano la temática de la mujer como núcleo desencadenante y protagonista absoluta"(9).

*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. Ella es el primer indicio de madurez de nuestro cine cubano, le aporta a nuestra cinematografía de entonces una nueva concepción estética hasta el momento no conocida, (...). 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 período más fecundo para la cultura revolucionaria, acaso el más coherentemente intenso(10).*

*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 artisticidad 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 enfrenta 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. Además refleja la enorme connotación que tiene para la mujer artista arribar a la tercera edad, mucho más que para una mujer con otra profesión.

La dimensión humana que alcanza el personaje al procurar, luego de ser sustituida, que no sea manchada una conquista resultado de tanto empeño, 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, o su reducción a objeto.

Es también importante y vital, señalar que su realizador y Solás, fueron los que más desarrollaron el tema de la mujer en el cine cubano.

El viaje a las raíces históricas se inserta 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, buscando la reconstrucción capital de la identidad cultural que era lacerada por las imágenes estereotipadas que del país se transmitían en películas y folletos promocionales antes de 1959 y que persistían en el imaginario colectivo.

Surge en medio de esta coyuntura histórica la cinta de mayor envergadura en cuanto a representación femenina, *Lucía* (1968), de Humberto Solás. La misma es una obra de gran madurez, a pesar de la juventud de su realizador y se adhirió al espíritu conmemorativo de ese momento. Era la historia de la nación en manos de las mujeres, encargadas además de reflejar diferentes épocas de la historia de Cuba. Su director expresó de la cinta: "es un fresco sobre la mujer, el amor y la Revolución cubana"(11).

En relación con esta tendencia es destacable la vigencia y vitalidad con que se asumía el pasado histórico a partir de la mirada contemporánea, y 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. De modo que intentaba captarla en el ejercicio de todas sus potencialidades, con su dignidad, coraje y determinación. *Lucía* es una de las propuestas dentro del amplio espectro de largos de ficción de la época, que borra las imágenes femeninas convencionales y estereotipadas llevadas al cine cubano anteriormente. Solás señalaba al respecto: "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"(12).

Su original propuesta formal, imbrica armónicamente, de acuerdo con el hilo argumental de las historias, tres formas diferentes de batallar en las que destaca el papel jugado por las mujeres y en las que alcanzan un protagonismo merecido.

Joel del Río, en un análisis de la cinematografía de Solás 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"(13). A estas tres cualidades se le añaden la valentía, la autodeterminación y la fuerza que una vez puestas en práctica, delinear la actitud de unas mujeres que se apartan por completo de la actividad reposada y estéril que erróneamente se le adjudica a la naturaleza femenina, a partir de las construcciones genéricas desviadas que incorporan a su accionar los individuos.

En palabras de su propio realizador 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, ya que "los efectos de las transformaciones sociales son más transparentes en la vida de la mujer. Porque tradicionalmente son asignados a un papel sometido, las mujeres han sufrido más las contradicciones sociales y son más sensibles y tienen más hambre del cambio"(14).

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 coraje y su osadía al asesinar a su novio por la doble traición, a su amor y a la causa.

Ella 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 incorporación 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, a partir del cambio que operó la Revolución en la conciencia de las mujeres cubanas. Ello 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 con un fuerte acento crítico, disolviéndose finalmente ante una mujer de elevado carácter simbólico. Ella es la nación cubana y testigo discreto de nuestra historia.

### **Retrato de mujer. Los difíciles años del decenio oscuro**

En la década del setenta el desarrollo que había alcanzado nuestro cine fue frenado en gran medida por más de un acontecimiento que marcó la espontaneidad del mismo, y que ha quedado registrado para la historia como *quinquenio gris* o *decenio negro*.

Sin embargo, la parálisis cultural vivenciada estableció el móvil que hizo posible el encuentro de nuevos caminos dentro de la creación artística, al menos en el cine. Aunque es cierto que desde el punto de vista cuantitativo la producción de largometrajes de ficción decrece mientras florece la documentalística.

Por las razones antes expuestas, muchos de los realizadores de esta etapa encuentran en la historia un fértil terreno a partir del cual adentrarse en las problemáticas del presente.

