



Universidad de La Habana.  
Facultad de Filosofía, Historia y Sociología.  
Departamento de Sociología.

Tesis de Diploma:

# **Parejas interraciales en el cine cubano: una propuesta desde la Sociología.**

**Autora:** Ana Niria Albo Díaz

**Tutora:** Dr. Teresa Muñoz.

**Co-tutora:** Msc. Yulexis Almeida.

2009

*A mi familia ejemplo de este café con leche que es Cuba.  
A Maque, por indicarme el camino de las letras.  
A nuestro cine por abanderarse por la verdad.*

## **Agradecimientos.**

Miles de gracias a todos los que me dijeron desde sus pensamientos verdaderos que el tema era interesante y contribuyeron a que siguiera en este empeño, a pesar de los obstáculos.

A mi madre, fiel escucha de ideas y de preocupaciones. Impulsora de mi sed de lectura y amante del cine.

A mi novio por soportar la lejanía espiritual, por convertirse en mi secretario, por buscar apuntes perdidos, imprimir y por comprender mi interés por la sociedad.

A mi tutora, por el empeño constante, por ser tan clara en cuanto a mis propósitos. A mi co-tutora por el énfasis metodológico.

A la profe Yaneisy Acosta, por desenredarme la madeja, ser aguda en las observaciones y saberse tanto la tesis como yo.

Al colectivo del jardín que me dio alimento, tecleó, escuchó y colaboró en todo.

A mi tía Piri y a Leiford, por darme lo que no tienen.

A mis amigas del aula, Naillet, Geydis, Anaisa y Mónica que indicaron verdades y desaciertos cuando más lo necesitaba.

A todos los entrevistados, por hacer suya esta idea, por sensibilizarse y colaborar a pesar de la premura del tiempo en el que viven.

A las personas del baile que me aparecen como duendes abriendo las puertas.

## Índice.

Introducción.....	1
Capítulo I: Interracialidad, pareja y cine desde la teoría social.....	4
1.1 Cine e interracialidad una nueva puerta para el análisis.....	4
1.2 Raza e interracialidad en la teoría social.....	14
1.3 Relaciones de pareja e interracialidad: una mirada desde los clásicos....	20
1.4 El ajiaco, ¿una cuestión pasada o presente?.....	25
1.5 Cine e interracialidad en la isla imaginada.....	42
Capítulo II: Repensando la interracialidad: aspectos metodológicos.....	50
2.1 Problema y objetivos.....	50
2.2 Definición y operacionalización de las variables.....	52
2.3 Metodología.....	59
2.3.1 Muestras seleccionadas.....	60
Capítulo III: Resultados de una indagación .....	63
3.1 Caracterización de los filmes analizados.....	63
3.2 Caracterización sociodemográfica, física y subjetiva de las parejas interraciales identificadas.....	68
3.3 Factores que inciden en la decisión de formar las parejas identificadas...	75
3.4 Normas y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles al interior de las parejas interraciales identificadas.....	82
Conclusiones.....	104
Recomendaciones.....	107
Bibliografía.....	108
Anexos.....	117

## **Introducción.**

La interracialidad en Cuba, es un fenómeno consustancial al proceso de formación de nuestra cultura e identidad. Sus manifestaciones son variadas y de fácil constatación, tanto en el ámbito público como privado. En todas las esferas sociales e instituciones se pueden encontrar referencias a la presencia de esta problemática, bien desde el consenso o desde posiciones encontradas, que no hacen más que demostrar, la actualidad y la pertinencia de producir estudios acerca del tema. He aquí la principal motivación de esta investigación que tiene como objetivo fundamental, valorar el reflejo en el cine cubano de las normas y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles de las parejas interraciales, a partir de la filmografía de ficción seleccionada.

En un país como Cuba, donde se engendró una nación a partir de la conjunción de una colonización básicamente española que trajo al negro(a) africano(a) como elemento último de una estructura social que se constituyó en herencia permanente, la percepción casi natural de la interracialidad es muy diversa, aún cuando a partir de 1959 existe un pronunciamiento institucional (dirigido a la eliminación de todo tipo de segregación).

Muchos podrían ser los factores que se relacionan con el fenómeno en cuestión, aparentemente abordados en los marcos investigativos de lo social, pero en un contexto donde la mezcla parece ser constante, la interracialidad ha de ser un problema científico, que se trate y se trate bien. La pertinencia de un análisis de este tipo, en estos tiempos donde tanto se cuestiona la función social de los medios, viene dada por ser este, agente de socialización, en la internalización que del imaginario social hacen guionistas y realizadores de estereotipos y prejuicios raciales que juzgan y evalúan las parejas interraciales, en un momento histórico donde cada vez se hace más fácil para cualquier cubano acceder al séptimo arte.

El análisis a partir de la década de los '90 a la fecha, obedece fundamentalmente, a que este período visibilizó formas de supervivencia de muchas de las problemáticas creídas desaparecidas de la sociedad cubana, entre ellas, lo relacionado con la aceptación o no que se tiene de la interracialidad. Una nueva base estructural emergía, apoyada en elementos económicos que propiciarían cambios, no sólo en esta esfera sino en nuestra cotidianidad social. El resurgimiento de una imagen de Cuba turística fundamentalmente, donde la representación social, por un lado del turista occidental era extraña para un pueblo donde esto no era frecuente, y por otro lado del mestizo(a) y el negro(a) como principal atracción para esa actividad, demuestran la permanencia

de estereotipos y prejuicios que provocaban reflejos en varios ámbitos socioculturales, como la literatura, el teatro y el cine, reflejos de los existentes en la cotidianidad.

La presencia de antecedentes investigativos como el **Proyecto de Relaciones interraciales y etnicidad en la sociedad cubana contemporánea** del Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba. CITMA, con publicaciones en las revistas **Temas** No.7 de 1996, No. 45 del 2006 y la reciente No.53 del 2008, así como las Tesis de Licenciatura de Mirelys Torres **Una perspectiva socio-histórica en el análisis del problema racial en Cuba y Conocimiento, relaciones interraciales y Revolución. Una mirada desde la Sociología** de Claribel Gómez, han sido fuentes fundamentales para el encauce teórico metodológico de la presente tesis de diploma.

La búsqueda de respuestas a cuestionamientos tales como, ¿cuáles son las características de la cinematografía cubana de ficción producida en el período seleccionado? ¿Qué protagonismo se le atribuye a la pareja interracial dentro de estos filmes? ¿Cuáles son las características socio-demográficas de las parejas interraciales seleccionadas? ¿Cómo se expresan las relaciones interraciales al interior de las parejas en los filmes en cuanto a: normas culturales de carácter patriarcal, desempeño de roles, prácticas culturales al interior de la pareja? ¿Qué características presenta la realización de los filmes que incluyen parejas interraciales? ¿Cómo influyen los aspectos de realización de los filmes en los modos de expresión de la interracialidad en las relaciones de pareja?, ha llevado a esta investigación a inclinarse por una perspectiva cualitativa donde las técnicas de investigación fueron el análisis de contenido de películas cubanas del período seleccionado, donde aparecieron parejas interraciales, así como entrevistas a los directores de las mismas, algunos guionistas y críticos de arte, especialistas en cine.

Para cumplir con los objetivos fundamentales de esta investigación se ha decidido estructurarla de la siguiente manera:

El primer capítulo, tiene como objetivo la presentación y análisis de nuestra perspectiva teórica caracterizada como se verá en el primer epígrafe, por la conjunción de elementos de la teoría social de Bourdieu que relaciona habitus con campo social, develando la importancia de la representación de la estructura social en la que se vive a través de la cinematografía cubana, a partir de la puesta en práctica de las herramientas que aporta la semiótica como teoría de los medios que busca aquellos contenidos expresados de forma más directa y aquellos que no lo son tanto. Esto unido a la presencia de conceptos y variables centrales para esta investigación como

son la raza y la interracialidad, correspondientes al segundo epígrafe; el cruce de género con interracialidad en el tercero. Un cuarto epígrafe mostrará la dimensión socio histórica de las variables en la isla, así como el desarrollo en un quinto epígrafe sobre el cine cubano, y las temáticas más recurrentes de su realización por períodos.

El segundo capítulo pretende mostrar la perspectiva metodológica, sin obviar los elementos teóricos fundamentales del capítulo anterior. De ahí, la presencia de la operacionalización de las variables, los indicadores resultantes de la propia teorización, el problema de investigación con sus objetivos y preguntas analíticas. Se justifica el uso de las técnicas de análisis de contenido y las entrevistas semiestructuradas, a partir de explicar cómo fueron sus construcciones.

El tercer capítulo muestra los resultados de esta investigación, a través de una lógica que respondió a los objetivos de la investigación. Este acápite cuenta con un primer epígrafe que caracteriza las películas atendiendo al género fílmico, la forma en que entre el tema de la pareja interracial, el papel que esta ocupa en la estructura dramática y la presencia o no de situaciones conflictuales en relación a la pareja. El siguiente caracteriza sociodemográficamente a los integrantes de la pareja y hace alusión a aquellos elementos cinematográficos que aportaron a la caracterización física y psicológica de los personajes. En el tercer epígrafe se puede encontrar el análisis relativo a aquellos factores que determinaron la formación de las parejas interraciales para cada miembro y ya para el cuarto epígrafe se obtuvo el resultado de la indagación acerca del objetivo relacionado con las normas y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles al interior de la pareja.

## Capítulo I. Interracialidad, pareja y cine desde la teoría social.

### 1.1: Cine: una nueva puerta para el análisis de la interracialidad.

Cuando en el siglo XIX aparecía la linterna mágica, se desataría una nueva y trascendental forma de comunicación: el cine, luego constituido en industria cultural moderna y poderosa, se ha configurado como elemento crucial de intercambio comunicativo global y en lenguaje internacional.

Desde que en 1896 los hermanos Leumiere mostraron en el Salón Indien **La llegada del tren a Ciotat**,<sup>1</sup> el cine ha sido un medio, donde se ha confundido la realidad y la ficción, de tal modo que en la búsqueda de la optimización de esa representación, se ha evolucionado de un Modo de Representación Primitivo a un Modo de Representación Institucional. El primero, caracterizado por la frontalidad, la falta de perspectiva y la presencia de grandes planos que incluían la acción completa dentro del encuadre provocando la inmovilidad de la cámara; el segundo, por el contrario a través de un constante movimiento de la cámara y de nuevos enfoques visuales, busca identificar cada vez el punto de vista del espectador con el de la fotografía.<sup>2</sup>

Bajo el signo de entretener, el cine llena de efectos que a través de su lenguaje, naturalizan la representación y percepción del sistema de estrategias artificiales. Invade al espectador sobre todo, a partir de mecanismos discursivos que presenta gracias a una tecnología que vincula en la gran pantalla, imagen y sonido. Es precisamente, en esa relación que se establece entre película y espectador, donde radica el interés sociológico en el cine.

Paradójicamente, la gran pantalla se dirige hacia el hombre privado enfrentándose a sus construcciones simbólicas, su subjetividad, etc., y es esto a su vez lo que le aporta su importancia social, es a partir de ahí, de esa aprehensión que la actividad del sujeto-espectador, se vuelve activa o pasiva, a partir, de que cumpla con una de sus reglas básicas, asemejar el producto filmográfico cada vez más a la realidad. La imagen como el sonido cinematográfico se convierten, en ese momento de actividad entre filme y espectador, en un medio de creación de actitudes y representaciones colectivas e individuales. Estos son referentes que “proporcionan apoyos imaginarios a la vida práctica y puntos de apoyo práctico

---

<sup>1</sup> Véase Colaizzi, Giulia (2001) “El acto cinematográfico: género y texto filmico” En: **Dones i cinema. Revista de mujeres y textualidad** Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Universitaria S.A. p. V- XIII

<sup>2</sup>Véase Burch, Noel. (1995) **El tragaluz del infinito**. Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen, Barcelona.

a la vida imaginaria.”<sup>3</sup> Por tanto, se establece una relación dialéctica de la cual ambos factores (público- obra de arte) se alimentan en mayor o menor medida. Al primero le otorga el segundo, elementos de reflexión para identificar su papel en la realidad en la que se encuentra, y si se tiene en cuenta que los realizadores de estas obras forman parte de las sociedades que están representando, se comprenderá que esa sociedad se convierte en fuente de inspiración para la puesta en escena.

La función social del cine ha sido investigada precisamente a partir de la relación dialéctica que Edgar Morin describe y que se constituye en eje central para la investigación de todos los mass medias en general. A lo largo de estos estudios, se ha visto esa relación filme-espectador de disímiles maneras, a veces, de forma tal, que se privilegiaba sólo uno de sus extremos e ignoraba la relación de dependencia que existe entre ambos, y otras en las que la intención estaba dirigida hacia una mirada más interactiva.<sup>4</sup> Los primeros análisis, trataron de indagar acerca del rol que tienen estos medios como constructores de la identidad personal, de las propias historias individuales y sociales, y consecuentemente, de las actitudes y prácticas que estos seres realizan.

Con la fundación en 1923 de la Escuela de Frankfurt, en el Instituto de Estudios Sociales de esta ciudad, y el posterior desarrollo de la teoría crítica en la década del 50, los estudios acerca de estos aparatos de control social como les llaman, adquirieron un matiz diferente. Empezaron a denunciar y a develar el verdadero papel de lo que denominaron industria cultural dentro de la sociedad industrial, aquel que se refiere en la escala dialéctica espectador-filme al carácter homogenizador de la película.

---

<sup>3</sup> Véase Morin Edgar (1956) **Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie**. Paris, Les éditions de Minuit.

<sup>4</sup> La **teoría Hipodérmica** con una concepción del proceso comunicativo, donde el individuo es un ente pasivo que conforma una masa poblacional homogénea que recibe el mensaje inoculado directamente del emisor. El **paradigma de Harold Laswel** que tiene su surgimiento entre 1930 y 1948, cuya mayor relevancia, pensamos que estriba en haber presentado un esquema de análisis que incluía otros elementos del proceso comunicacional como el canal y efecto, reconociendo que el mensaje es recibido de forma independiente. El **paradigma empírico experimental o de la persuasión** (década del 40) que centraliza la atención en factores psicológicos para la consecución o no de la persuasión de los receptores. Esta teoría menciona entre esos factores: aquellos que dependen de las características del destinatario (*interés por adquirir la información, exposición selectiva, percepción selectiva, memorización selectiva*) y las del mensaje (*credibilidad del comunicador, orden de las argumentaciones, exhaustividad de las argumentaciones, explicación de las conclusiones*) La teoría sobre los efectos limitados, bastante paralela en el tiempo que la anterior teoría explicada, constituyó el inicio de la investigación sociológica del tema. A través de un diálogo que ya no tendrá como centro ni la manipulación ni la persuasión sino la influencia de los mass media en los sujetos sociales. Su principal exponente Paul Lazarsfeld (1940), tuvo como principal avance desde el punto de vista metodológico el haber insistido en la necesidad del análisis de contenido para comprender lo que los oyentes percibían, en unión de un interés por establecer un sistema teórico que permitiera la correcta definición de los problemas. Véase Wolf, Mauro (s.f.) **La investigación de la comunicación de masas**. Editorial Pablo de la Torriente Brau. P.9- 81p.

