

Imágenes patriarcalizadas y codificación fílmica en el cine cubano¹

BRÍGIDA M. PASTOR

University of Glasgow

El primer gobierno revolucionario de Fidel Castro fundó el 24 de marzo de 1959 el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas), cuya misión era llevar la revolución al pueblo a través de la gran pantalla. El ICAIC utilizó el medio del cine como “un instrumento que [sirviera] para reflejar un punto de vista y desarrollar una conciencia individual y colectiva” (cf. Engel: 1969, p. 197) y, a su vez, como soporte del espíritu revolucionario. Desde el principio, el cine se consideró como el vehículo para transmitir la ideología del nuevo gobierno revolucionario, y se concibió como una herramienta fundamental para desarrollar una conciencia revolucionaria. (Chanan: 1985, p. 93). Sin lugar a duda, el cine cubano se convirtió en una poderosa fuerza en la memoria colectiva de la nación cubana. La creación del ICAIC, según la legislación del nuevo gobierno, estaba plenamente justificada:

Cinema constitutes, by virtue of its characteristics, an instrument of opinion and formation of individual and collective consciousness, and it can contribute to the depth and clarity of the revolutionary spirit. (Medin: 1990, p. 7).

El cine ofrecía el impacto del discurso y la imagen, y se concebía como el medio más efectivo para transmitir de forma didáctica el mensaje revolucionario. La mayoría de los cineastas de esta nueva generación se volcaron en reconstruir la historia de Cuba y, como consecuencia, los filmes producidos empezaron a reflejar un cambio progresivo en la nación cubana y a formar la conciencia política e histórica de su audiencia. (Medin: 1990, cap. 6).

Los cineastas cubanos compartían un compromiso con el texto fílmico como medio de transformar la sociedad y expresar la autonomía cultural nacional. De hecho, la década que siguió al triunfo de la Revolución,

en los años sesenta, fue la fase más significativa en la historia del cine cubano; la industria fílmica se construyó casi de la nada y una década más tarde, se estaba produciendo un relevante número de filmes innovadores. (King: 1990, p. 147). Durante este período el ICAIC tuvo su etapa dorada al estimular la creación de filmes, técnica e ideológicamente innovadores – siendo *Lucía* un ejemplo elocuentemente representativo.

Asimismo, la fundación del ICAIC significó no sólo un cambio fundamental en la estética cinematográfica, sino que como Tzvin Medin apunta: “the objective was the progressive incorporation of the masses into the cultural life of the revolution, both quantitatively and qualitatively” (Medin: 1990, p. 88). Una parte integrante e importante de esas masas era la mujer, y el contexto de la Revolución le concedió un espacio para construir la suya propia -dentro y fuera de la escena fílmica- que sólo podría realizarse en cuanto lograrse iniciar el proceso de “descolonización” con respecto a la dominación que la ideología patriarcal ejercía sobre ella como fuerza colonizadora. Como Chinweizu considera: “colonialism is a practice fueled by patriarchal ideology (male supremacy) and a psychosomatic desire to inflict suffering and domination on others”. (Chinweizu: 1979, p. 33).

Este estudio pretende explorar como en *Lucía*, el concepto de “nación” se proyecta como una categoría de género sexual, en la que imágenes patriarcalizadas y su codificación fílmica fuerzan al espectador a reflexionar sobre la elocuente dialéctica entre género y nación. *Lucía* consiste en tres historias independientes con un tema común, todas ellas introducen a una mujer en “revolución”. Estas mujeres se revelan en constante liberación personal de los restrictivos roles que se les impone por la clase y el sexo, como metáfora de la descolonización y la transformación de Cuba. *Lucía* fue realizada una década después de la fundación ICAIC, cuya meta principal fue recuperar la genuina identidad nacional del pueblo cubano, una identidad distorsionada durante una prolongada historia de colonización.

Lucía representa uno de los grandes logros cinematográficos del cine cubano, habiendo sido una de las películas cubanas más galardonadas y celebradas. El film se compone de una trilogía, un recorrido histórico de tres períodos en la historia de Cuba (1895-196...). Dicho recorrido se proyecta desde la perspectiva de tres diferentes mujeres que llevan el mismo nombre “Lucía”, y participan en la lucha por la liberación de la nación cubana que caracteriza estos períodos. Se podría argumentar que el filme de Solás se

edifica como una sofisticada metáfora fílmica, que ofrece un análisis socialista de la historia cubana y una exploración de la igualdad (o desigualdad) de los sexos en el contexto de la citada historia. La narrativa fílmica intenta integrar la vida emocional y psicológica de las heroínas en el terreno político en el que están inmersas, en un intento de reconstruir la historia de Cuba y el proceso de colonización al que históricamente se ha visto sometida la nación cubana. Aunque, ocasionalmente se le ha catalogado como un filme de naturaleza feminista, no se trata de un filme narrado desde una perspectiva femenina, ni tampoco explora profundamente la opresión de la mujer en el contexto patriarcal. Como el mismo Solás explica: “*Lucía* no es un filme sobre mujeres; es un filme sobre la sociedad.” (Burton and Alvear: 1978). Desde este punto de vista, los tres personajes femeninos, con el nombre de Lucía, se proyectan como referentes transparentes de la lucha nacional cubana y se demostrará que Solás utiliza estas mujeres para reconstruir una progresiva evolución de la identidad nacional, y a la vez, de la conciencia femenina.