La historia, la vida cotidiana y los géneros tradicionales fueron las tres vertientes hacia las que se orientó la producción cinematográfica del setenta, al ser descuidada o creerse innecesaria por algunos, "la búsqueda consciente y sistemática de una diversidad de opciones narrativas y estéticas"(15). A pesar de la postura anterior se exploraron nuevas formas representativas y líneas temáticas.

Algunos críticos advierten en este sentido cierto incremento en la profundidad del diálogo que estableció el cine con el público durante estos años, ya que prestaba especial atención a los temas de la cotidianeidad "a costa del descuido de su audacia temática o lingüística"(16), derivada de la experimentación consecuente.

Por estos años se plantea la necesidad de cumplir con el carácter industrial del cine, debido a que los largometrajes de ficción de este período no copaban las capacidades de las salas de exhibición a lo largo y ancho de la Isla, ni cubrían las expectativas de un público cada vez más exigente. A partir de esta realidad es que se afianza la dramaturgia de lo cotidiano, un aspecto característico que marcará la producción cinematográfica en la década siguiente.

Por el hecho de que el ICAIC presentaba un desfase entre la concepción de las películas, su realización y exhibición posterior, y por el maduro deseo de nuestros cineastas de creación e identificación con su arte, aquella fue una de las instituciones que no sucumbió ante las problemáticas que se generaban en el contexto nacional, al mantener y renovar sus modos de adentrarse en la realidad así como los aspectos estéticos y las temáticas. Es decir, el impacto económico e ideológico de los setenta; el fracaso de la zafra, la realización del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y el Caso Padilla influyeron en que cintas atrevidas como *De cierta Manera* y *Un día de Noviembre*, realizadas a inicios de la década, fueran exhibidas a finales. Además, ante un contexto que marcó la institucionalización de la temática histórica en virtud de sesgar la creación crítica, los realizadores cubanos agrupados en el ICAIC buscaron nuevos modos de hilvanar sus discursos dentro de la oficialidad.

En opinión del crítico de cine Frank Padrón "en los setenta tenemos cintas cuestionadoras, removedoras de la conciencia social y con más de un punto estéticamente válido, trascendente, al margen de sus logros y manquedades"(17). Así lo demuestran filmes como *De cierta manera*, *Retrato de Teresa*, *Los días del agua* y *Los sobrevivientes*.

Un ejemplo del papel que comienzan a jugar las mujeres en el desarrollo de la sociedad cubana lo vemos desde la cinematografía, con la emblemática figura de Sara Gómez.

*De cierta manera*, único largometraje de ficción dirigido por una mujer, hasta ese momento y que había comenzado a filmarse en 1974, fue terminado y estrenado en octubre de 1977 por Tomás

Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa ante la muerte de su directora. La obra muestra un atinado empeño de probar la superioridad del presente y los conflictos de los miembros de zonas marginales a través de un acercamiento a la sociedad secreta abakuá, al criticar su esencia machista como práctica excluyente de la presencia femenina en las filas de los correligionarios.

En el personaje que encarna la madre de Lazarito, se concentran los efectos de la marginalidad y del machismo incorporado a su forma de conducta, en la que además, forma a su hijo. De cierto modo, víctima de estos condicionamientos sociales, esta mujer encuentra la posibilidad del cambio en la figura del niño, el cual está siendo educado por la escuela desde los nuevos conceptos que promueve la Revolución.

Yolanda, por su parte, da cuerpo a una maestra que se enfrenta con muchas dificultades a los comportamientos retrógrados de un grupo marginal que progresivamente irá desapareciendo, a la vez que "encarna los nuevos valores alentados por la sociedad, en controversia con expresiones de una conciencia deformada"(18).

La profundidad conceptual al analizar críticamente las relaciones de género entre los individuos, en la misma línea de validación de la otredad discursante, hacen de la cinta un referente importante, por la forma acertada en que muestra las potencialidades del cine para acercarse a los problemas de este tipo que afectan tanto a las mujeres como a los hombres.

El devenir de nuevos cambios y la incorporación activa de la mujer a éstos, está presente en la película *Una mujer, un hombre, una ciudad* (1978) de Manuel Octavio Gómez. Marisa, su protagonista, nos muestra una mujer que alcanza su realización en el plano laboral, mientras que en lo individual no, ante lo cual no se detiene, y trata de hallar un punto de conciliación entre ambas facetas de su vida.