Aunque no fue su primer director, fue en las manos de Max Horkheimer que adquiere renombre esta escuela. Durante la oleada nazi fascista sus principales representantes, T. Adorno (1903-1969), Herbert Marcuse (1898- 1979), emigraron a los Estados Unidos de América, donde realizaron gran parte de sus reflexiones acerca de los mass medias. Esta escuela, que con su proyecto transdisciplinar, intentó crear una teoría crítica que superara las tensiones entre ella y la praxis, tuvo un fuerte interés en el hombre, la sociedad de masas y su relación con la industria cultural, asentándose en el análisis culturalista de los procesos comunicativos.<sup>5</sup>

Las principales influencias que se destacan en esta escuela son, las del marxismo con su interés de ver lo cultural en relación con la ideología como estructurante de lo social; del análisis de los textos y los estudios de recepción y el psicoanálisis. Hay un énfasis, por tanto, en el estudio de la función ideológica de esta industria cultural: garantizar la reproducción social en la sociedad capitalista y de develar cómo había sido el desplazamiento del locus de la dominación de la economía y la política hacia la cultura. Es entonces, que demuestran que el proyecto de Modernidad ha fallado, que al individuo, al ser social le ha de quedar solo la cultura, como espacio de realización.

Sin embargo, ese espacio se convierte en fuente de consumo de una serie de valores, normas y simbología social que tienen una fuerte tendencia homogenizadora. Bajo aparentes diferencias se evidencia una identidad del dominio que lleva a los individuos a convertirse, no en sujetos de la industria, sino en su más claro objeto y por tanto, en reproductores fieles de lo que a través del viaje diegético y hermenéutico que realizó, ha incorporado en su imaginario. Esto ha traído, la transformación de esta forma artística, en una forma de control social.

El discurso sociológico de Adorno se enfoca fundamentalmente a entender que el desplazamiento del locus de la dominación ha sido hacia la cultura y dentro de ella, los medios actúan como formas de control social y que también están inmersos en todo el sistema, sobre todo, como un elemento más de la cultura globalizada y globalizadora de una economía, donde el acto de consumo es lo que le brinda a muchos productos, incluso artísticos como el cine, la posibilidad de existencia. “Durante toda la era liberal la cultura cayó en la esfera de la circulación de los bienes, (...) Con la eliminación del comercio y de sus irracionales recovecos

---

<sup>5</sup> Véase Muñoz, Teresa (2005) “La teoría sociológica en el siglo XX. Comentarios preliminares,” en: **Historia y crítica de las teorías sociológicas**. Editorial Félix Varela. P.VII- XVIIIp.

por el aparato de difusión de la gran industria, la comercialización de la cultura llega ya a extremos risibles. Bien atada y administrada y concienzudamente calculada, la cultura va muriendo de inanición.”<sup>6</sup> El cine, como todo producto cultural, no concluye como proceso artístico hasta que no pasa por la fase interpretativa que depende de la relación que se establece entre el filme y el individuo que lo está observando, por tanto, sin su proyección-consumo está incompleto y el hecho constitutivo de la proyección depende del mercado artístico en el cual ese filme se convierte en mercancía, sobre todo a partir, que el cine es una industria.

En la obra **El hombre unidimensional** (1964) de Herbert Marcuse, aunque el análisis que se expone no es específico de la industria cultural y sus medios, pues el objetivo fundamental es caracterizar a la sociedad capitalista de la época, se aprecia que le otorga una función específica a esta industria, la de dominar políticamente, pero “ofreciendo medios de control nuevos más eficaces y agradables. La eficacia de estos medios está dada por lo sutil de la dominación, lo neutral cuando esclaviza...”<sup>7</sup> En fin, en el análisis marcusiano se determina que la conciencia política subsume a la tecnología cultural como un aspecto económico. En este sentido, el propio Marcuse reflexiona en otras ocasiones<sup>8</sup> expresando que una sociedad tecnológica como esta, desarrolla nuevas formas de control social.

Cuando estos autores expresan que la industria cultural al producir y reproducir normas contribuye a la formación y ratificación de los estereotipos sociales,<sup>9</sup> brindan uno de los fundamentos principales para la presente investigación, en tanto, retoman el papel pasivo otorgado al individuo al hablar de una cultura de masas, prácticamente homogenizada. La representación se dirige hacia un tipo estándar de público que identifica en el acto de imagen y sonido determinados ideales de vida que se entrelazan con una heterogeneidad brindada por variables sociales tales como el sexo, la raza y la clase social, anuladas a partir de su invisibilización.

Esto se pone de manifiesto en la intencionalidad de mostrar sólo aquellos grupos y sectores sociales que tienden a dar la imagen homogénea, que responde a los intereses de grupos y de

---

<sup>6</sup> Adorno, Theodore W. (s.f.) **Crítica cultural y sociedad**. Ariel quincena. 215p.

<sup>7</sup> Marcuse, H. (2003) **Hombre unidimensional**, en: **Historia y crítica de las teorías sociológicas**. Segunda Parte. Editorial Félix Varela. P. 471-480p.

<sup>8</sup> Véase Colectivo de autores (1972) **La sociedad industrial contemporánea**. Siglo veintiuno Editores s.a p.50- 89p.

<sup>9</sup> Véase Gómez, Nora. (2004) **El giro cultural en los estudios de Comunicación**, en: **Rutas mediáticas de la cultura cubana hoy**. Centro de Investigación de la Cultura Cubana Juan Marinello.

determinadas políticas culturales, invisibilizando todo aquello (sectores, esferas, grupos, problemas sociales) que revele la heterogeneidad social y puede mostrar los otros polos de las contradicciones. La explicación que ellos le dan a esto, es que el poder económico y político tiende un manto totalizador que determina el actuar individual disolviendo cada vez más las líneas de decisión propia. "... el aparato productivo tiende a hacerse totalitario en el grado en que determina no solo las ocupaciones, aptitudes y relaciones individuales. De este modo, borra la oposición entre la existencia privada y pública, entre las necesidades individuales y sociales."<sup>10</sup>

Cuando son enfocados desde aparatos de control social como el cine, otras variables como la raza, en ocasiones se olvidan. Sus representaciones son el resultado de herencias culturales e históricas que establecen determinados cánones de legitimación de tratamientos, y que estos se han enriquecido o empobrecido con la validez que le han dado las diferentes estructuras sociales empoderadas. Esto trae como consecuencia, que se fijen modelos estéticos, semánticos, y sociales que han estrechado violentamente la práctica cultural, permitiendo que cada vez más el cine que es llamado comercial, se identifique con la proyección de patrones de belleza blanca. Cuando se está ante un actor o una actriz negra o el otro extremo cuando se identifica estos individuos a partir de estereotipos que los ubican como lo que denominamos "lo malo de la película."

A fines de los años 50, con los Estudios Culturales Británicos<sup>11</sup>, se intenta ver la relación entre cultura y comunicación como un proceso de producción, reproducción e intercambio simbólico. Este análisis tendrá como conceptos centrales los de hegemonía de Gramsci y diferentes aproximaciones teóricas al de ideología. Entre los padres fundadores de los estudios culturales se encuentran, Raymond Williams y Richard Hoggart, que estuvieron interesados en la cultura popular expresada en la vida cotidiana de los sujetos sociales, profundizando en las prácticas interpretativas contextualizadas a partir de métodos etnográficos.

---

<sup>10</sup> Marcuse, Herbert (2003) "El hombre unidimensional", en: **Historia y crítica de las teorías sociológicas II. Tercera parte.** Editorial Félix Varela. P. 471.

<sup>11</sup> Alrededor del Center for Contemporary Studies de Birmingham, se inicia esta escuela de pensamiento hacia mediados de los 50 y los primeros años de los 60, caracterizada por un análisis que economiza la cultura de los medios y de la esfera productiva de los mismos, en donde esta especificidad de la dimensión cultural e ideológica se hace necesaria cuando lo que les interesa mayormente son las prácticas culturales donde la comunicación se convierte en una forma general de mercancía. Esta escuela se debate entre diferentes orientaciones, las dos fundamentales son la estructuralista caracterizada por un énfasis en las determinantes de la producción cultural y la culturalista que relativiza el papel de estas determinantes y le otorga mayor interés al papel de la experiencia en la producción cultural y la producción de significados. Vidal Valdés, José Ramón (2002) **Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones.** P.57- 64p.

Lo anterior, argumenta la presencia de una escuela de pensamiento que en su relación con los estudios acerca de los medios masivos de comunicación, establece como elementos fundamentales del análisis entre consumidor y objeto de consumo, indicadores antropológicos como son el conjunto de símbolos, valores, mitos e imágenes que reflejan tanto la realidad como el imaginario social. Además, mientras que los pensadores de Frankfurt, anulan de alguna manera la actividad individual del hombre, los cultural studies privilegian una visión del interés en los medios que hace énfasis en la atribución de sentido a la realidad que se expone en cada una de las prácticas sociales y que están mediadas tanto por el papel que tienen estos medios como controladores sociales, como por las (re)interpretaciones que hace el individuo social de su relación con ellos, en contextos históricos específicos.

Les interesa, sobre todo, poder cumplir con el principio epistemológico de investigar a partir de la totalidad social.<sup>12</sup> La relación entre los análisis institucionales en relación con el sistema cultural como un todo, y cómo la relación entre ellos reproduce la estabilidad social y cultural, no de forma estática, sino teniendo en cuenta las presiones, conflictos y contradicciones. De ahí, que el concepto de cultura manejado por esta escuela constituye la suma de todas las formas en que las sociedades le otorgan sentido a sus experiencias comunes.

Este paradigma teórico, evidencia a partir del uso que le da a los datos antropológicos como enriquecedores de la realidad social en la que se encuentran inmersos, cómo en ciertas épocas, el cine se ha inclinado hacia ciertos temas con mayor o menor énfasis, como resultado del papel que juega como institución dentro del sistema cultural. Los temas raza y género son un clásico ejemplo, pues en dependencia de cómo se encuentre a nivel mundial, regional o nacional la lucha y el debate contra al racismo y la desigualdad o falta de equidad de género se configuran de forma más abierta o menos censuradas los filmes al respecto. Por sólo citar ejemplos, veremos en el epígrafe dedicado al cine cubano cómo hay una variación en los arquetipos y estereotipos de representación de las mujeres, de los negros y de la relación a los diferentes niveles entre individuos de diferentes colores de piel antes del 59 y después de esta fecha, aun cuando, como se verá también, quedan rezagos que son más o menos controlados. Otro ejemplo que justifica esta explicación, son los debates acaecidos durante las décadas 60 y 70, acerca de los espacios de género, donde la teoría feminista, empieza a ver qué modelos

---

<sup>12</sup> Véase Vidal Valdés, José Ramón (2002) **Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones**. Editorial Pablo de la Torriente. p.57-63p.

de feminidad son expuestos en la cinematografía clásica y comercial.<sup>13</sup> Este tipo de teoría ha servido de plataforma teórica para demostrar la función legitimadora del cine en los mecanismos de exclusión. Los análisis de este período, se centrarán en la reconstrucción del texto fílmico y en hacer visible los contenidos latentes, que han sido más efectivos en la relación espectador e imagen.

Uno de estos ejemplos fue el texto **“Placer visual y cine narrativo”** de Laura Mulvey en 1976, en cuya reflexión se observa la influencia del marxismo, el estructuralismo y el psicoanálisis cuando simpatiza con la identificación del texto cinematográfico como un objeto reproductor de la división social del trabajo propia del capitalismo. “El cine clásico alinea la feminidad con la reproducción y pasividad, y la masculinidad con la actividad y la esfera de la producción.”<sup>14</sup> Estas reflexiones apuntan a cómo, las formas de representar en el cine el corpus femenino tiende a ser erótica, y al ideal reproductivo femenino es garante de un orden social ya tradicional, el patriarcado. Los estudios que incluían variables de carácter sociológico como el género, indicaban que el cine, sí es un medio de perpetuación de estereotipos, y que funciona desde el producto cinematográfico hacia la sociedad (individuos, grupos, etc.), y desde la sociedad hacia el cine, porque comunidades, grupos, etc., reifican los mensajes recibidos a partir de las determinantes sociales que los median.

De ahí, que análisis que partan de cómo es el tratamiento de variables de carácter social (género, raza, generaciones, desigualdades sociales, etc.) tienen gran importancia desde el punto de vista de la aplicación de una perspectiva sociológica en el estudio de la producción cinematográfica y prueban la validez de la función social que puede tener el cine como medio de socialización. El presente estudio, intenta situarse en este punto de mira para develar una problemática tan central en la dinámica de la sociedad cubana actual como es la interracialidad.

En el terreno de la profundización teórica, el paradigma semiótico (1965), con sus dos vertientes, la informacional y la textual,<sup>15</sup> también realizan aportaciones que pueden ser

---

<sup>13</sup> Véase Collaizzi, Giulia (2001) “El acto cinematográfico: género y texto fílmico” **Ob. Cit.** P.VIII

<sup>14</sup> *Ibidem* p.IX

<sup>15</sup> La primera privilegia el análisis de la eficiencia del proceso comunicativo, la capacidad para lograr transmitir los mismos contenidos a grandes grupos de masas, a su vez que la linealidad del esquema está unida al funcionamiento de los códigos semánticos. Esta escuela señala como elemento constitutivo el sentido negociador de este proceso. El segundo modelo teórico constituye un paso delante de la anterior porque establecía la relación codificación descodificación tanto para la comunicación interpersonal como la de masas, mientras que la segunda logra establecer en términos semióticos los rasgos estructurales

relevantes desde el punto de vista teórico- metodológico a esta problemática, al expresar que lo necesario es desenmascarar los contenidos latentes, las connotaciones y símbolos, así como los significados de la acción social de los sujetos, a partir de una cultura contextualizada,<sup>16</sup> está brindando la posibilidad de acceder a aquellas construcciones e interpretaciones de la realidad, expuestas a través de los medios. Interpretaciones que no son el resultado solo de la psiquis sino que hay un contexto sociocultural que las está determinando.

Este planteamiento retoma de las teorías anteriores los aspectos antropológicos y etnometodológicos de los cultural studies, el carácter de mediación o control social que la teoría crítica le otorga a los medios, pero a su vez, brinda un nuevo camino al mostrar que en los procesos comunicativos están presentes los contenidos latentes, cuestión no definida en las escuelas anteriores y que se refieren a aquellos elementos del mensaje que no se obtienen de una primera lectura, sino que se encuentran subyacentes en él.

Avanzando hacia una construcción teórica más completa, resulta interesante el engarce entre elementos de la teoría de la reproducción cultural de Pierre Bourdieu (1930-2001) y la anteriormente citada Semiótica, pues permitirá comprender cómo se relaciona el mensaje con aspectos como la violencia simbólica, el habitus y el campos, a través de la socialización. Estos inciden en las interpretaciones y construcciones de la realidad que hacen perdurables determinadas normas, valores, estereotipos y estructuraciones sociales.<sup>17</sup> Esto se justifica, sobre todo, por el contacto indisoluble, que existe entre las interpretaciones de los individuos y sus posiciones sociales.

La teoría de Pierre Bourdieu permitirá a la presente investigación contar con las herramientas teóricas que develen el peso que la estructura social ejerce en cualquier representación cinematográfica, máxime en el caso de la presencia de parejas interraciales en este medio; trátase de políticas institucionales, financiamiento, remanentes del capital cultural-estructural que ha quedado a través de la historia y que ha llevado a mantener una distribución socio-espacial determinada en el cine que se refracta en una situación de desigualdades sociales de acuerdo a la raza, y por otro, aquellas representaciones subjetivas que tienen que ver más con

---

específicos de la comunicación de masas. Wolf, Mauro (s.f.) **La investigación de la comunicación de masas**. Ob. Cit. Pp.70-76p.