Cada uno de los tres episodios que componen *Lucía* se encuadra en diferentes períodos de la historia de Cuba. *Lucía I* se sitúa en 1895, durante la guerra nacionalista de Cuba contra España. *Lucía II* se ubica en la etapa del derrocamiento de la dictadura de Machado en 1933. *Lucía III* se desarrolla en un momento no especificado después del triunfo de la Revolución Cubana en 196... Cada episodio gira en torno a una clase específica de la sociedad cubana: la aristocracia, la burguesía y el campesinado respectivamente, y en cada episodio, una mujer llamada Lucía es el personaje central de la narrativa fílmica. A su vez, cada episodio es un relato amoroso - el primero es una tragedia, el segundo es un melodrama y el tercero una comedia social - en el que las experiencias de las heroínas se conciben como el eje de cambios y contradicciones sociales. Así, cada una de las circunstancias y actos de las protagonistas -Lucías- están vinculadas con una figura masculina. Si adoptamos la herramienta política del psicoanálisis para explorar *Lucía*, se demostrará como el inconsciente del patriarcado estructura la forma en que se construye la narrativa fílmica. Así lo corrobora Laura Mulvey:

It is helpful to understand what the cinema has been, how its magic has worked in the past, while attempting a theory and a practice which will challenge this cinema of the past. Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form. (Mulvey apud Kaplan: 2000, p. 34).

Considerando estas observaciones teóricas, se podría argüir que las pruebas y tribulaciones que sufren las mujeres se proyectan como derivaciones específicas de la situación colonial y pos-colonial (y de su arraigado machismo), más que como acontecimientos personalizados que no tienen vínculo con las circunstancias históricas concretas. En *Lucía*, la mujer es colonizada por el dominante mundo masculino y su machismo en los tres episodios que conforman la trilogía del film; su lucha por erigirse como un ser con su propia identidad es constante. La perspectiva psicoanalítica de Catherine Benamour así lo corrobora:

Cuban films have tended to construct women as pre-eminently social subjects, in which the ultimate referent and protagonist of change is the national collectivity.” (Benamour apud King: 1990, p. 147)

En este contexto, Solás utiliza los personajes femeninos como entidades transparentes para mostrar la construcción de la nación cubana, revelando a estas mujeres carentes de características personales o identitarias y convirtiéndolas en simples metáforas para explorar el proceso de colonización y descolonización de la nación.

Antes de iniciar una exploración más detallada de *Lucía*, es importante lanzar algunas reflexiones sobre el título del filme, puesto que ya se convierte en un trampolín iluminador para ese momento de cambio y despertar en la conciencia de la nación cubana. El nombre ‘Lucía’ parece haber sido estratégicamente seleccionado. Por una parte, el mero hecho de haberse escogido un nombre de mujer como título proporciona un visible protagonismo al mundo femenino, que hasta el momento había estado invisibilizado o marginalizado en el género fílmico. Por otra parte, el mismo título denota y connota ‘luz’ o ‘alumbramiento’, que podría ser el objetivo de cada uno de los tres episodios del film - un vehículo de transparencia iluminadora que transmite esperanza, ideales y realidades de la nueva nación revolucionaria. Cada episodio representa un cambio revolucionario. El primer episodio se sitúa en 1895, durante un período de revueltas cubanas contra la opresión de la continuada ocupación y control del imperio español. Lucía es seducida y engañada por un falso político español con el propósito de traicionar a las tropas cubanas - en las que se encuentra el propio hermano de Lucía. El segundo episodio ocurre en 1933, durante la revolución contra del

dictador Gerardo Machado. En este episodio, Lucía abandona su cómodo estatus burgués para involucrarse, junto a su revolucionario amante, en la derrota del gobierno corrupto de Machado. El tercer episodio nos presenta el matrimonio de una campesina mulata con su dominante marido machista, y su lucha por preservar su identidad e independencia durante la campaña de alfabetización de los años sesenta.