Su personaje es concebido con potencia. Es una mujer decidida, inteligente, emprendedora ante las dificultades y de una notable madurez en el carácter. Su participación activa en el crecimiento urbano en la ciudad de Nuevitas da fe de su crecimiento en el plano personal, de cómo es capaz de asumir un reto en lo profesional; lo que la hace tomar partido como ser humano y como mujer por una igualdad entre los géneros.

Ella enfrenta valientemente los prejuicios machistas que no concebían el trabajo femenino en tareas privativas de los hombres. De tal modo resulta transgresora de normas sociales preestablecidas, y enseña a todos que la mujer sí puede, a partir de una fuerte voluntad que la caracteriza.

La incompreensión del marido y el miedo al qué dirán ante la responsabilidad tan grande en su empresa, que la hacía necesariamente compartir con hombres y llegar tarde a la casa, va mermando la estabilidad de su relación hasta que se disuelve. Ante esta situación vemos a una Marisa que no se deja vencer, y en vez de sumirse a los pies del marido, continúa trabajando en cumplimiento de su deber social y de sus necesidades espirituales y humanas.

En otro nivel se encuentra la relación que establece Miguel y su esposa Miriam, profesionales que se desenvuelven en igualdad de posibilidades y que no se ven afectados por una postura machista. Por el contrario, Miguel es un hombre muy liberal que lo mismo realiza tareas en el hogar, que acepta marcharse solo a Nuevitas, hasta cumplir sus objetivos profesionales.

Dentro de los filmes de corte histórico se nos presenta un bello testimonio ficcionado de la valentía de dos mujeres reales de la historia cubana. En *Aquella larga noche* (1979), de Enrique Pineda Barnet, se cuenta la historia de Lidia Doce y Clodomira Acosta durante la lucha clandestina contra la tiranía batistiana en las ciudades.

Es un filme que logra calar en el sentimiento y la conciencia del espectador, que asiste admirado ante la firmeza de quienes desarrollaban el enfrentamiento desde la clandestinidad, demostrando sus dotes para el combate en la sierra o el llano.

La mujer combatiente, mensajera, dirigente, nos recuerda al filme *Manuela*, y es fielmente captada en esta película con el mismo protagonismo que los hombres, unidos en aras del ideal común: liberarse de la opresión.

En una escena donde conversan Lidia y su hijo, vemos más a la mujer guerrillera que a la madre, aunque esta última condición subyace en su espíritu al rectificar el carácter de la orden que le da al muchacho. Esto nos da cuentas de la magnitud de un proceso en el cual necesariamente, quedaban subordinados intereses personales o de cualquier otra índole.

En la comedia *No hay sábado sin sol* (1979) de Manuel Herrera, María, una joven integrada a la Revolución, se enfrenta a las costumbres arraigadas en las familias campesinas renuentes a construir una nueva comunidad.

En su empeño personal están presentes su entereza, su sagacidad y sobre todo su potencial humano, valores estos que integran una personalidad que, en ocasiones, nos llega un poco inconsistente por la risa que causa la concepción del filme en tono de comedia.

La elección de continuar su tarea en la comunidad, ante la incapacidad de un esposo que no acepta su nuevo trabajo y que opta por irse de su lado, nos presenta a una María capaz de valerse por sí sola. Su esposo es concebido al contrario de lo que dicta el estereotipo, como un personaje incapaz, inadaptable, dependiente, a tal punto que no consigue ni prepararse el café del desayuno. Una vez más como en *Una mujer, un hombre, una ciudad*, entre el amor y el deber, se sacrifica el primero.

Llama la atención cómo en el medio rural la mujer es la que está siempre en la casa en el cumplimiento del deber de su rol reproductivo, mientras que los hombres-esposos salen a cumplir su rol de proveedores del hogar. Son ellos quienes cultivan la tierra y consiguen "el pan de cada día".

La película refleja las posibilidades que brindaron los cambios sociales a la mujer, al pasar de la dura vida en las zonas intrincadas de la sierra, al estilo vecinal de las comunidades campesinas creadas al efecto.