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> Véase Bourdieu, P. (2005) “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica”, en: **Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de Educación**. Clotilde Proveyer. Editorial Félix Varela. Pp. 213

los prejuicios, sentimientos y actitudes que se entrelazan con lo anterior. Es esta relación lo que posibilita “dar cuenta de las luchas cotidianas, individuales y colectivas, que intentan transformar o conservar esas estructuras.”<sup>18</sup>

En la concepción de este autor, el *habitus* es un concepto originado del análisis que hace acerca del papel que tiene la socialización en la cultura, definiéndolo como el conjunto de valores, normas e ideas de una determinada clase social, es el proceso constituido por las relaciones de sentido que garantizaron cierta coherencia entre el pensamiento y la práctica cotidiana que se encuentra mediada por las relaciones de poder.<sup>19</sup> El *habitus* constituye la refracción de las estructuras sociales en la subjetividad, de manera que se internalizan, por una parte, las primeras experiencias que denomina *habitus* primario, y que podemos identificar con la primera socialización, y aquellas experiencias que tienen su ocurrencia en el período de la adultez y que denomina *habitus* secundario.<sup>20</sup> Esta definición lleva a entender cómo después de 50 años de Revolución y 123 de que se declarara la abolición de la esclavitud, en nuestra Isla, hoy se perpetúen determinados estereotipos, sobre todo acordes con el sentido que se le da a la sexualidad negra.

Este concepto, permite comprender cómo lo que se hace y se piensa acerca del tema racial, es el producto de condiciones de existencia; de cómo se han interiorizado e incorporado en cuerpo y mente, percepciones, sentimientos, modos de hacer y de pensar, acerca de este tema de investigación, que se expresan a través de lo que se dice, de cómo se dice, de la manera en que los actores sociales se dirigen miradas entre sí, etc. Lo que pareciera que destierra al individuo a un papel pasivo, este autor lo elimina al decir que, este principio está constituido por principios generadores que tienen algo similar a lo que los sociolingüistas denominan competitividad y le da la posibilidad al individuo de comportarse según lo requieran las diversas situaciones, reproduciendo ante lo habitual e innovando ante lo insólito. Para develar la manera en que esto ocurre es que la semiótica aparece como base de los presupuestos teórico-metodológicos de este estudio, porque a través de la profundización en aquellos contenidos latentes que aparezcan a través de las simbologías, los estereotipos, se podrá garantizar un mejor resultado.

---

<sup>18</sup> Bourdieu, P. (1987) “Espace social et pouvoir symbolique”, En : **Chose dites**.

<sup>19</sup> Véase Corcuff, Philippe (2003) **Las Nuevas Sociología**. Editorial Félix Varela p.31- 35p.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

El concepto de *campos*, le permite a este autor concebir las instituciones de forma relacional, entre lo que denomina agentes sociales, que son aquellos actores individuales y colectivos que al interior de cada campo tejen las relaciones sociales, intereses, conflictos, consensos, etc. y las instituciones. Este constituye una herramienta teórico- metodológica de singular valor para contextualizar problemáticas sociales tales como, las de la presente investigación. En este caso, será el cine la esfera de la vida social que se tomará como base de este elemento porque es uno de los ámbitos desde la cultura, donde se proponen visiones para reflexionar acerca de las relaciones interraciales.

El estudio en este caso se enfocará a la identificación y posterior análisis valorativo, de cómo ocurre, el enfrentamiento entre los agentes sociales y las instituciones, para mantener o transformar aquellas representaciones estereotipadas, aquellos prejuicios acerca de este tipo de relación que pueden estar aun perviviendo en el imaginario social, y demuestran otro de los aspectos que señalaba este autor, al definir el campos; la representación en cada campo de la vida social, (se debe recordar que en este caso el campo es el cine) lleva aparejada la identificación de cómo ocurre la distribución de fuerzas, de relaciones de competencias, que en este caso, no son más que las que se establecen entre los realizadores y las instituciones que dirigen y coordinan las realizaciones, como son el ICAIC y las casas de coproducción.

Manteniendo esta misma línea, el paradigma que se inicia en la década del 80 del pasado siglo en Latinoamérica, cuyos representantes fundamentales fueron Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, Guillermo Orozco y Valerio Fuenzalida, reenfoca la teoría comunicacional hacia la cultura y hacia las mediaciones. “Más que medios, la comunicación se nos hace hoy cuestión de mediaciones...”<sup>21</sup> Este autor está planteando un desplazamiento metodológico “(...) desde los usos que los diferentes grupos sociales-clases étnicas, generaciones, sexos- hacen de los medios y los productos masivos.”<sup>22</sup> Al realizar un retorno al sujeto social como productor y reproductor de sentido, permite ver la representación social en su definición más amplia, aquella que la ve no sólo como reproducción, sino como constructora de sentido y actitudes, que hacen posible pensar el cine como matriz de desorganización y reorganización de la experiencia social.

---

<sup>21</sup> Martín Barbero, Jesús (1987) **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.** México Documento On line. P.23

<sup>22</sup> *Ibíd*em

La nueva perspectiva latinoamericana, se enfoca a reconocer el papel del “otro” en la comunicación a partir de resistencias y resignificaciones. En la relación dialéctica sociedad – cine, hay un regreso hacia el primer elemento, pero esta vez, visto a través de una perspectiva que es heredera de muchas de las teorías que hemos planteado ya, porque en ella prevalece una marcada lógica culturalista en la que influyen la Teoría de la Reproducción de Bourdieu, a partir de que estos autores definen mediaciones como “los lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural de los medios”<sup>23</sup> y fundamentalmente espacios sociales como la familia, la temporalidad social, las instituciones y la competencia cultural, elementos que poco a poco fueron trasladando hacia nuestro continente, análisis que teorías anteriores como la de los Estudios Culturales realizaron.

El desplazamiento metodológico que se estaría efectuando con esta perspectiva se inclina hacia un enfoque que privilegia la transdisciplinariedad, porque se requieren análisis que se aproximen a cuestiones antropológicas, a partir, del papel otorgado a las simbologías, a cuestiones sociológicas, porque las problemáticas de la comunicación serán vistas a partir de los espacios sociales que se representen, se perciban y se consuman los productos comunicativos, históricos, lingüísticos, etc.

No se puede entender el soporte representacional del cine acerca de las relaciones interraciales sino se tiene en cuenta, que esta institución cultural remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto al sujeto como a la interpretación que de la interracialidad se pone en la pantalla. Entender la puesta fílmica desde un análisis donde se descodifiquen los contenidos latentes que perpetúan estereotipos y prejuicios, solo puede hacerse desde la imbricación que tiene la construcción y reproducción de un universo simbólico en un contexto socio histórico donde el poder queda distribuido a partir de ese contexto y los sujetos que se encuentran también condicionados.

## **1.2 Raza e interracialidad en la teoría social.**

Durante la conquista y colonización de América y África para el siglo XVI, aparece un interés por clasificar a los hombres según sus diferencias raciales. Esto se debió al establecimiento de un sistema de relaciones de dominación basado en la explotación de la mano de obra esclava,

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.233

lo que pauta nuevas maneras de hacer y pensar desde lo espiritual hasta la vida material de la sociedad. Bajo la égida de un discurso elitista, trastocado, y netamente etnocentrista se generaron desigualdades extremas que hicieron “al otro” diferente e inferior.

El movimiento ilustrado del siglo XVIII, como paladín del reconocimiento de la racionalidad humana y el progreso, comienza a trasladar el debate racial hacia un prisma científico que cobra matices de reforma y tolerancia con el proceso civilizatorio, pues trataba de reducir al máximo la violencia, mas no la subordinación que estaba detrás de la intención de universalizar la cultura de los conquistadores como la cultura dominante.<sup>24</sup> Es en este momento, que aparecen discusiones antropológicas y etnológicas acerca del hombre y sus diferencias, cuyos objetivos estaban mediados por la idea central de entender la raza como elemento diferenciador.<sup>25</sup>

El Naturalismo puso en el centro del debate una perspectiva biologicista donde se identificaban aspectos de orden social con lo natural. Agrupó a determinadas escuelas de pensamiento que tuvieron su esplendor durante el siglo XIX a través del espíritu positivista. En correspondencia con estos análisis, se elaboraron teorías fieles a los parámetros científicas, que consistían en la elaboración de leyes que explicaran el funcionamiento social, y la aplicación de una metodología esencialmente cuantitativa, donde la observación, la experimentación y la construcción de tipologías serían esenciales. El avance de estas teorías estaba en correspondencia con los intereses capitalistas de dominación hacia otros pueblos, que fueron considerados los diferentes, irrespetadas sus culturas y reducidos con el tiempo a proveedores de recursos y riquezas naturales para lo que hoy denominamos capitalismo mundial.

La plataforma científica de estos estudios estuvo determinada entre otros factores, por la publicación en 1859 de **El origen de las especies** de Charles R. Darwin, que constituyó un éxito científico para la época, fundamentalmente por el significado de sus presupuestos teóricos para la filosofía capitalista. La centralidad que ocupa su Ley de la Selección Natural, viene dada por concebir la sobrevivencia de los más aptos como el único tipo de evolución.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Véase Torres, Mirelys. (1998) **Una perspectiva socio-histórica en el análisis del problema racial en Cuba**. Tesis de Licenciatura. Departamento de Sociología. Universidad de La Habana.

<sup>25</sup> Entre estas discusiones, estuvo la del origen del hombre y sus diferencias, iniciándose un debate esencialmente de corte naturalista entre posturas monogenistas y poligenistas, siendo la primera, defensora de que el origen de la diversidad humana tiene como punto de partida, a una pareja (Eva y Adán), y la segunda, a partir de una postura mucho más científicista, expresa que tal diversidad es producto de disímiles familias originarias. Véase Gumplowicz, L. (1944) **La lucha de razas**. Editorial Fas. Buenos Aires.

<sup>26</sup> Véase Pruna, Pedro y García González, Armando (1989) **Darwinismo y sociedades Cuba**. CSIC. Pp. 4-5p.

El determinismo geográfico con Friederich Ratzel (1844-1904) como representante, que propugnaba la interpretación sociobiológica de las influencias medioambientales y el determinismo racial de Arthur Gobineau (1816-1882), relacionaban de forma causalística la variable raza con la evolución social, constituyendo teorías de corte monística<sup>27</sup> porque explican el devenir social a partir del desenvolvimiento de un único factor, que en el caso de Ratzel y de Gobineau es la raza.

Por encima de la influencia que la Antropología Física había ejercido, se encuentra el intento de incluir en la teoría racial, factores de tipo social como la sociabilidad, las necesidades, y las costumbres. En los estudios realizados por Gobineau, la composición racial determina todos los problemas importantes de la historia, haciendo que se perciba en su justificación del concepto degeneración.<sup>28</sup> Aunque no se hace referencia a la interracialidad, sino que se habla de cruces de razas, es indiscutible la percepción de este fenómeno, como negativo, porque piensa que conlleva al fin de la civilización.

Su teoría elabora un discurso evolucionista que contrario a todos sus contemporáneos, (Spencer, Comte o el mismo Marx) apuesta por la decadencia y depauperación de la especie humana como resultado del cruce racial. De ahí, que si se tiene en cuenta el impacto que tuvo esta obra, sobre todo posteriormente a la muerte del autor, se entenderá por qué trascendieron las ideologías de pureza racial que consideraban fatal la interracialidad.<sup>29</sup>

El Darwinismo Social, escuela sustentada en las concepciones de Herbert Spencer (1820-1903), con autores como Ludwig Gumplowicz (1838-1909), facilitó el enfoque discriminatorio contra aquellos que no favorecían el desarrollo de la sociedad y cuya eliminación aceleraría la competencia libre por los medios de subsistencia<sup>30</sup> constituyendo un obstáculo para el desarrollo del capitalismo. La naciente Economía Política con su postura laizzes-faire, justificaba las desigualdades que manejaba esta escuela como naturales, y por tanto

---

<sup>27</sup> Timasheff, N. (s.f.) **Otros iniciadores**. En: **Teoría sociológica**. Fondo Económico de la cultura P64

<sup>28</sup> “La palabra degenerado, al aplicarse a un pueblo, debe significar y significa que este pueblo no posee el valor intrínseco que antiguamente poseía, porque no circula ya por sus venas la misma sangre gradualmente depauperada con las sucesivas aleaciones (...) el hombre de la decadencia, el que llamamos degenerado, es un producto de las grandes épocas (...) Los elementos heterogéneos que predominan desde entonces en él, componen una racionalidad enteramente nueva y muy malhadada en su originalidad (...) Morirá definitivamente y con él su civilización, el día en que el elemento étnico se halle de tal modo subdividido y anega entre las aportaciones de las razas extranjeras, que la virtualidad de aquel elemento no ejercerá nunca acción suficiente.” Gobineau, A. (1937) **Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas**. Editorial Apolo, Barcelona. P.39

<sup>29</sup> Véase Timasheff, N. (s.f.) “Juicio retrospectivo del darwinismo social”, en: **Teoría Sociológica**. Fondo de cultura económica. México p. 96-97p.

<sup>30</sup> Véase Gumplowicz, L. (1944) **La lucha de razas**. Editorial Fas. Buenos Aires

propugnaba ese liberalismo como marco de desarrollo para la competencia.<sup>31</sup> La idea de progreso tendría incorporada la de supervivencia de los más aptos a través de la selección natural.

Dentro de la corriente Darwinista, la escuela Eugenésica que abogaba por la perfección humana (que se veía sobre todo a través de una blanca perfección), influyó en los lineamientos de muchas de las políticas sociales durante finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. La historia recoge dos perspectivas dentro de esta escuela, una positiva que enarbola el fomento potencial educativo de individuos especialmente adaptados, y la negativa que apuntaba hacia la necesidad de restringir la educación en aquellas particularmente inadaptados, siendo esta la influencia para movimientos como el nazismo. Sir Francis Galton (1822-1911) fue uno de sus máximos representantes, incluyendo las reflexiones sobre la problemática racial en los estudios sobre reproducción entre individuos “competentes y no competentes”.<sup>32</sup>

En esta misma línea de relación entre lo físico y lo social, la Criminológica, en la determinación de las causas tanto personales como sociales del comportamiento delictivo aparece como una teoría, para fines del XIX promulgada por el italiano César Lombroso (1835- 1909),<sup>33</sup> que afirmaba que los delitos son cometidos por individuos a partir de que presenten rasgos físicos hereditarios y reconocibles que según, este autor determinaban este comportamiento. Su teoría culpaba entre otros a los negros, pues tenían un mayor porcentaje de delincuencia sobre los blancos de manera histórica. Los prejuicios raciales fueron argumentos manejados por esta escuela, sin entender que existen condiciones socio- estructurales y aspectos económicos, su lugar de procedencia y personalidad, que influyen en lugar de la pigmentación de la piel, cuando de conductas delictivas se trata.

Desde el siglo XVII, las reflexiones alrededor de la problemática racial, han estado dirigidos fundamentalmente por perspectivas naturalistas donde lo físico se imponía como elemento central. Esto ocurría bajo los preceptos que evolucionaron desde posiciones en las cuales el tratamiento del tema era eminentemente antropológico, hacia otros donde lo natural y lo social

---

<sup>31</sup> Véase Pruna, Pedro y Armando García González (1989) “El evolucionismo social” en: **Darwinismo y sociedad en Cuba**. CSIC. Madrid pp.8-14p.

<sup>32</sup> Entre sus obras se encuentran **Genio hereditario** (1869), **Investigación en torno a las facultades humanas** (1883), **Herencia natural** (1889) y **Huellas dactilares** (1892).