Cada Lucía pertenece a una clase social diferente – la aristocracia provinciana de la época colonial, las clases medias-altas de los años de la depresión y la clase campesina existente antes de la Revolución. Diferentes y conflictivos estilos visuales son utilizados para representar las percepciones de diferentes individuos pertenecientes a diferentes períodos históricos y clases sociales. Como destaca Medin:

Wide-angle shots convey a sense of the way that the protagonists are defined by their general socio-historical context as well as highlighting the contrast between different contexts”. (Medin: 1990, p. 145).

Al utilizar un conjunto de estilos contrastantes, Solás fuerza al espectador a pensar dialécticamente. Los estilos y las técnicas visuales de *Lucía* son utilizados precisamente para transmitir el mensaje de la dialéctica del cambio histórico y el conflicto social. Se revela su preocupación en mostrar la dialéctica de la percepción y la conciencia que están presentes en la historia – pero siempre situadas dentro del contexto de transformación revolucionaria.

En *Lucía I*, la secuencia de la brutal violación de un grupo de monjas actúa como la más profunda alegoría para la nación. Desde el inicio de la narrativa fílmica, se nos introduce la imagen errante y harapienta de la enloquecida, Fernandina – una de las monjas que fue horrorosamente violada por las tropas españolas. Desde este momento se expone al espectador los efectos destructivos y catastróficos de la guerra y la colonización de Cuba. Solás recurre al acto de la violación femenina como una metáfora impactante para la “penetración” y “violación” de la nación cubana por fuerzas externas dominantes (España). El efecto desestabilizador de esta forzada “invasión” queda plasmado en el enloquecimiento *histórico* de Fernandina. La técnica de la cámara que Solás adopta en esta escena contribuye a aumentar una histeria que roza la locura. Son recurrentes los primeros planos que monopolizan estas secuencias, haciendo que el espectador experimente vividamente la

desesperación y la histeria de Fernandina. La cámara pone en un primer plano, con rápidos y frenéticos movimientos, la expresión de las caras de Fernandina y otras monjas violadas. La técnica de la cámara de mano, a su vez, persigue el errante personaje de Fernandina en su caótico deambular por las calles, casi como un intento de que el espectador se identifique con el grado de dolor y locura causados a este personaje. El impacto en el espectador queda acrecentado por el *mis-en-scène* plagado de moribundos y cuerpos sin vida. Un primer plano nos presenta a Fernandina, clamando: “los cubanos están durmiendo”, una afirmación de la que se desprende la vulnerabilidad y la impotencia de la nación cubana ante el aniquilante proceso colonizador.

Fernandina representa un papel primordial en *Lucía I*, pues su violación y su resultante estado de locura la convierten en símbolo de la conciencia nacional. Son varias las escenas que asoman de Fernandina, enloquecida y harapienta, deambulando por las calles, invocando el despertar de Cuba: “Despertad cubanos”; poniendo de relieve el momento histórico de crisis y cambio. Desde una perspectiva psicoanalítica, los desgarradores gritos de esta mujer podría interpretarse como una protesta extrema contra las fuerzas “colonizadoras”, que las han violado, usurpándolas de toda condición humana; en otras palabras, una elocuente expresión de la parálisis e impotencia a la que se ven sometidas estas mujeres, y que nos remiten el concepto de “histeria” propuesto por la psicoanalista francesa Luce Irigaray:

Hysteria: it speaks in the mode of paralysed gestural faculty, of an impossible and also of a forbidden speech... It speaks as *symptoms* of an ‘it can’t speak to or about itself’... And the drama of hysteria is that it is inserted schizotically between that gestural system, that desire paralyzed and enclosed within its body, and a language that it has been learned in the family, in school, in society, which is in no way continuous with- nor, certainly, a metaphor for - the ‘movements’ of its desire. Both mutism and mimicry are then left to hysteria. (Irigaray: 1992, p. 138).

De hecho, el mismo despertar de Lucía la lleva a matar a Rafael en la misma plaza de la ciudad. Esta acción revela el apoderamiento de Lucía, que no sólo se convierte en agente propio de la aniquilación del opresor –Rafael–, sino que la ejecución tiene lugar en una plaza—espacio público y epicentro dominante de la ciudad. Asimismo, Fernandina reaparece en la escena final del filme en un intento de consolar a Lucía, arrastrándola en un clímax

extraordinariamente visual y simbólico. La “locura” colectiva al final de este episodio sirve para simbolizar una vez más la poderosa y violenta naturaleza de la transformación cultural de este período histórico. Como destaca Marie Anne Taylor: “The classes and different cultures of Cuba briefly come into climatic contact in the street in the figures of Lucía and Fernandina.” (Taylor: 1974, p. 56).