En la continua búsqueda de representación de lo cotidiano como forma de crítica social, nos llega la propuesta de *Retrato de Teresa* (1979) de Pastor Vega. La película constituye uno de los principales exponentes de nuestro cine en relación con el reconocimiento de la necesidad de la igualdad de género y con el cuestionamiento al machismo y su impacto en la relación de pareja.

*Retrato de Teresa*, junto a películas posteriores como *Se permuta* (1981) y *Plaff* (1988), ambas de Juan Carlos Tabío; *Hasta cierto punto* (1988) de Alea; *Lejanía* (1982) de Jesús Díaz; *De tal Pedro tal astilla* (1987) de Luis F. Bernaza, conforman lo que se conoce como "el cine de tema machista".

Teresa es una mujer de las primeras décadas de la Revolución, trabajadora de una textilera, donde cumple importantes funciones relacionadas con la producción y el movimiento cultural de la misma. Sus responsabilidades allí desencadenan la postura machista de su esposo Ramón.

En la medida que se incrementa la incompreensión y las presiones por parte de su marido, la relación entre ambos se debilita, llegando a los puntos climáticos o de inflexión dramática en que se desencadena la violencia física y emocional. Ello impide el curso de cualquier intento reconciliador entre los miembros de la pareja.

El filme traza como ningún otro los roles de género construidos en la sociedad patriarcal para el sometimiento de la mujer. Es Teresa quien se ocupa de las labores domésticas, de la atención de sus tres hijos y del esposo. Sobre ella recae la doble jornada, mientras su esposo sólo se ocupa por el desempeño de sus funciones en la esfera pública. Ella expresa su rotundo deseo de ser ella, no una esclava como su madre y su hermana.

En la madre de Teresa se resume la pasividad y el acatamiento de los designios de la sociedad patriarcal con frases como: "el hombre es hombre y quien tiene que ceder eres tú", "la mujer se debe a sus hijos y a su marido", "el marido es diferente". Todas son reveladoras de una ideología que concibe y acata ciegamente la superioridad del hombre.

En el filme se aprecia también que "la nueva madre se debate entre el espacio público y privado el cual se le había otorgado como una *tabla de salvación* para su redención dentro del proyecto histórico social"(19).

Un momento cuestionable en la concepción del personaje Teresa, es cuando su marido regresa y ella lo admite. Esta escena le resta validez a su proyección como sujeto, como persona independiente, autónoma capaz de luchar por su realización y su reconocimiento.

Como bien señalara Gabriel García Márquez, el filme revela los conflictos sustentados en la ideología patriarcal que subsisten en la sociedad socialista. Pero además, y como advirtiera el destacado cineasta Miguel Littin se destaca "el papel que está jugando la mujer no como objeto, sino como sujeto de la historia"(20).

### **A modo de conclusiones...**

El análisis desde una perspectiva de género a los filmes anteriormente analizados, ha manifestado no solo la preeminencia de un cine de mirada patriarcal en el que prevalecen estereotipos sexistas y relaciones de alteridad, sino también que es un producto que contribuye a arraigar nociones de desigualdad.

Ciertamente, las mujeres protagonistas analizadas son valerosas y decididas porque, aparentemente alteran algunos esquemas genéricos, a partir de la apertura que propició el contexto revolucionario. A pesar de crear el nuevo paradigma de la mujer cubana revolucionaria, de modo general, se caracterizan por tratar las relaciones intergeneracionales apegadas a la naturalización de los roles históricamente estipulados para cada sexo, y al determinismo biológico.

Por otro lado, el modelo propuesto a partir del análisis del tratamiento de la representación de la figura femenina, se destaca no solo por abordar las obras más representativas de la problemática de género a partir de modelos de actuación, sino por examinar las complejas y variadas construcciones genéricas que se entretajan a partir de la concepción de los personajes femeninos. De igual modo, crea un patrón en el que son volcados varios de tipos de mujeres. Entre ellas están la mujer madre, la mujer profesional, la mujer artista, la mujer guerrillera y la mujer esposa.

Finalmente, las mujeres protagónicas de películas como *Cuba baila* (1962), *Manuela* (1966), *Tulipa* (1967), *Lucía* (1968) en la década del sesenta y *De cierta manera* (1977), *Una mujer, un hombre, una ciudad* (1978), *Aquella larga noche* (1979), *No hay sábado sin sol* (1979) y *Retrato de Teresa* (1979) en los setenta, devienen íconos a deconstruir cuando se aborde, desde una perspectiva de género, el cine cubano realizado por el ICAIC. Además, dichos caracteres son testigos de la época histórica a que corresponden, de la relación estrecha entre industria y contexto social, y de cómo las relaciones sociales, económicas y políticas son extrapoladas a las artes.