<sup>33</sup> Entre sus obras se encuentran **El genio y la locura** (1864) **El hombre delincuente** (1876), **La mujer delincuente** (1893), **El antisemitismo y la ciencia moderna** (1894), **El crimen, causas y remedios** (1899)

se identificaban, hasta llegar a pensadores como Gobineau donde se encuentra ya la idea de que en la perspectiva racial no puede subestimarse su trascendencia social.

A finales del XIX y principios del XX se inician reflexiones donde el aspecto físico, perderá notoriedad, y con el advenimiento del siglo XX, el análisis de la temática racial desde las Ciencias Sociales se desplaza de los enfoques naturalistas ya descritos hacia el debate de las relaciones raciales entre los grupos y en el entorno sociocultural que las fomenta.<sup>34</sup>

La cultura estadounidense, no escapó al influjo del tema racial. El Departamento de Sociología de la Escuela de Chicago, asumió estudios acerca de temáticas raciales, como complemento de las investigaciones sobre los conflictos de la ciudad convertida en escenario de grandes fenómenos sociales; "(...) sus intereses principales giraban en torno a como lograr de forma pausada y coherente una integración nacional que superara las múltiples contradicciones políticas, raciales, económicas y étnicas."<sup>35</sup> Es a partir, de la contribución del Interaccionismo Simbólico, como corriente al interior de esta escuela, que el debate racial se inclina a ver, no solo cómo el aspecto biológico repercutía en las relaciones sociales, sino cómo este tenía un significado social que permeaba dichas relaciones. La raza comenzará a verse como un concepto de similar importancia epistemológica que la idea del hombre marginal que tiende al acto delictivo.

Después de la Segunda Guerra Mundial y sus desmanes pareciera, que la discriminación disminuiría, pero los cambios económicos y sociales y la escasez de fuerza de trabajo, fomentaron el uso de políticas migratorias, fundamentalmente las asiáticas, lo que tras el boom económico, revitalizaría los discursos biologicistas sobre la inferioridad de unas razas sobre otras, esta vez desde una perspectiva migratoria.<sup>36</sup>

Otras reflexiones fueron apuntando al aspecto social del prejuicio, pues pretendían ver, en qué medida los individuos en un medio caracterizado por ellos, aceptan, sin pensar, suposiciones llenas de tales pensamientos durante el desarrollo normal de acontecimientos. Con esto, se iniciaba el debate acerca de cómo se debía ver el prejuicio, si desde las características personales o desde las situaciones sociales en las que se produce la discriminación. Esto

---

<sup>34</sup> Véase Torres, Mirelys, **Una perspectiva socio histórica del análisis del problema racial en Cuba**. Tesis de Licenciatura. Departamento de sociología. Universidad de La Habana. P. 12-28p.

<sup>35</sup> Salermo Izquierdo, Judith (2004) **Fernando Ortiz notas acerca de su imaginación sociológica**. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana

<sup>36</sup> Véase Naranjo Orovio, Consuelo (1996) **Racismo e Inmigración en Cuba en el siglo XIX**. Fundación de Investigaciones Marxistas.

demostraba que se estaba socializando la problemática racial a partir de una perspectiva sociológica, que le brindaba la posibilidad de un análisis más integrador de ese fenómeno.

Durante la década del 30 del siglo pasado, el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, abanderado de lo que conocemos como Sociología Crítica (escuela que analizamos en el epígrafe I de esta tesis), con investigadores como Theodor Adorno, Max Horkheimer y Erich Fromm, asumen la explicación de los prejuicios raciales enarbolados por el fascismo y el antisemitismo correlacionando las teorías económicas marxistas con el psicoanálisis de Freud. Entre sus postulados esenciales se encontraba probar que “los individuos a menudo tienen motivos ocultos e inconscientes para actuar como lo hacen”,<sup>37</sup> por tanto, el psicólogo debía ahondar bajo la superficie para comprender algunos mecanismos irracionales del espíritu humano. Este estudio fue interrumpido cuando Hitler asumió el poder y estos autores tuvieron que emigrar a los Estados Unidos, donde fue culminado con la ayuda de sicólogos norteamericanos.

La tesis central de **The Authoritarian Personality**,<sup>38</sup> terminó descubriendo el fascismo estaba estrechamente ligado al prejuicio racial. Utilizando una metodología cuantitativa a partir del empleo de un cuestionario, el instrumento metodológico utilizado y que recibió el nombre de Escala del Antisemitismo, fue arduamente criticado por su falta de equilibrio entre los enunciados a favor y en contra del objeto discriminante.<sup>39</sup> Otras críticas, pero desde lo teórico estuvieron enfocadas en la sobre valoración de la relación entre prejuicios y autoritarismo, que puso demasiado énfasis en una forma extrema de sectarismo.<sup>40</sup>

Pettygrew para 1959 realizó un gran aporte a este tipo de estudios, añadiendo al análisis sobre la relación entre el grado de manifestación del prejuicio y del autoritarismo, la importancia del entorno cultural o social, para desentrañar mecanismos psicológicos parecidos en ambientes diferentes. Esta reflexión representó un intento de enfocar la problemática racial desde una visión un poco más interrelacional, entre la sociedad y sus actores sociales.

La presente sistematización teórica permitió comprobar el predominio, a lo largo de la historia de las teorías sociales, de concepciones naturalistas provenientes sobre todo, de las ciencias

---

<sup>37</sup> Ob.cit p.582

<sup>38</sup> Adorno, T. (1965) **The Authoritarian Personality**. Editorial Proyección Buenos Aires.

<sup>39</sup> Es importante destacar que a partir de aquí se generaron una gran cantidad de estudios como los de M.Christie y M. Lahoda (1954) **Studies in the scope and method of The Authoritarian Personality**, y los de Pettygrew en 1959, entre otros.

<sup>40</sup> Véase Billig, Michael. (2002) “**Racismo, prejuicios y discriminación**” En: **Psicología social II**. Serge Moscovici. Editorial Paidós. P.591

antropológicas, que ignorando en muchas ocasiones elementos de corte psicológico, de estructuración social, etc. han reforzado y legitimado por bastante tiempo ideas acerca del dominio y superioridad de unas razas sobre otras. Estas ideas han influido también, en las concepciones científicas acerca de las relaciones de pareja de forma endógama, como vía de mantenimiento de las razas superiores y la desaparición de las inferiores. De ahí, que el conocimiento de las principales perspectivas de análisis sobre las formas de elección de las parejas, a través de los teóricos que han abordado este tema, será el tema del próximo epígrafe.

### **1.3 Relaciones de pareja e interracialidad: una mirada desde los clásicos.**

El tema de las relaciones de parejas, ha sido tratado, desde la teoría de la familia, sobre todo como núcleo generador de la estructura social. El análisis de las relaciones de pareja, donde la raza es un factor mediador, es de extremada complejidad por la fuerte tradición Occidental, patriarcal y androcéntrica, que ha acuñado un tipo de pareja ideal, desconociendo la existencia de enfoques transversales como el género, las generaciones y hasta la raza.

Algunos autores han pretendido elaborar una sociología del matrimonio, que parte de la tesis anterior. El enfoque de género se ha hecho necesario en estudios, donde la influencia de una cultura Occidental, eminentemente androcéntrica, inclina el centro, de las relaciones ínter genéricas, hacia la superioridad masculina, legitimada por una serie de valores y normas que han estructurado los espacios masculinos y femeninos en lo social y también en el marco de las relaciones conyugales. Las relaciones de pareja han sido, a lo largo de la historia un mecanismo de formación de estructuras sociales, pues han servido, sobre todo las matrimoniales, para mantener un status determinado o un mecanismo de movilidad social.

Bachofen con su Derecho Materno viene formulando la tesis de que primitivamente los seres humanos vivieron en una promiscuidad sexual que llamó heterismo y que se refiere a la imposibilidad de reconocer la paternidad de ahí que fuera, según el autor, la principal causa para que esta fuera época de instituir un matriarcado sobre la base de la poliandra,<sup>41</sup> aunque es importante aclarar, que para este autor, el papel de la religión y su proyección en la realidad social es visto como determinante de los cambios sociales, e históricos en la situación social recíproca del hombre y la mujer.

---

<sup>41</sup> Véase Engels, F. (s.f.) “El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado”, en: **Obras Escogidas**. P.203- 354p.

Aunque autores como Bachofen, J.F. Maclennan, Morgan y el propio Federico Engels, realizan las primeras aproximaciones al tema de las relaciones de pareja, como parte de los presupuestos teóricos que elaboraron, no será hasta E. Durkheim que se realizarán los primeros aportes acerca de las formas de elección de los miembros de la pareja.

Durkheim defendió las diferencias funcionales como respuesta a las físicas. “actualmente en los pueblos cultos, la mujer lleva una existencia totalmente distinta de la del hombre. (...) uno de los dos sexos acaparó las funciones afectivas y el otro las intelectuales.”<sup>42</sup> Aunque Durkheim no es un teórico familiar, sí le otorga a la familia y al matrimonio, una fuerte importancia como elemento de control y socialización. Apunta como elemento central de la reflexión familiar, el paradigma de la diferencia cuya implementación supone la distribución psíquica de lo instrumental y lo afectivo a partir de, un enfoque que sin lugar a dudas, entierra a la mujer en la relación de pareja, al ámbito de lo doméstico.

Este autor, partidario de una visión institucionalista cuya interpretación pone en primer plano a la sociedad antes que al individuo, trata de entender al matrimonio en conexión con las grandes estructuras sociales, insertándose por tanto en un análisis preponderantemente macro social. “Aunque el matrimonio sea un contrato, los esposos no pueden ni formalizarlo ni rescindirlo a su antojo (...) Es verdad que las obligaciones propiamente contractuales pueden anudarse y deshacerse solo con el acuerdo de las voluntades. Pero es preciso, no olvidar que, si el contrato tiene el poder de ligar a las partes, es la sociedad quien le comunica ese poder.”<sup>43</sup> Esta tesis durkheimiana acerca de las relaciones de pareja “descansa en la necesidad de la diferenciación estructural- funcional y en la reglamentación jurídica y moral”<sup>44</sup>

Hay una preocupación que enlaza la evolución del derecho en las regulaciones paterno filiales que distribuyen el poder y que de alguna manera marca la diferenciación al interior de la división sexual del trabajo, que es planteada como desigual: “...que el contrato de sociedad ponga a todos los asociados a un mismo nivel, que sus aportaciones sean idénticas, que sus funciones sean las mismas, y ese es un caso que jamás se presenta exactamente en las

---

<sup>42</sup> Fleitas, Reina (2001) “La identidad femenina: las tensiones de la igualdad y la diferencia”, en: **Revista Avances de investigación**. Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana.

<sup>43</sup> Durkheim, E. (2004) “Solidaridad debida a la división del trabajo u orgánica”, en: **Selección de Lecturas de Historia y Crítica de las Teorías Sociológicas**. Editorial Félix Varela, p 257.

<sup>44</sup> Fleitas, Reina (2005) “Las tradiciones teóricas en los estudios sociológicos sobre familia”, en: **Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de la Familia** Editorial Félix Varela p.28

relaciones matrimoniales, a consecuencia de la división del trabajo conyugal.”<sup>45</sup> La legitimación de las desigualdades en lo que Durkheim define como “derivación de un contrato y de la afinidad electiva que liga a dos miembros de una misma generación” <sup>46</sup> que no es más que el grupo conyugal, es vista como un elemento natural del ámbito sexual de lo privado y lo doméstico.

Aunque no hay en el autor, un interés teórico en debatir sobre las pautas culturales que rigen la formación de pareja, si se observa, que realiza alguna que otra reflexión que se inclina hacia una visión endógama, que va más allá y que hace referencia a criterios darwinistas sobre selección de los más aptos: “Es un hecho que la selección matrimonial sólo deja llegar al matrimonio lo mejor de la población, pero es dudoso, que la gente sin fortuna y sin posición se case menos que la otra.”<sup>47</sup>

En la obra de Pitirim Sorokin (1889-1968), **Sociedad, cultura y personalidad** hay un análisis que, cuestiona las formas de selección de las parejas, a partir de las pautas culturales y que aunque no utilice conceptos como la exogamia o endogamia, centrales para nuestra investigación pues en su interior combinan las dos variables que utilizaremos, raza y género, indiscutiblemente ciertas ideas están presentes cuando expresan que “para obtener un grupo social solidario debemos procurar la construcción de este grupo con miembros semejantes los unos a los otros en sus características raciales o socioculturales o ¿se logrará mejor la unidad y solidaridad buscada mediante la diversidad racial y sociocultural de los miembros?”<sup>48</sup>

Si se tiene en cuenta que se está ante un autor que vive en una época, (primera mitad del siglo XX) donde la respuesta más certera desde el sentido común era la homogamia<sup>49</sup>, como también denomina a la selección de la pareja dentro del mismo grupo social, se debe decir que este autor tiene una explicación a esta prevalencia de esta respuesta, que es bastante audaz e inteligente:

“Dos personas que no se encuentran ni entran en contacto evidentemente no pueden enamorarse, comprometerse o casarse.”<sup>50</sup> Esta reflexión tiene una fuerte influencia de la

---

<sup>45</sup> *Ibíd.* P.266

<sup>46</sup> Véase en fragmento del **Suicidio** que aparece en la **Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de la Familia** p.157

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> Sorokin, Pitrim (2005) “Sociedad, cultura y personalidad”, en: **Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de la Familia** Editorial Félix Varela. P.180

<sup>49</sup> Este es el concepto que utiliza este autor en homologación a endogamia.

<sup>50</sup> Sorokin, Pitrim (2005) “Sociedad, cultura y personalidad” En: **Ob. cit.** p183.

visión interaccionista pues pone en el centro del análisis esta condición para que se logre la elección. En una sociedad como la norteamericana, en la que se hacen evidentes las diferencias estructurales dentro de lo social, diferencias que delimitan los espacios, o territorios sociales en los que “debe desenvolverse cada individuo...”, se puede expresar que esta teoría combina semejanzas y desemejanzas, a partir de un enfoque histórico y sociocultural.

El fenómeno de las migraciones fue esencial, estimuló los estudios sociológicos que se llevarían a cabo en la Escuela de Chicago, sobre todo en las voces de William I. Thomas (1863-1947) y Florian Znaniecki (1882- 1958). Aunque su investigación es en Polonia, su realización ocurre como respuesta a la migración polaca a Estados Unidos. Estas investigaciones tuvieron una fuerte base empirista, que contrario al positivismo clásico, se inclinó por una visión micro social, teniendo como objeto central al individuo, su personalidad, ambiente inmediato y grupo.

En las reflexiones de estos autores el matrimonio toma un carácter más de vínculo social que afectivo. Está visto como contrato a través del cual, no sólo se unen los matrimoniantes sino que también lo hacen sus grupos familiares, “...la norma del matrimonio no es el amor, sino el respeto, en tanto la relación que la familia puede controlar y reforzar que corresponde también exactamente a la situación de la otra parte como miembro de un grupo y que representa la dignidad de ese grupo.”<sup>51</sup> En cuanto, a las formas de convivencia y al tipo de actividades que al interior de la pareja marcan o no los espacios femeninos o masculinos, se puede decir, que se mantienen los clásicos esquemas androcéntricos, donde la mujer queda en los roles afectivos –domésticos, de fidelidad y subordinación respecto a su pareja, e incluso hay un privilegio de la familia del contrayente masculino respecto a la del femenino.<sup>52</sup>

Se trata el tema de pareja como un elemento de construcción familiar que más que pertenecer a esas dos personas, rompe esos marcos y llega a ser de carácter instrumental. También se prepondera el papel que juegan las generaciones precedentes en la toma de decisión, en la socialización respecto al proceso matrimonial. “El hecho de que no sean la futura esposa, o el futuro esposo, sino sus familias, que son sus padres y los casamenteros quienes lleguen a un acuerdo en este punto (la dote), es otra prueba de la comunidad relativa de esta propiedad”<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Znaniescki, F y Thomas, W. **La familia campesina polaca**. Fotocopia personal

<sup>52</sup> *Ibídem*

<sup>53</sup> Thomas, William y Znaniescki **.La familia campesina polaca**. Fotocopia personal p.3

Los procesos de elección son dirigidos, si son jóvenes, por las pautas sociales de sus padres, si la edad es avanzada, los autores refieren que es realizada por ellos mismos, al igual que los rematrimonios. Estos autores muestran a través de los análisis realizados, que de alguna manera la población migrante polaca privilegiaba el matrimonio endógamo y rechazaba el exógamo, como vía para mantener a esta población unida.