A medida que transcurre el brutal relato de Rafaela sobre Fernandina, Lucía se muestra horrorizada y afectada; un prolongado primer plano de su expresión afligida y llanto demoledor transmite a esta escena una fuerte carga emocional y un conmovedor impacto en el espectador, que se incrementa con los estilos y técnicas visuales utilizados. En primer lugar, la citada secuencia está filmada en cámara lenta, convirtiendo la violación de la sagrada imagen de las piadosas monjas en una agresión y perturbación para el espectador. La totalidad de la escena se descubre como una pesadilla, casi surreal. La sobreexposición de esta escena está acompañada de una penetrante y, asimismo, perturbadora música extradiegética, que se fusiona con los gemidos de las monjas que llenan las fisuras del relato de Rafaela. Todos estos elementos se combinan para dar significado y subrayar “la violación” nacional y cultural de Cuba por su colonizador dominante – España. Solás transmite la idea de colonización que, en su sentido subyacente, es una clara referencia al control, la penetración y violación de la nación. Asimismo, el cineasta deliberadamente establece una interacción entre nación y género, poniendo de relieve la usurpación de identidad nacional de la que ha sido víctima Cuba.

Por otra parte, la cámara interrumpe repetidamente el violento y crudo relato que Rafaela comparte con sus amigas aristocráticas, revelándonos la sorprendente reacción de gozo y sadismo que se desprende de la narradora y su audiencia. Se podría argüir que es la relación jerarquizada de dominación/sumisión que representa la (superior) clase aristocrática con respecto a las humildes monjas (y Fernandina) respectivamente. De este modo, la “mirada” (aristocrática) de estas mujeres que como *voyeuses* observan –a la vez que escuchan el relato– al errante personaje de Fernandina, controlándolo y subordinándolo con su mirada desde la ventana del espacio delimitadamente “superior” de su contexto y posición privilegiada. Con esta actitud de dominación, asoma un cierto sadismo, ya que se desprende un cierto placer en el control o dominación de su posición de *voyeur*; como Mulvey arguye: “pleasure lies in ascertaining guilt—asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness.” (Mulvey: 2000, p. 34). Desde

el punto de vista de estas mujeres de mirada jerarquizante, Fernandina es culpable de “los crímenes” que a ellas no se les permite cometer, conservando así su pureza sexual y acatando los códigos socio-morales. De ahí el sadismo de estas mujeres, al escuchar el relato de la atroz violación de Fernandina. Las restricciones culturales y morales impuestas a estas mujeres de estatus privilegiado y su sexualidad reprimida les permiten encontrar placer en este acto de brutal violación. Asimismo, Fernandina se convierte en objeto de la mirada jerarquizante de estas mujeres - un escapismo simbólico de sus reprimidos deseos sexuales. Estas secuencias nos hacen cuestionar la necesidad de un sistema. La mirada no es necesariamente masculina (literalmente), sino que poseer y activar la mirada –considerando el lenguaje y la estructura del inconsciente– es adoptar una posición masculina de dominación-sumisión. (Kaplan: 2000, p. 130). Pero lo que se evidencia en la mirada de estas mujeres es que su mirada carece de deseo. En palabras de de Ann Kaplan (p. 127): “[Women’s] watching is to place responsibility for sexuality at yet one more remove, to distance themselves from sex.” El primer plano de las imágenes de estas mujeres que ríen mientras escuchan el relato de Rafaela –yuxtapuesto a la expresión desoladora de Fernandina– aporta un cierto surrealismo al relato.

Además, la desconcertante y suave música extradiegética que acompaña estas secuencias fílmicas acumula crescendo cuando Rafaela anuncia con una sonrisa diabólica: “y aquí comenzó la fiesta,” mientras la cámara interrumpe la escena para incorporar un flashback de la perturbadora violación de Fernandina. El silencio misterioso que sigue a la exclamación de Rafaela es desconcertante para el espectador, y la falta de sincronización entre los gemidos y el llanto de Fernandina en la narrativa fílmica se transmite cargada de emoción y terror. Además, la consciente elección de un personaje femenino para ilustrar este proceso histórico, elocuentemente retrata la vulnerabilidad y la impotencia que Cuba, acentuada a su vez por la desincronización de sonidos – elocuente voz del oprimido. Esta misma técnica emerge más tarde en la narrativa fílmica, cuando el espectador no oye los gritos de Lucía, mientras busca en el campo de batalla, el cuerpo sin vida de su hermano. Esta escena es reminiscente de la escena de la violación de Fernandina; la palidez extrema que se descubre en el rostro de Lucía en esta escena debido a la iluminación utilizada es similar a la que revelan las monjas al inicio del filme. Esta técnica contribuye a que el cuerpo femenino se desvele como una entidad transparente, vacía de identidad propia, como un mero

espacio transmisor de la historia cubana. A pesar de la falta de sincronización del sonido de las pisadas que parecen vagamente corresponder a las pisadas de un aturdido soldado que intenta acercarse a Lucía, su voz desquiciada y los gritos que emite al dirigirse a Lucía no emite ningún sonido diegético, que sugiere una vez más una elocuente referencia al principal mensaje del filme de Solás: la nación cubana sin voz (e identidad propia) y la represión de sentimiento de frustración, miedo y desesperación por los cubanos dentro del violento proceso de colonización.