Quizás en el futuro, nuevas lecturas a nuestra industria fílmica develen diferentes matices respecto a la expresión de las relaciones intergeneracionales. Por lo pronto, además de lo antes expuesto, se ha vislumbrado un ángulo nuevo de posible análisis en relación con este tema. El mismo gira en torno al cine solasiano debido sobre todo, a que se ha constatado la importancia de su obra fílmica respecto a la representación de figuras femeninas, y al modo en que convierte a sus mujeres en sujetos de sus historias y símbolos de cubanía. Sin embargo, esta idea queda para próximas lecturas.

### **Bibliografía**

Agramonte, Arturo (1966): *Cronología del cine cubano*. Ediciones ICAIC, La Habana.

Álvarez, Mayda (1998): "Mujer y poder en Cuba", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 14.

Barba, Carlos (2003): "Las Luces de Humberto Solás", En: *SIC*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, No 19, julio-agosto-septiembre, 2003.

Bock, Gisela (1989): "La Historia de las mujeres y la historia del género. Aspectos de un debate internacional", En: *Gender and History*, Vol. No 1, España, 1989.

Bourdieu, Pierre (s/f): "La dominación masculina", En : <http://www.uda.mx/laventana/libr3/bourdieu.html>(Acceso 3 de enero de 2009)

Caballero Rufo y Joel del Río (1998): "No hay cine adulto sin herejía sistemática", En: *Cine Cubano*, Ediciones ICAIC, La Habana, No 40, 1998.

Caballero, Rufo (1999): *A solas con Solás*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

\_\_\_\_\_ (2001): *Sedición en la pasarela: cómo narra el cine posmoderno*, Editorial Arte y Literatura, La Habana.

Castillo, Luciano (2005): *A contraluz*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

\_\_\_\_\_ : "En primer plano: la mujer. La mujer en el cine cubano de ficción (1959-1989)", (inédito).

Chanan, Michel (2001): "Titón y lo intertextual", En: *Temas*, Nueva Época, La Habana, No 27, octubre-diciembre, 2001.

Colectivo de autores (1995): *Estudios de género Diálogos sobre filosofía y género*, UNAM, México D.F.

\_\_\_\_\_ (1996): *La mujer en la Revolución y la Revolución en la mujer*, Coloquio sobre el pensamiento y la obra de Fidel, celebrado en Birán, Holguín, Ediciones GEO, 28 de julio de 1996.

\_\_\_\_\_ (1996): *Selección de lecturas de cine cubano*, Editorial Félix Varela, La Habana.

Del Río, Joel (s/f): "Retrato de Teresa homenajeada en San Sebastián", En: <http://www.clavesdelcinecubano.com> La Habana, (Acceso 7 de octubre de 2009)

Díaz Álvarez, María Teresa (2000): "La dimensión de género en los medios de comunicación social", En: *Sexología y Sociedad*, Editorial Aurora, La Habana, No 15, agosto, 2000.

Farfán, Milagros (s/f): "Sobre representaciones de la mujer en el cine y crítica feminista", En: [http://www.geocities.com/rima\\_web/feminismo\\_neuscampillo.html](http://www.geocities.com/rima_web/feminismo_neuscampillo.html) (Acceso 24 de julio de 2012)

Fernández Ríos, Lourdes (1996): "¿Roles de género? ¿Feminidad vs. Masculinidad?", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 5, 1996.

Fornet, Ambrosio (2001): "Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 27, octubre-diciembre, 2001.

García Borrero, Juan Antonio (2002): *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

\_\_\_\_\_ (2001): *Guía Crítica del cine cubano*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.

\_\_\_\_\_ (2001): "La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 27, octubre-diciembre.

\_\_\_\_\_ (s/f): "La mujer en el cine cubano," *La Jiribilla*, No 147, en <http://www.lajiribilla.cu> (acceso 2 de septiembre de 2010)

García Espinosa, Julio (2001): "El Cine Cubano o los caminos de la modernidad", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 27, octubre - diciembre, 2001.