La perspectiva funcionalista no escapó al análisis sobre las relaciones de pareja, sobre todo dentro de las teorías familiares. Desde el análisis parsoniano “se reproduce el esquema durkhemiano de diferenciación de funciones entre los sexos.”<sup>54</sup> Lo más relevante para este trabajo, es que Parsons, define un concepto de familia dentro del cual la relación de pareja, está mediada por una “libertad de elección del conyugue”, pero deja claro también, que existen algunas clases que pretenden mantener su linaje y por supuesto la libertad, en estos casos un poco relativa.<sup>55</sup>

La lucha por el establecimiento de un código moral único y permisivo que se basara en la libertad sexual, conllevaría a una visión del matrimonio y de las formaciones de parejas, como una estructura de asociación voluntaria y deseada.<sup>56</sup> Tales planteamientos llevan a pensar que la libertad de selección de la pareja es uno de los aspectos más importante para esta investigación, en tanto que será, a partir de aquí, que el prejuicio hacia las parejas interraciales, dejará de ser institucional, y se expresará en el imaginario social de los individuos.

En total contraste con las teorías clásicas que se han sistematizado anteriormente, el feminismo, tiene sus raíces en el marxismo y en las revoluciones sexuales antes mencionadas, tomando como antecedentes teóricos, la lucha contra las posiciones androcéntricas del resto de los clásicos de su tiempo; el apoyo a la autonomía del sujeto femenino, teniendo como elemento central de la formación de la pareja el amor; y la posibilidad de incorporación de la mujer a la vida pública eliminando la manipulación exclusiva del marido y el resto de la familia sobre ella.<sup>57</sup>

Estas reflexiones le han otorgado al enfoque de género, un carácter transversal en la investigación social pues trata de articular diversas variables que inciden en los espacios

---

<sup>54</sup> Fleitas, Reina (2001) “Identidad femenina: las tensiones de la igualdad y la diferencia”, en: **Revista Avances de investigación**. Facultad de Filosofía e historia p.24

<sup>55</sup> Véase Parsons, Horkheimer, Fromm. (1994) **La Familia**. Editorial Península. Barcelona Fotocopia personal

<sup>56</sup> **La revolución sexual**. Documento en formato digital

<sup>57</sup> Véase Fleitas, Reina (2001) **Identidad femenina: las tensiones de la igualdad y la diferencia**. Ob. cit.

tradicionalmente considerados femeninos-masculinos de lo social y que al cruzarse con otras variables como la raza, articula diferentes procesos conflictuales o consensuales que conjuntamente con otras variables como el territorio, el soporte normativo –legislativo, etc., han conllevado a que las representaciones de las parejas interraciales se conviertan en un objeto de estudio para esta ciencia. Profundizar en cómo la historia ha contribuido a que nuestra realidad tenga una determinada representación en este sentido, debe ser un elemento de la presente reflexión teórica-histórica.

#### **1.4 El ajiaco, ¿una cuestión pasada o presente?**

El proceso de choque cultural que ocurrió en el siglo XVI entre el viejo y el mal llamado nuevo mundo, significó la ruptura de muchas de las relaciones que existían entre los primeros habitantes de la Isla de Cuba. Esto conllevó a la imposición y paulatina adopción de nuevas costumbres traídas por los conquistadores, y el uso de la violencia aplicada a estas personas, incluyendo las mujeres, que fueron objeto de vejámenes sexuales y violaciones.

La implantación del Derecho Canónico, iba en total contradicción con lo placentero del intercambio sexual y la ausencia de las dotes como requisito de la unión conyugal, prácticas generalizadas en la comunidad que se encontraron los españoles. El sistema de encomiendas, autorizado por los Reyes Católicos, constituyó una forma bajo la cual se ampararon o institucionalizaron la explotación india y su deculturación, lo que provocó entre otras cosas, que en 1542 se hablara ya de la extinción de esa población.<sup>58</sup> La desaparición y extinción de estos primeros habitantes, fue causa para que en la segunda mitad del siglo XVIII comenzaran a llegar a la Isla esclavos africanos, que constituyeron poco a poco un alto porcentaje en relación con la población blanca, aunque ya desde 1526 se comenzó a autorizar por parte de la corona la entrada de negros esclavos.<sup>59</sup>

El comercio del azúcar para este siglo, sería el leitmotiv para el aumento creciente de la entrada de negros esclavos en la Isla, en una sociedad donde la práctica isogámica<sup>60</sup> de la esclavitud era bastante común. Durante bastante tiempo, se pensó que estos esclavos venían a la Isla, sin familia o que no las (re)constituían. Otro de los mitos es aquel de la amoralidad intrínseca en los negros, hasta concebir la existencia de una sensualidad genética, que los

---

<sup>58</sup> Torres Cuevas, Eduardo y Oscar Loyola (2001) **Historia de Cuba 1492-1902. Formación y Liberación de la Nación** Editorial Félix Varela p.57

<sup>59</sup> *Ibidem* p. 60

<sup>60</sup> La isogamia consiste en la no diferenciación biológica o social de los sexos.

haría variar continuamente de pareja. Aquí, se continuaron perpetuando los patrones que los consideraban seres inferiores, carentes de la capacidad humana de raciocinio, al no poseer hábitos y patrones culturales al estilo europeo, o simplemente por tener fenotipos diferentes de quienes dominaban, lo que implicaba las restantes diferencias<sup>61</sup>.

La pareja esclava interesaba únicamente como elemento reproductivo, para obtener una mayor cantidad de mano de obra, y no como una estructura social afectiva. De ahí, que muchos de los mitos que se dirigen hacia la estigmatización de las parejas negras, enfatizan en un discurso en el que son presentados hombres y mujeres, como sexualmente incontrolables e inmorales; pero marcando determinados límites que convierten a las féminas en despiadadas, dominantes e inhumanas.<sup>62</sup> Esto significó que la mujer negra no sólo debió sufrir por pertenecer a esa raza, sino que su condición de mujer la llevaba a ser objeto de doble discriminación. Pocos fueron los que decidieron hacerse defensores a ultranza de este tipo de relaciones. José Agustín Caballero en su **Cuaderno de Censuras**, defendió el matrimonio de esclavos como antídoto al nefandismo, la masturbación y la sodomía, señalando a amos como responsables de casarlos, pero indicando el derecho individual de los esclavos de elegir esposa.<sup>63</sup>

La entrada creciente en el país de estas personas, iba siendo directamente proporcional con el crecimiento del discurso discriminatorio en el cual “se conjugaba el recelo hacia la esclavitud con un determinado modelo nacional”<sup>64</sup> y se hacía ver a la población negra como una amenaza necesaria para el desarrollo de las plantaciones azucareras y del prototipo económico al cual se estaba aspirando.

Las respuestas ante tal problemática, estuvieron mediadas por el desarrollo alcanzado por las ciencias en la Isla, la fuerte influencia de las corrientes deterministas en los intelectuales nacionales, así como la incidencia de un interés económico. Durante los fines del siglo XVIII y el siglo XIX, la institución abanderada del desarrollo científico fue la Sociedad Económica de Amigos del País fundada en 1793. Ella impulsó la publicación en sus Memorias, de los temas

---

<sup>61</sup> Véase Naranjo Orovio, Consuelo. (1996) “El prejuicio racial”, en: Obra citada

<sup>62</sup> Véase Bennett, Lerone Jr. (1990) “The ten biggest myths about the black family”, en: **Ebony**, Chicago. P.166

<sup>63</sup> Véase en Entralgo, Elías (1953) **La liberación étnica cubana**. Imprenta de la Universidad de La Habana. P.36-37p.

<sup>64</sup> Opatrny, Joseph. (1996) “Prólogo”, en: Naranjo Orovio, Consuelo. **Obra citada**. P.12

en boga en los contextos cientificistas, entre los cuales estuvo el análisis sobre la población cubana.<sup>65</sup>

Las posiciones anteriormente descritas tuvieron un fuerte carácter ético- religioso y humanista, pero no lograron superar la visión etnocentrista de atribución de vicios, crímenes, flojedad y amoralidad a las mal llamadas razas inferiores. En este proceso, que los historiadores sociales han denominado *miedo al negro*, es importante destacar el papel que jugó la relación entre el condicionamiento social y la psicología, pues este proceso estuvo marcado por una internalización de la exclusión, el maltrato y el gheto por parte de la población no blanca que hizo que estos grupos adoptaran la costumbre por lo marginal, a partir de lo que la cotidianidad de la esclavitud les impuso, de aquí que las capas y clases altas de la sociedad supieran, lo que serían capaces de hacer, los esclavos si se diera la oportunidad.<sup>66</sup>

La política de blanqueamiento tuvo un grupo de representantes que aunque tuvieron posiciones que no eran semejantes, sus propósitos eminentemente políticos, estaban justificados por la necesidad del mejoramiento social de Cuba; entre ellos estaban José Antonio Saco, Gaspar Betancourt Cisneros, Domingo del Monte, Ramón de La Sagra. Gran parte de ellos<sup>67</sup> no eran partidarios de la esclavitud, no por criterios humanistas, sino por ideas eminentemente económicas, como que el desarrollo del país era obstaculizado por esa forma de fuerza laboral y porque significaba la perpetuación de la existencia de la raza negra en la Isla, y eso sería desatar el yugo, pues la cuestión discriminante era fundamentalmente de clase y el color blanco parecía, según estos pensadores ser portador de ese estatus liberador.

---

<sup>65</sup> Los argumentos provenían, en sus primeros momentos, sobre todo de naturalistas como el doctor Ramón Zambrana defensor de las posiciones monogenistas, quien negó la evolución de las especies y se puso en contra de la esclavitud humana; y Felipe Poey quien expuso una investigación que declaraba que los negros solamente eran inferiores por el nivel de desarrollo y civilización alcanzados y que no constituían un híbrido sino una raza pura. A esta tendencia antiesclavista se sumó Antonio Bachiller y Morales, cuyas declaraciones en el informe de 1863 pedido por el Consejo de Administración, preponderaba la entrada de colonos canarios contratados, así como la venta de tierras a bajo precio a los mismos, la explotación y renta de terrenos realengos. Algunos de los referentes internacionales más importantes fueron, la obra **El hombre y el desarrollo de sus facultades o ensayo de física social** de Lambert A.J Quetelet en 1836, provocando el interés por la biometría; la obra de Malthus sobre la sobrepoblación y las memorias del antropólogo norteamericano Samuel George Morton, entre otros que provocaron discusiones acerca de la posibilidad de la existencia de un reino para el hombre, su origen y por supuesto variedad. Estas reflexiones tuvieron eco en fuertes debates realizados en los Liceo de la Habana y de Guanabacoa desde la década del 60 del siglo XIX. Véase Naranjo Orovio, Consuelo (1996) **Racismo e Inmigración en Cuba en el siglo XIX**. Fundación de Investigaciones Marxistas.

<sup>66</sup> Véase Morales Domínguez, Esteban (2007) **Desafíos de la problemática racial**. Fundación Fernando Ortiz.

<sup>67</sup> Sobre todo José Antonio Saco.

Sólo debemos interpretar el lema de este proceso, enarbolado por Saco: “blanquear, blanquear, blanquear y luego hacernos respetar.”<sup>68</sup>

La inmigración blanca se convertiría en la solución deseable, migración eminentemente familiar y con fuerte presencia de la mujer. De lo que se trataba, era de realizar una colonización blanca de la Isla. De estas teorías eugenésicas se derivan formas sutiles, que incluso persisten hoy, como son las de adelanto racial. Arango y Parreño<sup>69</sup> hablaba de que la solución no era sólo la introducción de mano de obra blanca, sino que pasaba por lograr el cruzamiento entre ambas razas, pues según ellos, llevaría a la imposición de la blanca sobre la negra y haría a esta ceder poco a poco.

Arango, conjuntamente con Saco, expresaban que el cruzamiento ideal sería entre un hombre blanco y una mujer negra, cortando poco a poco el crecimiento de la población negra en la Isla. En este caso, se debe destacar, que aunque el desarrollo de las teorías que relacionan movilidad social y pareja interracial no son muy abundantes, en esta época la unión de pareja con estas características era visto como una forma de lograr el avance social, no solo de manera individual, sino en una escala macrosocial. Otras discusiones al respecto, ponían como centro del debate, aspectos como la aclimatación,<sup>70</sup> que apuntaba a la preferencia por la población mestiza como inmune, pero tomaban como esenciales en ese cruzamiento a los indios y blancos, porque “deducían que la falta de fecundidad del negro era consecuencia de la aparente tendencia que tenía a la inmoralidad en general.”<sup>71</sup>

Indiscutiblemente, hay un fuerte interés económico y político de poder controlar las situaciones de rebeldía de los esclavos sin afectar la cantidad de mano de obra. Así que la intelectualidad cubana habla en estos momentos (siglo XIX) de unión interracial o matrimonio de este tipo, desde una posición pragmática y para nada afectiva.

La antropología decimonónica cubana, con fuerte carácter positivista, tuvo también sus acercamientos al tema de la interracialidad, cuando se hablaba de medir superioridad racial a partir de las dimensiones craneanas, siendo en este sentido, el de los mestizos, dentro de los

---

<sup>68</sup> Saco, José A. (1982) “Carta a José Luís Alfonso, 1835”, en: Torres Cueva, Eduardo y Arturo Sorhegui. **José Antonio Saco. Acerca de la esclavitud y su historia.** Editorial Ciencias Sociales. p62

<sup>69</sup> En este caso la referencia es sobre lo que Elías Entralgo denomina la segunda etapa del pensamiento de Francisco de Arango y Parreño que está caracterizada según este pensador como más humanista y menos economicista como en la primera etapa (1789-1791) en la que se refleja el poco contacto con la realidad cubana al vivir en las cortes españolas.

<sup>70</sup> Fernández- Cairo (1882-83) **Anales de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana.** T.19 pp.375-417

<sup>71</sup> Naranjo Orovio, Consuelo (1996)...**Ob. cit.** P.80

no blancos, las superiores; debiéndose esto a que si la línea blanca se desarrollaba más que la negra se lograba “un grupo más ventajoso.”<sup>72</sup> De estos análisis, que fueron apoyados institucionalmente,<sup>73</sup> se resuelve de alguna manera, la introducción de otros grupos raciales entre los que estaban incluidos, no sólo los peninsulares, sino los chinos, cuya raza, a pesar de lo que promulgaban las leyes, fue objeto de tantos castigos como la negra, lo que unido a la no adaptación al clima, imposibilitó que el aporte al mestizaje cubano fuera mayor.<sup>74</sup> Las relaciones raciales sexuales de este grupo fueron preferiblemente endogámicas, en la medida en que las cifras de mujeres chinas lo permitió, pues en el período comprendido de 1861 a 1877 las cifras oscilaban alrededor de 170 mujeres chinas<sup>75</sup> y también establecieron familias junto a mujeres de clases o estamentos igualmente excluidos.