El proceso de descolonización puede aplicarse dentro de *Lucía II*, en la lucha popular por derrocar la dictadura corrupta de Gerardo Machado y su oscura y distorsionada visión de una mejorada y progresista sociedad. El protagonista masculino, Aldo, y compañero de Lucía, es un apasionado revolucionario, opuesto a la dictadura de Machado, que ha generado el desarrollo de un deteriorado y amoral sector de la población - la aristocracia cubana, que vive un estilo de vida hedonista, ensimismada en su privilegiado y corrupto microcosmos. Aldo contempla con desilusión el fracaso de la revolución. Su compañera y amante, Lucía –perteneciente a la privilegiada clase burguesa– siente una fuerte pasión revolucionaria en contacto con Aldo. Se involucra secretamente en protestas y actos revolucionarios. Abandona la seguridad de su hogar burgués y su familia y se va a vivir con Aldo. Esa metamorfosis que el mundo de Lucía experimenta por iniciativa propia simboliza la esencia de la Revolución: Cambio.

Este cambio en el proceso histórico de Cuba se elucida a través de los cambios que experimenta el personaje femenino de Lucía. Son elocuentes los ejemplos de reafirmación identitaria (femenina). Uno de estos ejemplos lo encontramos cuando Lucía intenta escribir con su lápiz de labios las palabras: “abajo Machado. Huelga” en el espejo del baño femenino de la fábrica donde trabaja. A pesar de que este eslogan revolucionario queda restringido a este limitado espacio femenino, se convierte, sin embargo, en un ámbito en el que puede expresar libremente su propia voz. Asimismo, el uso del lápiz de labios es significativo, ya que logra transformar ese objeto femenino en una herramienta revolucionaria; aunque el lápiz de labios no conlleva el mismo poder que puede tener una pluma, ya que su marca, su “inscripción”, no será tan permanente como la de esta última. Por otra parte el lápiz de labios es un instrumento culturalmente concebido para “decorar” a la mujer en su misión de agradar al sexo opuesto; se trata de un objeto que forma

parte del maquillaje femenino, y que, como sugiere la teórica Mulvey, es “the exterior mask of constructed beauty” que representa “a defence against the outside world and the male gaze”. (Mulvey: 2000, p. XI). Con todo, Lucía, en términos psicoanalistas, transforma dicho instrumento en una pluma “fálica”, transformando, a su vez, su papel pasivo en activo. De hecho, el uso del lápiz de labios para expresar “su voz” se presta a una doble interpretación: por una parte, su ferviente deseo de involucrarse con el movimiento de la oposición al régimen de Machado, y la determinación de crear un espacio femenino autónomo, al metamorfosear la función semántica de un objeto culturalmente “represor” y subyugador de lo femenino –como objeto de deseo en la mirada masculina– en un instrumento agente y consciente de la causa rebelde. Por otra parte, el hecho de que dicho instrumento sea de exclusivo uso femenino (con la básica función de “cosificar” a la mujer) sugiere que Lucía todavía opera dentro de las estructuras masculinas de su sociedad. El acto de Lucía puede interpretarse como un discurso de doble voz que contiene una historia “dominante” y otra “silenciada” – un palimpsesto. (Showalter: 1986, p. 264). Pero lo que realmente perdura y es relevante en esta escena es la participación de Lucía como agente en la sublevación social contra la política opresora del momento.

El episodio concluye con la muerte de Aldo por la causa, en un atentado contra el corrupto régimen de Batista. La muerte repentina de Aldo deja a Lucía en un estado de completa desolación, quedando reflejado elocuentemente por un continuado primer plano al final del episodio: la cámara se detiene sobre la imagen profundamente desolada y deprimida de Lucía, que se encuentra ahora sola. Con todo, se desprende un destello de esperanza, pues el *mis-en-scène* nos muestra una mujer embarazada, contemplando las aguas que cruza un puente industrial. Esta última escena se proyecta con una sugerente posibilidad de cambio, y también de re-nacimiento – un nuevo comienzo para la nación cubana y sus emergentes valores socialistas: el futuro la nueva Cuba se encuentra en la generación venidera.

Las continuas contradicciones entre el legado tradicional del machismo y el intento de lograr una igualdad entre los sexos se hace progresivamente patente en el tercer episodio de *Lucía*. Con todo, en *Lucía III*, se descubre un tono más optimista, casi como una oda al verdadero triunfo de la Revolución. A diferencia de los anteriores episodios, en el que sobresalía el blanqueamiento de los personajes protagonistas, en *Lucía III*,

nos encontramos por primera vez con una Lucía “mulata”. La introducción del personaje negro o mulato es significativa, ya que este tercer episodio retrata el cambio de integración e igualdad que representa el triunfo de la Revolución Cubana de 1959. Es interesante destacar que el capataz de la plantación en la que trabaja el marido de Lucía, Tomás, es negro. Asimismo, el término “esclavo” es utilizado a lo largo de la narrativa fílmica, pero nunca asociado con la población negra, sino con la misma (mujer) Lucía.