González, Reynaldo (2001): *Coordenadas de cine cubano*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

González Pagés, Julio César (2004): "Feminismo y masculinidad: ¿mujeres contra hombres?", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 37-38, abril-septiembre, 2004.

(s/f): "Mujeres Cubanas en el inicio de la República: ¿Súbditas o ciudadanas?" en <http://www.ispjae.edu.cu/eventos/mujer/default.html> (Acceso 4 de septiembre de 2011)

Lezcano, José (1991): "La mujer en los tiempos del cine", En: *Cine Cubano*, La Habana, Cuba, No 132, 1991.

Núñez Sarmiento, Marta (2000): "Enfoque de género: proposiciones metodológicas", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 20-21, enero-junio, 2000.

Orlandini, Alberto (1995): *Feminidad y masculinidad*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Pacheco, María Elena (s/f): "Mujeres de vanguardia en el cine cubano", En: <http://www.clavesdelcinecubano.com> (Acceso 4 de septiembre de 2011)

Santovenia, Rodolfo (1999): *Diccionario de cine*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, Cuba.

Sarduy, González (2006): "Sobre sexualidad y género", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 45, enero-marzo, 2006.

Velázquez Quintián, Saray y Pérez Gómez, Addamelys (2007): *Eva finisecular y poliédrica: La mujer, las relaciones intergeneracionales y su tratamiento en el cine cubano de ficción de 1990-2002*, Tesis de licenciatura, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, (inédito).

Vilasís, Mayra (1996): "Por una mirada divergente", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, No 5, enero-marzo, 1996.

## Notas

(1) No se quiere ser excluyente, pero creemos que es imprescindible destacar a Luciano Castillo, al Dr. David Silveira, al Msc. Rolando Leyva, entre otros.

(2) Ver más en Saray Velázquez Quintián y Addamelys Pérez Gómez: *Eva finisecular y poliédrica: La mujer, las relaciones intergeneracionales y su tratamiento en el cine cubano de ficción de 1990-2002*. Tesis de licenciatura, 2007. (Inédita)

(3) Natividad Guerrero Borrego: "Género y diversidad: Desigualdad, prejuicios y orientación sexual en Cuba", En: *Temas*, No14, abril-junio, 1998, p. 35.

(4) Juan Antonio García Borrero: "Para una relectura crítica de la década prodigiosa", En: *La Edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, p.66.

(5) Julio García Espinosa: "El cine cubano o los caminos de la modernidad", En: *Temas*, No 27, octubre-diciembre, 2001, p.30.

(6) Juan Antonio García Borrero: Op.cit, p.66.

(7) Ibídem. p.67.

(8) Pedro R. Noa Romero: "Teresa, Hilda, Laura: la representación de la madre en el cine cubano", En: *La Gaceta de Cuba*, No 5, 2001, p.52.

(9) Joel Del Río: "Una mirada singular y polémica en el cine cubano", En: *La Jiribilla*, No 147, Consultado en: <http://www.lajiribilla.cu>

(10) Juan Antonio García Borrero: "Para una relectura crítica de la década prodigiosa", En: *La edad de la Herejía*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2002, p.75.

---

(11) Julio Moreno: "Entrevista realizada a Humberto Solás. La reinención del cine cubano en el tiempo", En: <http://www.aved.upc.es.articles//alternativa/art>

(12) *Ibídem.*

(13) Joel Del Ríó: *Op.cit.*, p.1.

(14) Eduardo López: "Sí, es posible descubrir de nuevo a Lucía", En: *A Solas con Solás*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999, p.208.

(15) Ambrosio Fornet: "Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC. (1959-1989)", En: *Temas*, La Habana, Nueva Época, octubre-diciembre, 2001, p.8.

(16) *Ibídem*, p.12.

(17) Frank Padrón: "Soy cubano, soy popular. El cine nuestro en la década de los ochenta", En: *SIC*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, No 22, abril-mayo-junio, 2004, p.34.

(18) Luciano Castillo: "En primer plano: la mujer. La mujer en el cine cubano de ficción (1959-1989)," (inédito).p.7.

(19) Pedro R. Noa Romero: *Op.cit.* p.54.

(20) *Ibídem.*