Con el alzamiento en la Demajagua, y la incorporación de diferentes sectores de la sociedad a la insurrección, ocurre que inicialmente sus líderes fundamentales se debatían sobre la alternativa de liberalización de los esclavos, y realmente no todos estaban a favor de su erradicación, mientras la Constitución de Guáimaro dictaba en su artículo 24 que “... todos los habitantes de la República son enteramente libres”<sup>76</sup>

A pesar, de las contradicciones que existían en el mando superior de la contienda para decidir cómo debía efectuarse la liberación de esclavos, el solo hecho de que tanto blancos, negros y mestizos, se unieran en la liberación del país implicó la atenuación de las tensiones existentes entre estos grupos. Uno de los exponentes de esto que estaba sucediendo lo es Manuel Sanguily, quien reclamaba el merecimiento a la libertad política y social del negro y reflexionaba acerca de la conexión entre las razas. La respuesta para este hombre de ideas y hechos estaba en lograr una correspondencia entre los dos mayores componentes de nuestra etnicidad, de manera tal, que se lograra subirle el ego al negro y llevar al blanco a un buen nivel de humildad, lo que según él llevaría al equilibrio necesario.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem*. Pp.161.

<sup>73</sup> Se puede mencionar a la Sociedad Económica de Amigos del País, el Liceo de La Habana y en el de Guanabacoa, pero su pujanza logra fundar en 1977 su propia institución: La Sociedad Antropológica, La Revista de Cuba fundada por J. A. Cortina en 1877.

<sup>74</sup> Véase Torres, Mirelys. (1998) **Una perspectiva socio-histórica en el análisis del problema racial en Cuba**. Tesis de Diploma. Departamento de Sociología. Universidad de La Habana.

<sup>75</sup> Según los censos de 1861, 1872 y 1877, la cifra de entrada de mujeres chinas a la Isla fue de 57,32 y 81 respectivamente. Véase Pérez de la Riva, J (1975) **El barracón y otros ensayos**. Editorial Ciencias Sociales.

<sup>76</sup> Collazo, E. (1967) **Desde Yara hasta el Sanjón**. Instituto Cubano del Libro. Pp.68

<sup>77</sup> Véase Sanguily, Manuel (1894) “Negros y Blancos” En: **Revista Hojas Literarias**. Años II Tomo II

Cuando en 1886 se declaraba la abolición de la esclavitud y el papel de los negros, otrora esclavos, dejó de ser central para la economía, la discriminación tomó otras expresiones, que operaban en el imaginario social. El contexto social no variará mucho, las formas que tomarán las relaciones entre los grupos raciales de la Isla, “dimensionará una auténtica des-relación: la segregación, el prejuicio, la discriminación, el desprecio...”<sup>78</sup> El racismo se tornará diferente, a veces disimulado y contradictorio. Los negros pensarán haber llegado a cumplir sus expectativas, pero pronto el pesimismo los invadirá.

La ausencia de esclavitud se convierte en búsqueda de la realización de lo que había sido prohibitivo. Es momento de reforzamiento de los roles femeninos y sus espacios: se diferenciaba a la mujer en “la de hacer en el hogar, abnegada, trabajadora; la de la calle, la del desahogo, la fácil, ligera; la una para plantearse un hogar que es una negación en sí misma, y la otra para solazarse (...) la mujer negra estará asimilada a una visión que la materializa sexualmente como un arquetipo de la ausencia de reticencias para satisfacer al hombre.”<sup>79</sup> Se acentúan en planos sutiles lo cruento y difícil que constituye ser víctimas de la discriminación de género y de la racial al mismo tiempo, pues aunque el grillete había sido detenido se reforzaría la más larga de todas las formas de discriminación y prejuicio, aquella que se adentra en la subjetividad y conduce a hombres y mujeres a expresarla a través de acciones de segregación.

El cruce interracial se devela alternativa de movilidad social, sobre todo, para los mestizos, quienes generalmente pretendían tener más de sus progenitores blancos que de los negros, los que tenían contradicciones porque pretendían mantener sus prácticas endogámicas, como muestra de los traumas heredados de la esclavitud y las vejaciones cometidas por sus amos blancos.

Es imposible intentar sistematizar los elementos socios históricos que en nuestro país han influido en la temática interracial, sin acercarnos brevemente al pensamiento de Apóstol José Martí (1853-1895). Su legado esencialmente humanista lo llevaba a apoyar y a defender las demandas de la población negra y mestiza. Su proyecto republicano estaba concebido bajo la premisa de que fuera “con todos y para el bien de todos,” sin exclusión de ningún tipo, hecho

---

<sup>78</sup> González García, René F. (2004) **La otra ciudadanía: tres ensayos sobre ciudadanía y república**. Editorial Ciencias Sociales. Premio Pinos Nuevos, pp.63

<sup>79</sup> *Ibidem*. Pp.65.

este que está marcado, pensamos, por su labor unitaria que le permitió darse cuenta del papel desempeñado en las anteriores contiendas por los grupos raciales no blancos.

A pesar de continuar usando el vocablo raza, según Fernando Ortiz,<sup>80</sup> no lo hacía con el sentido y significado otorgado por la época, ese que preponderaba los aspectos físicos, sino que lo hacía desde un punto de vista más cultural, y lejos de cualquier precepto peyorativo.

La conformación de una sociedad eminentemente elitista, que heredaba clases y estereotipos de la colonia, tenía en su centro jerárquico la segregación racial, desde las esferas políticas<sup>81</sup>, hasta la de la vida cotidiana. “El planteamiento de la igualdad tiene dos dimensiones definidas, lo formal y lo real”<sup>82</sup>; dimensiones en las que indiscutiblemente conductas y relaciones varían de lo discursivo e ideal a lo cotidiano. Los espacios sociales segregados obligan a los no blancos, a crearse sus propias sociedades que en vez de contribuir a la ruptura de los esquemas racistas, los complejizan.

La exclusión racial, económica y social impuso, en una sociedad formalmente “independiente” con conformación ciudadana y pluripartidista, la formación de un partido, los Independientes de Color, en la primera década de la República. La Guerrita de 1912, con las represalias tomadas por la administración de José Miguel Gómez con este partido, se tornó “un golpe demoledor en el proceso de formación de una clase media no blanca dentro de Cuba.”<sup>83</sup> Este triste suceso de la historia cubana marcó las diferencias que el asunto racial significaba para el país.

De una sociedad así resurgió, después de estos procesos, el miedo al negro y el control social racista precursor de conductas contra los individuos que mantuvieron uniones transitorias o matrimonios interraciales, hacia los cuales se creó un estigma que legitimó el estereotipo donde la mujer negra sigue siendo el tipo ideal de la sexualidad fogosa e incontrolada, llena de ardid para complacer a su hombre blanco. Esta visión que ubica a los individuos mestizos y negros como los lujuriosos, voluptuosos y sexualmente insaciables, no será solo reflejo de la multiplicidad de espacios en los que se manifestará el racismo en esta época, sino que denota la perpetuación de las secuelas de las violaciones, sodomía y prácticas generalmente impositivas que realizaban los amos con sus esclavos (as).

---

<sup>80</sup> Véase Ortiz, Fernando (1996) **Martí humanista**. Fundación Fernando Ortiz.

<sup>81</sup> Recordemos el caso de las primeras elecciones presidenciales, toda la campaña desarrollada alrededor de Bartolomé Masó diciendo que impondría un gobierno negro.

<sup>82</sup> González García, René.(2004) **Ob. Cit.** Pp.59

<sup>83</sup> Morales, Esteban. (2007) **Desafíos de la problemática racial en Cuba**. Fundación Fernando Ortiz. Pp. 145

Las contradicciones entre lo formal y lo real, llegaban a tal punto que en el orden jurídico y legislativo, desde la Constitución del 1901 hasta la de 1940, la temática racial quedaba como ilegal y castigable; mientras que tales actos continuaban manifestándose y sin sanción alguna.<sup>84</sup>

Tales presiones institucionales, normas y valores, obligaban a los mestizos a la búsqueda del adelanto racial que les permitiría el ascenso y equilibrio social a través de los no tan aceptados matrimonios con individuos de raza blanca. Esto les hacía entrar en contradicciones con sus ascendentes negros, en algunos casos, pues se continuaba manteniendo el recelo por parte de aquellos que otrora fueron los hostigadores.

Todavía en esta época el positivismo italiano, sobre todo el lombrosiano con su fuerte carga criminológica, tuvo su influencia, incluso en el pensamiento inicial de Fernando Ortiz<sup>85</sup>. Las aproximaciones hacia las tasas delictivas con mayor representatividad de negros y chinos que de blancos, constituyeron prueba de ello, e incluso hubo cierto resurgir o mantenimiento de ideas de corte deterministas geográficos que se encuentran presentes en la obra del autor, en las dos primeras décadas del siglo XX, como la de mantener el interés los liberales cubanos del XIX, en la introducción en el país de migración española. Pero el poder del capital norteamericano en la isla, prefirió una mano de obra más barata, la jamaicana- haitiana.

La tercera década del pasado siglo, iniciaría los debates en la Academia de Ciencias de Cuba con el objetivo de ver cuán cierto era la fatalidad racial y de poder destacar que las causas reales provenían de antecedentes históricos. Las teorías eugenésicas pierden la legitimidad, otorgada por los siglos de esclavitud.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Mucho de este tipo de relaciones tuvo su reflejo sobre todo en la literatura de ficción, como en 1924 **La raza triste** en cuya narración queda claro lo que significaba en esta época una relación interracial, pues se observa el esquema descrito por Víctor Fowler: los blancos discriminaban a los negros y mulatos, los negros resentidos con los mulatos y estos despreciando a los negros, hecho este visto en la obra cuando Gabriela, hija de un rico ganadero, es pretendida simultáneamente por Miguel Valdés, mulato y por Armando, hombre blanco de clase alta, y es violada por este último porque aseguraba que ella había perdido su dignidad al aceptar a Miguel. Es en este período, como podemos leer en esta obra, es cuando aparece un discurso formal desde la política y el derecho, que pretende ver a todos en una misma escala, pero que contrasta con lo que ocurre al nivel de lo real, cotidiano, individual y afectivo que escapa a cualquier discurso panfletario. Estamos ante una época de pesimismo republicano, en la que se perciben cosas como las que narra esta novela; pues siendo Bayamo, ciudad independentista, donde se liberó a los esclavos para iniciar las luchas armadas por la independencia de Cuba; se acepta la segregación racial sobre todo en lugares públicos como los parques. Otras fuentes que desde la literatura se alzan para denunciar el racismo, la podemos encontrar en la poética de Nicolás Guillén. Véase Guillén, Nicolás (1974) **Obra poética 1920-1972**. II Tomos Ediciones Unión.

<sup>85</sup> Ortiz, F. (1906) "Consideraciones criminológicas positivistas acerca de la inmigración en Cuba", en: **Conferencia nacional de Beneficencia y corrección de la isla de Cuba No.5** Librería y papelería La Moderna Poesía La Habana pp.343-355.

<sup>86</sup> Véase Torres, Mirelys (1998) **Una perspectiva socio-histórica de la problemática racial en Cuba**. Ob. Cit. Pp.68

A pesar de esto, intelectuales como Elías Entralgo y Vallina (1903-1966) continuaban tipologizando los comportamientos a partir del origen, el clima, tipo de alimentos y las teorías raciales del determinismo geográfico, psicológico y biológico, manifestando estereotipos que llegan hasta nuestros días: "...los siglos habrán de decirle a la mulata o a la nación cubana: ¡Levántate y anda! Deja un poco en la hamaca el sentimiento –sobre todo en lo emotivo y pasional--, la imaginación y la astucia, y muévete algo con la memoria, la intuición, la reflexión el juicio, el raciocinio, la voluntad y la volición—que también integran la psiquis humana—y así podrás saber que la existencia es algo más y mejor que sexo, dinero y política.”<sup>87</sup> Está apuntando al concebido estereotipo de identificar a las mujeres mulatas, con lo sentimental por encima de lo racional, elemento que según la explicación que le da este autor se debe a un legado biológico-psicológico que fueron los usos que les dieron a las esclavas en la lactancia de los hijos de sus amos y en las relaciones sexuales entre ellas y los dueños gestándose la mezcla:

“Entre succiones del pezón, balanceos de la cuna o meneos del coito, se traspasaron de la negra a los blancos no pocas características, defectuosas unas- exageración, mitomanía, imprevisión, (...) inconstancia, embullo, superficialidad, remedismo, chabacanería, ese vistazo lateral al progreso que es la novelería, superstición, irresponsabilidad- virtuosas otras- resistencia física, destreza corporal, lealtad, sensibilidad emotiva y ardiente, oído musical, espíritu de sacrificio, expansión, alegría, gracia, ingenio, cultivo de la risa e inclinación a la burla, el buen humor y fácil humoradez, fantasía (...) –provenientes de virtud y cayentes en defectos por exceso: cariño súper apasionado y perjudicial por los hijos, culto idolátrico al baile lúbrico, lascivia...”<sup>88</sup>

El análisis de este autor, parte de la lógica macrosocial hacia la microsocial, en un esquema que relaciona las formaciones económicas-sociales con las relaciones raciales que en ellas se establecen “en términos de razas, la Conquista es el exterminio de una por otra, la Factoría el predominio de una sobre otras; articulados por arriba es la Colonización, articularlos a nivel es la Nación.”<sup>89</sup> En esta misma línea expresa que los hechos negros, (así denomina a uno de los epígrafes de **La liberación étnica cubana**) se identifican con todo lo que se hizo en materia de esclavitud y el comportamiento de los negros esclavos y libertos, sería la tesis de la

---

<sup>87</sup> Entralgo, Elías (1953) **La liberación étnica cubana**. Imprenta de la Universidad de La Habana p.10

<sup>88</sup> *Ibídem* p.189

<sup>89</sup> *Ibídem* p.116

historicidad cubana, porque según esta teoría la introducción de este elemento, no fue más que la respuesta estructural y material ante la formación económica que se estaba gestando; las ideas blancas constituían la antítesis porque en ellas se contradecían, como ya se ha visto, la funcionalidad de la vida, que los llevaba a esclavizar a las mujeres y hombres negros, a manejar la trata negrera, etc., con la axiología que les llevaba hacia una lógica humanista que les decía que esa funcionalidad no era correcta. Mientras tanto, el fenómeno mulato constituye la síntesis pues en él está la aptitud creadora de la sociedad.

Esta caracterización, como se verá a continuación, manifiesta una identificación entre nación y el ser mulato, que tiene nexos con la solución que daba Sanguily al prejuicio racial, pues lo que parece lograr, es el equilibrio del que hablaba el General mambí. "...el cubano ha venido a constituir la tercera forma de liberación étnica de todas, por racial y nacional, restableciendo el equilibrio, un equilibrio dinámico (...) entre el blanco y el negro y liberando a uno del otro. El cubano blanco ante el mulato debe sentirse menos absoluto; el negro cubano ante el mulato menos inferior al blanco (...) El papel más justo del mulato consiste, a mi juicio, en mirar con un ojo de comprensión hacia arriba y con otro ojo de hermandad hacia abajo."<sup>90</sup>

Destaca el lugar que ha tenido la mujer en la sociedad cubana a lo largo de su historia, a partir, de su inferioridad económica y social. En este sentido, no hace diferenciación racial, sino que devela a través de su discurso, que la discriminación de género pasaba sin distinción de raza, colocando tanto a la mujer negra como a la blanca en posición ultra desventajosa,<sup>91</sup> lo que indiscutiblemente no señala es que la mujer negra se colocaba en aquella estructura en lo último porque a su condición de mujer le sumaba su falta de autonomía genérica propia de la época, que la ponía en desequilibrio no solo con los blancos y blancas sino con los hombres propios de su grupo racial.