En el contexto del período posrevolucionario y su campaña de alfabetización de los años sesenta, el personaje de Lucía no sólo aprende a leer y escribir, sino también a desarrollar su conciencia de los derechos propios que como mujer tiene en el nuevo programa socialista. Esto la lleva a una fuerte confrontación con las actitudes machistas de su marido Tomás. El mismo Solás argumenta la complejidad de este proceso:

[One] must understand that Cuba has always been a very stratified society in which the relationship of women and men is defined in terms of power and subordination. While the revolution legalized the equality of women, in practice these obligations were not fulfilled because the sexist attitudes of individuals cannot be eradicated by decree. (Martin and Paddington: 2001, p. 12).

Los intentos de Tomás por controlar y reprimir a su mujer Lucía debido a sus valores sexistas y a su machismo arraigado, proyectan su derrota en adaptarse a los nuevos valores de igualdad que proclama la Revolución. Se podría argüir que *Lucía III* subraya un dilema que los cubanos deben enfrentar: la revolución predica comportamientos que contrastan con la educación recibida. (Taylor: 1974, p. 58). La personalidad obsesivamente machista de Tomás se ridiculiza a lo largo de la narrativa fílmica por su exagerado comportamiento - cuando sistemáticamente tapia con clavos las ventanas de su casa y cierra la puerta con llave para que Lucía no pueda salir a la esfera pública durante su ausencia. Asimismo, Tomás prohíbe las visitas del alfabetizador de Lucía sin su presencia. En la mirada masculina de Tomás se reafirma la ideología jerárquica del patriarcado de que la mujer es un mero objeto para el disfrute del hombre-sujeto. (Irigaray: 1992, p. 131). La proyección de los roles de género en *Lucía* se hace eco de las consideraciones teóricas de Kaplan, sobre los roles de género en el cine clásico dominante:

The signs in [...] film convey the patriarchal ideology that underlies our social structures and that constructs women in very specific ways – ways that reflect patriarchal needs, the patriarchal unconscious. (Kaplan: 2000, p. 34).

Lucía III tipifica los conflictos de la emergente mujer cubana de la posrevolución. Es una obrera textil que quiere “realizarse como sujeto”, dejar de ser una sierva (u objeto) de su marido en la esfera privada de su hogar, abrazando su alfabetización como un punto de partida para su participación activa en la esfera pública. Tomás, su marido, luchará vanamente, desde posiciones machistas, para integrarla en su propio círculo y así impedir que se convierta en un ser autónomo, con derechos propios. Tomás no soporta que la mujer sea una triunfadora en la esfera pública, pues la ve como una constante amenaza al yugo que ejerce sobre ella - una castración a su propio ego masculino. Así lo explica Laura Mulvey desde la perspectiva teórica del psicoanálisis:

The paradox of phallocentrism is all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as linchpin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus symbolizes. (Mulvey: 1975, p. 12)

El efecto de “ridiculización” con que se construyen estas escenas se realza efectivamente con la música extradiegética que las acompaña. La música de fondo es la popular canción ‘Guantanamera’, que transmite un tono humorístico y moralista, con una lírica que censura los celos y el machismo de Tomás, y su obstaculización a que Lucía crezca intelectualmente:

La hizo presa de su acción
[...] producto de su pobre imaginación
Su mujer aunque se ha ido, sin él no puede vivir
El es el hazmerreír como marido.

La lírica extradiegética de esta canción aflora en diferentes momentos de la narrativa fílmica, informando y autorizando el discurso liberador-descolonizador del film: “Fue un error de nuestros abuelos, hacer a las mujeres esclavas. Este comportamiento no tiene espacio hoy”.

Lucía III ofrece un episodio más optimista que *Lucía I* y *Lucía II*, siendo la música extradiegética una vía incipiente de integración de la mujer en la sociedad. En contraste con las Lucías de los anteriores episodios, la mujer posrevolucionaria en *Lucía III* tiene un grupo solidario que apoya su autoafirmación femenina en el conflicto que Lucía atraviesa con su represor marido – un futuro esperanzador para una Cuba posrevolucionaria que apoya el sentido de la comunidad y la colectividad. Se empieza a deslucrar un derrumbamiento de la barrera entre el mundo masculino y femenino y su patriarcalizada jerarquía, y el nacimiento de una colectivo identitario sin jerarquización sexual. Este episodio sirve para plasmar el complejo proceso de descolonización en las relaciones entre los sexos. La evolutiva liberación de Lucía del control y la dominación machista que su marido ejerce sobre ella se expresa con un patente simbolismo en la carta que Lucía le escribe a su marido, comunicándole su decisión de abandonarlo. Como ella misma admite en su diálogo con el alfabetizador: “Ya no puedo seguir así. Yo me voy a ir”. Lucía no puede vivir encerrada entre cuatro paredes, como criada de [su] marido. El acto de escribir se traduce como el apoderamiento de Lucía, no sólo porque hasta ahora su analfabetismo la había privado de esta capacidad de expresión, sino también porque es un paso crucial en su intento de reconstruir su nueva identidad (femenina y nacional también). Al apropiarse de la pluma para escribir la carta –un instrumento al que las teóricas Sandra Gilbert and Susan Gubar se refieren como “pene metafórico”– una “herramienta” esencialmente de dominio masculino y tradicionalmente considerado no sólo inapropiado, sino también ajeno a la mujer. (Gilbert y Gubar: 1979, pp. 8 y 12).

Lucía III concluye con un tono irónico en la escena idílica de una playa, donde Lucía y Tomás se reencuentran. Aunque el debate se inicia con un serio enfrentamiento de sus discrepantes ideologías, paulatinamente deviene en un diálogo juguetón: Lucía, insistiendo que quiere trabajar (“yo tengo que servir para algo. Así no puedo vivir”), y Tomás, oponiéndose a esta idea rotundamente (“Tú tienes que obedecerme a mí”). Mientras caminan a la orilla del mar, una niña los contempla, inicialmente, con mirada aturdida, sin comprender muy bien lo que ocurre entre estos dos personajes; su cabello se revela cubierto con un largo pañuelo, casi como un subversión de la imagen femenina erotizada del imaginario patriarcal. Sin embargo esta imagen femenina neutralizada, en opinión de Kaplan,

puede convertirse en imagen de resistencia para la mujer espectadora. [...] Es decir, permite una forma de relación sexual que excluye a los hombres y, por tanto, subvierte el dominio patriarcal al mismo tiempo que se apodera de su forma simbólica. (Kaplan: 1998, pp. 22-23).

El filme se clausura con la metamorfosis de la mirada aturdida de la niña en una sonrisa explícita, al observar la interacción incomprensiblemente juguetona de los protagonistas, y escapando a la mirada de la cámara, mientras corre en dirección opuesta a la de los protagonistas – una huida del “imperialismo patriarcal”, y el avance hacia una era donde las identidades culturalmente tradicionales (el hombre machista/la mujer subordinada) están siendo suplantadas por identidades emergentes en una nueva era de género e identidad.

En esta última secuencia del film la representación del espacio de las aguas del mar se descubre como un espacio de flujos, definidor de la nueva formación espacial del futuro de Cuba y de la interrelación entre los sexos. Aunque el debate entre estos Lucía y Tomás parece no haber evolucionado, sin llegar a resolución alguna, el mis-en-scène de las aguas del mar simbólicamente sugiere un posible proceso de depuración y cambio de los prejuicios machistas internalizados en la psique de Tomás y, por tanto, en la filosofía patriarcal. A su vez, el hecho de que la diégesis de esta escena nos muestre una interacción de estos dos personajes más bien circular sugiere que el avance ideológico con respecto a la relación de los sexos ha sido y continuará siendo lento, a pesar del programa de igualdad e integración de la Revolución. El film no presenta soluciones conclusivas, sino que deja un final abierto. De este final indefinido se deduce el compromiso y, a la vez, la habilidad de Solás en explorar la situación melodramática – una nueva mujer acaba de nacer, una mujer con su propia identidad sexual, independiente y activa, en combate contra los ideales machistas.

Es evidente que *Lucía III*, a diferencia de los restantes episodios, refleja una exploración realista del machismo dentro del contexto de la incipiente etapa posrevolucionaria, y la emergente presencia activa de la mujer. Solás explica la razón por la que se implementó el tema del machismo en *Lucía III*:

The Woman's role always lays bare the contradictions of a period and makes the explicit. There is the problem of machismo especially apparent in the third segment, which undermines a woman's chances for self fulfillment and at the same time feeds the whole subculture of under development. (apud Burton: 1991, p. 35).

En conclusión, sólo queda reiterar y adherirnos a la declaración de Humberto Solás, al referirse a su filme: “*Lucía* no es un filme sobre mujeres, es un filme sobre la sociedad”. Los tres episodios fílmicos que constituyen *Lucía* son portadores de todo un testimonio del proceso de colonización y descolonización que ha experimentado la nación cubana, y la compleja y progresiva formación de lo que representa la identidad nacional cubana. El cineasta cubano recurre a la política sexual para explorar las transformaciones sociales, políticas y culturales de Cuba. Es evidente que *Lucía* representa una sofisticada metáfora para el devenir histórico de Cuba, en la que imágenes patriarcalizadas y su codificación fílmica fuerzan al espectador a reflexionar sobre la elocuente dialéctica entre género y nación.