La obra de José Betancourt, centrada en la lucha contra el prejuicio racial y la discriminación, prevé la no rápida desaparición de tales fenómenos, justificando su razonamiento en que "lo que está ya arraigado en las mentes de la gente, no desaparecerá de momento por el hecho de que no existan ricos ni pobres."<sup>92</sup> Muchos han considerado que esta es una de las aproximaciones al tema de la racialidad en esta época que más perspectiva sociológica

---

<sup>90</sup> Ibídem p.185

<sup>91</sup> Véase Ibídem p.196-197p

<sup>92</sup> Betancourt J. (1946) **Prejuicio**, Tesis de Diploma, Universidad de La Habana.

presenta <sup>93</sup> porque aborda en su fundamentación teórica elementos de carácter histórico-social que sumergen a su estudio en una indagación de este fenómeno a partir del análisis de la totalidad social.

Para nada ajeno a los cambios que en esta materia se estaban operando, Fernando Ortiz, después de sostener las posturas deterministas aprendidas en sus estudios desde España que lo llevaban a expresar que la raza negra era la culpable de la incivilización de Cuba, abandona tales posiciones y se dedica a la búsqueda de elementos socioculturales causantes de la marginalidad negra. Para tal tarea, escogió la vía histórica, de la cual es resultado uno de sus conceptos centrales, la transculturación. Este concepto muestra la evolución de su pensamiento, pues “define un proceso evidentemente social.”<sup>94</sup> Esta aproximación teórica implicó una demostración de lo absurdo de los razonamientos que se hacían alrededor de las etnias y razas en Cuba, y de alguna manera habla como de un gran proceso interracial o intercultural como mejor se adecua a su epistemología.<sup>95</sup>

Esa sustitución no es más que la aproximación a uno de los debates posteriores en torno a la existencia o no de razas, y que pienso nos inclina a ver a este concepto como construcción socio- histórica: “La cultura es algo estructural, algunos dicen que es orgánico. Es un mecanismo de cooperación integral (...) es un complejo sistema de instrumentos, hábitos, deseos, ideas e instituciones por medio del cual cada grupo humano trata de ajustarse a su ambiente, siempre cambiadizo, y de mejorar la satisfacción de sus necesidades personales y sociales (...) es un sistema de nucleación humana...”<sup>96</sup>

El carácter dialéctico y totalizador que de la cultura hace Fernando Ortiz, permite dar cabida a la interracialidad o multiculturalidad que de ella se deriva, y que está representada en el concepto de transculturación cuyas ideas fundamentales aparecen esbozadas en su conferencia **Los factores humanos de la cubanidad**<sup>97</sup> y definido en el **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**<sup>98</sup>, máxima síntesis de tal reflexión. Con la aparición de este

---

<sup>93</sup> Véase Torres, Mirelys (1998.) **Ob. Cit.** Pp.70

<sup>94</sup> Salerno Izquierdo, Judith. (2004) **Fernando Ortiz: notas acerca de su imaginación sociológica.** Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. P.67

<sup>95</sup> En ese proceso de superación de lo biologicista insiste en sustituir la voz raza por la de cultura. Véase esto en la obra **“Urgencias de la cultura”** En: **Ultra.** La Habana. Pp.341- 342

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> Ortiz, Fernando. ( 28 de noviembre de 1939) **Los factores humanos de la cubanidad.** Conferencia leída por el autor en un ciclo organizado por la fraternidad estudiantil Iota Eta en el anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana, publicada en la **Revista Bimestre Cubana**, La Habana. Vol.XIV No. 2. Pp.161-186p.

<sup>98</sup>

concepto de transculturación y la elaboración de cinco fases del desarrollo en nuestro país, Ortiz demuestra total superación de sus posturas iniciales respecto a la temática racial y va más allá proclamando que la correcta integración sería aquella en la que blancos y negros se mezclen, se acepten y se respeten entre sí.

La Revolución en el poder, a partir de 1959, tomó un grupo de medidas de amplio alcance social, cuya esencia antidiscriminatoria, enfrentó a todo un sistema de relaciones y representaciones, que construidas y solidificadas durante años de historia neocolonial, se basaban en la inequidad social que legitimaba la superioridad de unos pocos sobre otros. “Fidel proclamó al racismo como una lacra a extirpar de la sociedad cubana.”<sup>99</sup> Durante todo este período, con las conquistas sociales, el problema del racismo fue eliminado institucionalmente, pero quedaron rezagos, que se vieron invisibilizados, a partir de una desestimación del papel de lo subjetivo y ante el éxito del programa social de la Revolución.<sup>100</sup>

El triunfo revolucionario marcaba profundas transformaciones también en el sistema normativo y legislativo<sup>101</sup> que de alguna manera posibilitaron que las relaciones interraciales se hicieran frecuentes; se trabajaba, estudiaba, divertía en los círculos sociales y hasta se vivía cerca de personas cuyo grupo racial era diferente. Hechos históricos como la explosión de La Coubre y otros atentados perpetrados, marcaron la subjetividad nacional de tal forma, que se hablaba a través de un discurso que nos identificaba sin ninguna individualización, sino como pueblo cubano, más allá de cualquier posible diferenciación racial.

Sin dudas, la Campaña de Alfabetización fue un proyecto que permitió ampliar los espacios donde la interracialidad se hacía más frecuente, negros, blancos y mestizos se unían ahora para librar a su pueblo del mal de la ignorancia. A partir de aquí, la escuela se convertiría en una de las instituciones donde más se produciría este tipo de relación, y se empezaría a comprender que el éxito social no dependía sólo de los méritos propios sino que existían una serie de factores que condicionaban tal resultado. Este razonamiento, contribuyó a la transformación de la ideología educacional imperante, reinando por tanto, una concepción

---

<sup>99</sup> Morales Domínguez, Esteban. **Color de la piel, nación e identidad: ¿un dilema contemporáneo?** Fotocopia Personal.

<sup>100</sup> Además el prestigio que los líderes de la Revolución fueron tomando internacionalmente, se extendió de tal manera que hasta en los Estados Unidos, a partir de lo ocurrido en septiembre de 1960 durante una visita de Fidel a la ONU, su expulsión del Hotel Shelburne y la posterior acogida en el Teresa de la ciudad negra de Harlem, así como la manifiesta relación del líder de los Panteras Negras, Malcom X con nuestro líder; favoreció el incremento de una ideología antirracista entre los grupos sociales más discriminados.

<sup>101</sup> Recordar las leyes de Reforma Agraria, Urbana, las leyes 100 y 437 un escalón vencido en este sentido porque declaraban la creación del Departamento de Playas para el pueblo, de forma pública, gratuita y sin restricción a todos los ciudadanos.

para entender el desarrollo educacional de las personas, que incluiría la variable del contexto social en el que el individuo se desenvolvía, y así con acciones encaminadas a mejorar determinadas situaciones, se ha venido logrando un sistema educacional donde tanto negros como blancos, se están beneficiando de igual manera.

La década de los 70 y la primera mitad de la de los 80 fueron tiempos en los que nuestro país manifestaba saltos cuantitativos y cualitativos en las esferas políticas y sociales, que propiciaron una mejoría notable en las políticas sociales sobre todo en cuanto a atención a personas en desventaja social, favoreciendo el alcance de altos grados de equidad.<sup>102</sup>

La Cuba actual, vista como sociedad, no es racista; pero a pesar del esfuerzo realizado por la dirección de la Revolución, para eliminar las prácticas discriminatorias en todos los espacios, aún perviven determinadas manifestaciones discriminatorias, que si bien, en muchos casos pasan inadvertidas en los espacios macro sociales, sin embargo, sobreviven en ámbitos micro y muy ligados a la subjetividad de los individuos.

Para entender la pertinencia del discurso que combate la mantención de las expresiones racistas a nivel de las relaciones interpersonales, lo que expresa Fernando González Rey: “uno de los aspectos subjetivos más complejos que caracterizan la vida social del hombre, es la formación de las representaciones sociales e individuales sobre la realidad que se vive(...), siendo un sistema de creencias estables sobre algo que, por su significación para el sujeto, adquiere una importante carga emocional y se convierte en un motivo de comportamiento.”<sup>103</sup>

Así, que los prejuicios raciales y sus expresiones no constituyan otra cosa que actitudes construidas y formadas a partir de la asimilación y la apropiación de remanentes de una ideología racista y que es representativa de determinados patrones culturales del entorno del individuo en los que se les ha otorgado un significado específico.

Todas las relaciones interraciales no se presentan de la misma forma para cada una de las esferas de la vida social ni los grupos sociales, de ahí que se plantee que no ocurre la misma aceptación de estas relaciones en los marcos estudiantiles o vecinales que en los de mayor intimidad, es decir, en los de parentesco o familiar, influyendo mucho lo generacional.<sup>104</sup> Pero,

---

<sup>102</sup> Gómez Vasallo, Clarisbel (junio 2005) **Ob. Cit.** Pp.75

<sup>103</sup> González Rey, Fernando. (1995) “Acerca de lo social y lo subjetivo en el socialismo”, en Revista **Temas** No.34. La Habana, .98 p.

<sup>104</sup>Para ampliar ver Alvarado, Juan Antonio (1996). “Relaciones raciales en Cuba”, Revista **Temas** No.7 La Habana. Pp.37-43p.

tampoco han afectado de la misma manera a las cubanas que a los cubanos,<sup>105</sup> puesto que hay que tener en cuenta, las diferenciales que en términos del saber sociológico se introducen en estudios donde el género cruza toda la investigación.

La pertinencia de un análisis de la interracialidad cruzada por el género como variable fundamental de análisis de las relaciones de pareja, viene dada fundamentalmente, porque estas relaciones se intensificaron a partir de la eliminación de la segregación racial, permitiendo compartir entre todos, el mismo sistema de enseñanza, los círculos sociales recreativos, la cultura, y entonces de alguna manera los procesos conflictuales pasaron a un orden más familiar y subjetivo.

En este sentido, existen estudios a partir de la década pasada, que se han detenido a profundizar en la temática, entre ellos se destaca el Proyecto de Investigación de de Relaciones raciales y etnicidad en la sociedad cubana contemporánea del Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba, cuyos resultados han constituido importantes precedentes para esta investigación. Algunos de ellos se exponen a continuación. Muchos son los que admiten tener un círculo de amistades multirracial, pero algo muy diferente ocurre con la aceptación de las relaciones amorosas. En 1996, un estudio reflejaba que las 2/3 partes de los blancos, 1/3 de los mestizos y ¼ de los negros entrevistados, desaprobaban este tipo de uniones.<sup>106</sup> Entre los factores históricamente influyentes en la desaprobación se encuentran, las diferencias socioculturales, los prejuicios y el temor a lo que piensen los demás. La influencia es generalmente en la formación de conflictos que a veces conducen a la ruptura de la pareja.<sup>107</sup>

Sin embargo, en una investigación más reciente, cuyos resultados fueron publicados en enero-marzo del 2006, refieren que hay una tendencia a la interracialidad entre los tres grupos, y en cuanto a la filiación racial de los cónyuges de los hijos, la tendencia de los entrevistados fue a estar de acuerdo con los matrimonios raciales.<sup>108</sup> Las disonancias que todavía están presentes, a pesar de que este tipo de relación ya es aceptada regularmente, presenta una carga negativa por lo que debe ser objeto de un análisis y estudios que

---

<sup>105</sup> Véase Almeida Junco, Yulexis. (La Habana, 2005) **Todos los colores valen** (Folleto). Ponencia desarrollada de las Memorias del V Taller Internacional “Mujeres en el siglo XXI.

<sup>106</sup> Para ampliar ver en Alvarado, Juan Antonio. , (1996) “Relaciones raciales en Cuba”. Revista **Temas** No.7. La Habana

<sup>107</sup> *Ibídem*

<sup>108</sup> Espina Prieto, Rodrigo y Pablo Rodríguez Ruiz (enero-marzo 2006) “Raza y desigualdad en la Cuba actual”, en: Revista **Temas** No. 45. p 52

detengan “la acción de uno de los mecanismos sociales más peligrosos para el actor de la reproducción del racismo, dentro de la sociedad: la ignorancia.”<sup>109</sup>

El investigador Esteban Morales y otros, se han dedicado a profundizar en las representaciones de los grupos raciales en diferentes ámbitos sociales y épocas históricas, ofreciendo valoraciones acerca, incluso, de cómo el sistema de enseñanza con su tendencia a presentar solo la cultura occidental, contribuye a la permanencia de estereotipos y prejuicios. La investigación de este autor tiene un fuerte carácter cuantitativista, que ofrece a través de datos obtenidos de encuestas, entrevistas y censos, argumentos para grupos de científicos que se han inclinado por reflexionar acerca de esta problemática en espacios como **Color Cubano**, perteneciente a la UNEAC, etc.

Los criterios del investigador Jesús Guanche, en cuanto a este tema, presentan a un heredero de una lógica ortiziana<sup>110</sup>, que aclara que el uso indistinto de etnia y raza es un error en tanto, el último se refiere fundamentalmente a las características bioantropológicas, y el primero pondera más el tratamiento como grupo humano con una formación cultural específica. Sin embargo, manteniendo esta misma línea, expone que “... los rasgos raciales, como regla, no desempeñan ningún papel etno diferenciador significativo. Es más importante atender, en el contexto cubano, a la amplia red de grupos genéticamente mixtos y transitorios que a hipotéticos grupos raciales puros, ya que la mayoría de la población posee distintos niveles y grados de mestizaje interracial.”<sup>111</sup>

Esta última afirmación de Guanche aporta un elemento más al carácter valedero de esta investigación, sobre todo cuando este autor aclara, que durante el proceso de formación histórica el mestizaje, como hoy, no es sólo una problemática en la que influyan factores biogenéticos, sino de carácter sociocultural, siendo esta arista de su reflexión acerca de este tema, el que más se acerca a los presupuestos teóricos de la presente investigación, pues es precisamente, esos factores socioculturales que influyen en la formación y aceptación de parejas interraciales lo que se constituye en nuestro interés sociológico.

---

<sup>109</sup> Morales, Esteban. (2005) **Cuba los retos del color**. Libro del CEBSH, Universidad de La Habana.

<sup>110</sup> Véase además que este autor al igual que Ortiz mantiene una postura que privilegia el uso del vocablo cultura por encima del de raza. “Mayor significación tiene la cultural como (...) el patrimonio representativo y significativo de los rasgos propios de un etnos.” Guanche, Jesús (1996) **Componentes étnicos de la nación cubana**. Colección Fuente Viva. Fundación Fernando Ortiz. Editorial Unión. P129-130p.

<sup>111</sup> Guanche, Jesús (1996) **Componentes étnicos de la nación cubana**. Colección Fuente Viva. Fundación Fernando Ortiz. Editorial Unión. P. 128

----- (2008) **Cuba y la crisis de los 90. Entre la apertura y la apretura**, en: [www.crim.unam.mx/Cultura/ponencias/1CultDesa/CDIDE04.htm](http://www.crim.unam.mx/Cultura/ponencias/1CultDesa/CDIDE04.htm)

En realidad constituir una sociedad que privilegie la justicia y la equidad, requiere de los científicos sociales, en la contribución al fomento del debate en torno a la problemática racial, profundizando en el porqué, desde el punto de vista macrosocial, ser negro y ser blanco es lo mismo, mientras que algo sucede cuando se concretizan esas políticas, y pasan por la subjetividad de los agentes socializadores, subsistiendo todavía estereotipos, estigmas sociales que tienen consecuencias discriminatorias, y los hacen ver y sentirse de manera diferente.