BIBLIOGRAFIA

BURTON, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1991.

BURTON, Julianne and ALVEAR, Marta. Every point of arrival is a point of departure. Interview with Humberto Solas. *Jump Cut* n. 19 (1978), pp. 32-33.

CHANAN, Michael. *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*. London: BFI; Bloomington: Indiana University Press, 1985.

CHINWEIZU. *The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slavers and the African Elite*. London: Random House, 1979.

ENGEL, Andi. Solidarity and Violence. *Sight and Sound*, 38, n. 4 (1969), pp. 196-200.

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

IRIGARAY, Luce. Questions en Margaret Whitford (ed.) *The Irigaray Reader*. Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

IRIGARAY, Luce. The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine en Margaret Whitford (ed.) *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

KAPLAN, Ann E. Is the Gaze Male? en Ann E. Kaplan (ed.) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

KAPLAN, Ann E. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, trad. por M^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.

KING, John. *Magical Reels: A History of Latin American Cinema*. London: Verso, 1990.

MARTIN, Michael T. and PADDINGTON, Bruce. Restoration and Innovations? An interview with Humberto Solas: Post-Revolutionary Cuban Cinema. *Film Quarterly*, vol. 54, n. 3, 2001.

MEDIN, Tzvi. *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness*. London: Rienner, 1990.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema en Ann E. Kaplan (ed.), *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and narrative cinema. *Screen*, vol. 16, 3 (1975), pp. 6-18.

SHOWALTER, Elaine. (ed.) *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago Press, 1986.

TAYLOR, Ann Marie. Lucía Review. *Film Quarterly*, vol. 28, 2, 1974.

NOTAS

¹ Mi más sincero agradecimiento a The British Academy y The Arts and Humanities Research Council por el apoyo que me han concedido en este proyecto de investigación sobre cine español. También mi cálido agradecimiento a Philip B. Illsley por sus inspiradoras ideas.

RESUMEN

Este estudio explora los cambios y las transformaciones sociales, políticas y culturales de Cuba a través de *Lucía* (Humberto Solás, 1968). El concepto de “nación” se proyecta en el film de Solás como una categoría de género sexual, en la que imágenes patriarcalizadas y su codificación filmica fuerzan al espectador a reflexionar sobre la elocuente dialéctica entre género y nación. *Lucía* consiste en tres historias independientes con un tema común, todas ellas introducen a una mujer en “revolución”. Estas mujeres se revelan en constante liberación personal de los restrictivos roles que se les impone por la clase y el sexo, como metáfora de la descolonización y la transformación de Cuba. El film también representa un intento desafiante para definir un estilo filmico desligado de los modelos impuestos por el imperialismo cultural del mundo occidental.

PALABRAS CLAVE: Cine cubano, género, nación, *Lucía*, Humberto Solás

RESUMO

Este estudo explora as mudanças e as transformações sociais, políticas e culturais de Cuba por meio do filme *Lucía* (Humberto Solás, 1968). O conceito de ‘nação’ se projeta na película de Solás como uma categoria de gênero sexual, na qual imagens patriarcalizadas e sua codificação filmica forçam o espectador a refletir sobre a eloquente dialéctica entre gênero e nação. *Lucía* consiste em três histórias independentes com um tema comum, todas elas introduzem uma mulher em ‘revolução’. Estas mulheres revelam-se em constante liberação pessoal dos restritivos papéis que se lhes impõe pela classe e pelo sexo, como metáfora da descolonização e da transformação de Cuba. O filme também representa uma tentativa desafiadora de definir um estilo filmico desligado dos modelos impostos pelo imperialismo cultural do mundo ocidental.

PALABRAS-CHAVE: Cinema cubano, gênero, nação, *Lucía*, Humberto Solás

ABSTRACT

This study explores social political and cultural change and transformation in Cuba, looking to the movie *Lucía* (Humberto Solás, 1968). The ‘nation’ concept projects itself in this film as a sexual gender category, in which patriarchalized images and their filmic codifications force the spectator to reflect about the eloquent dialectics between gender and nation. *Lucía* shows three independent stories with a common theme, all of them introduce one woman ‘in revolution’. These three women reveal themselves in constant personal liberation from the restrictive roles imposed on them by class and gender, as a metaphor of the decolonization and transformation of Cuba. The movie also represents a defying attempt to define a film style apart from the models imposed by the cultural imperialism of the eastern world.

KEYWORDS: Cuban cinema, gender, nation, *Lucía*, Humberto Solás.