La historia social cubana va más allá de lo que en el terreno de la objetividad de las políticas sociales se ha logrado, y por tanto, su arista social debe entender, que el mantenimiento de formas de desigualdad heredadas, vigentes en espacios de socialización territoriales ubican en mayoría a la población negra y mestiza en las áreas y barriadas más deprimidas y populares, mientras que el componente blanco de nuestra sociedad predomina en aquellas zonas consideradas residenciales.<sup>112</sup> La internalización de estos procesos es lo que ha incidido en el mantenimiento de este tipo de problemáticas.

Una de las mejores vías para eliminar la disonancia entre lo que institucionaliza la Revolución y lo que sobrevive en las calles, y por supuesto lo racial, es el diálogo<sup>113</sup> y que mejor que el cine, un medio masivo de comunicación, exponente de un lenguaje donde el actor social no tiene que sentirse directamente aludido, pero que sí permite con esa expresión de símbolos y códigos audiovisuales, la recreación de un mundo, que ha sido violentado en su realidad por la subjetividad de sus realizadores. Se ha construido y recreado bajo el prisma de individuos ubicados en una realidad social determinada, que siempre termina condicionando de alguna manera, la obra artística. Además, de que al tener entre su objetivo final, la búsqueda de una identificación entre puesta en escena y espectador, se puede buscar un diálogo que poco a poco logre internalizar la eliminación de una representación desigual.

A partir de la década del 90 del siglo pasado, hay una incidencia de la crisis económica que visibilizó formas de supervivencia de estereotipos negativos. La nueva economía emergente del Período Especial apoyada en la propiedad mixta de corporaciones y turismo, la

---

<sup>112</sup> Véase Espina Prieto, Rodrigo y Pablo Rodríguez Ruiz (enero-marzo 2006) “Raza y desigualdad en la Cuba actual”, en: Revista **Temas** No. 45.

<sup>113</sup> Véase González Rey, Fernando (1995) “Acerca de lo social y lo subjetivo en el socialismo.” **Ob. Cit.**

diversificación de las formas de propiedad y la apertura al mercado librecambista,<sup>114</sup> probaron que la presencia en determinados puestos de trabajo es todavía muy asimétrica, en tanto, distribución de cargos directivos entre blancos (as) y negros (as). Esto, conjuntamente con la férrea situación económica, que llevó a la emergencia del turismo y a una imagen de Cuba, que demostró que la representación social del mestizo(a) y el negro(a) no había variado mucho, a pesar, de los esfuerzos institucionales, a lo que algunos autores han dado en llamar racismo sociológico<sup>115</sup> que genera desigualdades en condiciones de apertura de nuevos espacios competitivos y la revalorización simbólica, que conjuntamente con factores objetivos y subjetivos heredados estructuralmente, nos están presentado una reevaluación de la problemática racial.

La literatura de ficción continuó haciéndose eco de la problemática interracial,<sup>116</sup> sobre todo a partir de la década del 90, con algunas reflexiones acerca de las relaciones interraciales, profundizando en esa dimensión más desestimada, la parte subjetiva, manifestando casos como son la representación de la pareja compuesta por un hombre blanco, en el borde de la marginalidad que explora la sexualidad de las mujeres negras, como un escalón más en su escala de ascenso hacia “lo socialmente periférico.” La tipología repetida de féminas negras de “explosiva lubricidad” y “coitos desmesurados y gigantescos.”<sup>117</sup> La interrogante sería entonces: ¿cuánto de estos estereotipos son sólo parte de la literatura y otros medios artísticos, o en realidad hay un reflejo de lo que en el imaginario social de la realidad de nuestro país hay?

Otra de las problemáticas que se ponen de manifiesto, ya no solo en la literatura de ficción sino en algunas aproximaciones desde el mundo científico,<sup>118</sup> es la forma en que se continúan manifestando las tendencias de blanqueamiento, a través de “la preferencia de muchos negros y mestizos a buscar parejas blancas, así como en general la preferencia de la mayoría de la población blanca a no privilegiar el matrimonio interracial”<sup>119</sup> En estos casos la exogamia es

---

<sup>114</sup> Véase Informe del IV Congreso del Partido Comunista de Cuba de 1991 donde se plantean las estrategias y mecanismos expresados por Carlos Lage Dávila.

<sup>115</sup> Véase Espina Prieto, Rodrigo y Pablo Rodríguez Ruiz (enero-marzo 2006) “**Raza y desigualdad en la Cuba actual**” Ob.cit.

<sup>116</sup> Desde el triunfo revolucionario novelas como, *Adire y el tiempo roto*, *País de coral* de Manuel Granados, *Santa Lujuria* de Marta Rojas, *El cuerpo inmortal* de Alberto Garrandes., *El vuelo del gato* de Abel Prieto Jiménez y *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, tienen sus aproximaciones a la temática interracial.

<sup>117</sup> Véase Casamayor Odette (s.f.) “Marginalidad y ética”, en: **Gaceta de Cuba**.

<sup>118</sup> Obras como la reciente “*Desafíos de la problemática racial en Cuba*” de Esteban Morales. *Estrategias para cuerpos tensos: p (li)(é) ticas del cruce interracial*, artículo de Víctor Fowler ya citado, las tesis de Licenciatura de Mirelys Torres y Clarisbell Gómez.

<sup>119</sup> Morales Domínguez, Esteban (2007) **Desafíos de la problemática interracial**. Fundación Fernando Ortiz. Pp.126

practicada por los primeros como una forma de ascender en una escala social que les permite continuar perpetuando las tendencias de la población no blanca a no asumirse como tal.<sup>120</sup> También la perpetuación, de la práctica endogámica, tiende a ser constante sobre todo en determinados grupos que pretenden mantenerse en el mismo grupo y estatus social, sobre todo de los negros y mestizos de las clases medias hacia arriba,<sup>121</sup> práctica que proviene de la República.

La estructuración social que emanó de la crisis, devela un entramado subjetivo que es propio de un contexto social que mostraba la individualización que iba ocurriendo con un sujeto social, que había demostrado cierta homogeneidad. La comprensión de esta diversificación de los actores sociales en este período, es principal presupuesto para un análisis en el que se pretende caracterizar el tratamiento de las parejas interraciales en una forma de arte que logra tanta identificación con su público, y que sin dudas es una fuente, a través de la cual, se pueden obtener buenas respuestas a las interrogantes fundamentales de este estudio, sobre todo desde un medio como el cine cubano que siempre ha sido el resultado de la interacción de sus realizadores con la realidad social que le ha rodeado.

### **1.5 Cine e interracialidad en la isla imaginada.**<sup>122</sup>

Correspondiendo siempre a su papel de avanzada en Latinoamérica, Cuba fue uno de los primeros en presentar el cinematógrafo como un producto fílmico en la región. Solo un año nos separaría del invento por los Lumiere, cuando en esta pequeña islita un compatriota de los hermanos, Gabriel Veyre, en el afán de encontrar adeptos para la incipiente arte, rodaba el 7 de febrero de 1897 **Simulacro de incendio**.

Desde los primeros tiempos de su puesta en práctica en el país, el cine se convirtió en un reflejo de la sociedad en que se vivía. Precisamente los posteriores desempeños estuvieron dedicados a reflejar lo que estaba ocurriendo en el año siguiente al primer filme, la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana. El documental **Fighting with our boys in Cuba** de 30mm mostraba, desde una visión que privilegiaba a los norteamericanos, las operaciones de los soldados estadounidenses en las inmediaciones de Santiago, desde escenarios ficticios, donde se refleja la teatralidad de esta guerrita que terminó constituyendo una falsa libertad.

---

<sup>120</sup> Véase "Report on The Americas" (Febrero de 1992), en: **Pensar el Caribe**. No.4 Vol.20

<sup>121</sup> Véase Barcia, M<sup>a</sup> del Carmen. (2005) **Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)**. Colección la Fuente Viva, Fundación Fernando Ortiz. Pp.138-139.

<sup>122</sup> Fonet, Ambrosio (2007) **Las trampas del oficio**. Editorial José Martí. p.14

La cruda frustración de una República en la que más que cubana, aquella sociedad se convertiría en títere de la potencia del norte, hacía que muchos se aferraran a la búsqueda en el arte de la identidad nacional. El incipiente cine de quien se ha considerado como el verdadero iniciador de este arte en nuestro país, Enrique Díaz Quesada, insistía en apelar a los sentimientos patrióticos a partir de la muestra de la épica mambisa con títulos como **El capitán mambí** o **Libertadores y guerrilleros** (1914), y el **Rescate del brigadier Sanguily** (1917). Como ser social que era, su intención patriótica se mezclaba con una visión bandolerista del criollo y una puesta en escena más melodramática que épica del asunto, que no era más que el resultado de la influencia de la perspectiva etnocéntrica de los norteamericanos, que no reconocieron la gesta libertaria.

La imposibilidad de la creación de una industria cinematográfica era evidente, pues las casas de exhibición, y los teatros, se constituían bajo la premisa de distribución y exhibición de los filmes extranjeros, prevaleciendo italianos, daneses y franceses en los primeros momentos. Esto trajo consigo, la frustración de disímiles proyectos que dependían de la distribución de películas de esos realizadores para con la ganancia poder llevar a cabo esos proyectos.<sup>123</sup> La proyección de esta filmografía silente, promovía patrones que no tenían que ver mucho con los de la ínsula. La representación de las mujeres, se correspondían con los esquemas ya planteados por Laura Mulvey en **Placer visual y cine narrativo**.<sup>124</sup>

A finales de los años veinte, se logra cierta estabilidad en la producción, pero los filmes alcanzaban muy escasa calidad, eran obras artesanales, ingenuas y con muy escasos valores artísticos, cuando en el mundo ya se estaban presentado concepciones acerca del discurso fílmico. De hecho, tanto la filmografía europea como la norteamericana se venía encausando en hacer la producción de filmes argumentales como, **Quo vadis?**, **La toma de la Bastilla** y **Cabiria**.

Contrario también a lo que pasaba a nivel mundial, en Cuba la asistencia al cine fue, durante esta época, un acto de la alta y mediana burguesía en el cual ellos se veían representados, por eso no apreciaban los melodramas en los que aparecían historias de personas comunes, sino que preferían documentales en los cuales se reflejaban viajes a los lugares del mundo donde la historia universal se iba convirtiendo en fuente turística.

---

<sup>123</sup> Véase Fonet, Ambrosio (2007) **Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad**. Ediciones ICAIC. P.20.

<sup>124</sup> Véase en este mismo trabajo p. 6

Desde 1920 existían noticiarios sistemáticos, algunos de los cuales constituyen el más importante testimonio audiovisual de lo que era Cuba por esas fechas, la representación de la alta sociedad, sus eventos y sucesos así como los anuncios comerciales se convertirían en los temas de estos noticiarios.<sup>125</sup> Es precisamente en este período, donde la distribución de cines en la ciudad es ampliada hacia determinados barrios, posibilitando que el acto de asistir al cine no fuera tan exclusivo. Sin embargo, se mantenía una representación de la estructura social del país en la forma en que se situaban por niveles los espectadores, y por la estandarización clasista a la que era sometido el precio de la luneta o la silla.

En nuestro país, estábamos imbuidos en un proceso de americanización acelerado, sobre todo evidente en el período que oscila entre la Segunda Intervención norteamericana en la Isla y la Danza de los millones que llevaba consigo la imitación de una cultura cuyos valores (tanto materiales como espirituales) fueron implicando en varios sectores una inclusión de la filosofía de consumo. El cine se constituiría en fuente de información de una estética hollywoodense que ya estaba en ascenso y que colocaba en las representaciones a hombres y mujeres dentro de cánones específicos de belleza, de moda al vestir, al peinar y de formas de actuar respecto al otro a partir del estatus social en el que se encontrara el individuo.

Con la muerte de Enrique Díaz Quesada quedaba abierto el camino para una mayor americanización de nuestro cine, pues al no estar el hombre que proyectaba una filmografía que perseguía como objetivo final la identificación de un espectador con su identidad nacional,<sup>126</sup> quedaba desamparado el camino hacia la construcción de un cine propio.

La interacción entre los medios, hacía que la radio novelesca influyera en la puesta en marcha de la primera película sonora cubana en 1937, *Serpiente roja*, con dirección de Ernesto Caparrós y basado en los episodios radiofónicos del detective Chan Li Po, fueron episodios creados por el célebre Félix B. Caignet.

La mayor parte de la producción estuvo signada por el folclorismo, la música y el teatro popular vernáculo, o imitaba el melodrama mexicano y los folletines radiales: *Romance del palmar*, *Estampas habaneras*, y otros. Estas películas fueron copias fieles del cine hegemónico

---

<sup>125</sup> Véase Naito López, Mario (2001) “El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días”, en: **Revista Miradas**. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

<sup>126</sup> Destáquese que este realizador proyectó filmes tanto de la épica revolucionaria como de las religiones de carácter africano, que aunque no estaban ajenos en muchos de los casos de visiones racistas, significaron un acercamiento hacia esa otra parte de la cultura cubana que era olvidada. Véase Fornet, Ambrosio (2007) “Díaz Quesada: el fundador y su público,” en: **Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad**. Ediciones ICAIC p.36.

que propagaba imágenes frívolas de las mujeres, identificaba patrones sociales que encerraban lo amoral y lo moral dentro de cánones preestablecidos y que generalmente ubicaban en lo último de la escala a las mujeres, aun cuando fueran de las clases sociales más altas, y a los negros y mestizos que, de aparecer, era en espacios estereotipados como artistas (profesión esta que en aquel momento era visto como degradante), criados o delincuentes. Ejemplos constituirían las siguientes décadas en las que abundan numerosas coproducciones con México, de bajo costo y escaso relieve artístico. Escapan a la mediocridad general, *Siete muertes a plazo fijo* (1950) y *Casta de roble* (1953), ambas dirigidas por Manuel Alonso, autócrata monopolista que consiguió nuclear a su alrededor casi todos los esfuerzos de la incipiente industria cinematográfica cubana con propósitos nada altruistas ni artísticos.<sup>127</sup>

En 1951 se creó la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, que incluyó a varios artistas e intelectuales de los que luego fundarían el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. En 1955, Julio García Espinosa realizó el corto documental *El Mégano*, con la colaboración de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip, propuesta de un nuevo tipo de cine crítico y problemático, que daría lugar a la creación del ICAIC, luego del triunfo de la Revolución en 1959.

La creación del ICAIC estuvo aparejada a la campaña de nacionalización y compra de todo el sistema de distribución y exhibición de filmes en el país, y a la búsqueda de un nuevo espectador con quien dialogar. Al discurso fundador a través de la primera Ley Cultural que expresaba la necesidad de crear el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica,<sup>128</sup> se enfrentaba una dicotomía clara, pues se trataba de lograr un equilibrio entre las dos formas fundamentales del cine, como arte y como industria, de ahí que se instauraran tres principios rectores básicos: el primero, dirigido a eludir la burocracia para promover la creación sin trabas, a partir, del establecimiento de los elementos técnicos y materiales necesarios; el segundo, exigía una mente abierta y desprejuiciada para reflejar la realidad que debía verse desde una puesta en escena con lenguaje apto y para nada panfletario; y por último se garantizaría el respeto a la diversidad de opinión, tendencias estéticas, el diálogo individual y

---

<sup>127</sup> Véase *ibídem*.

<sup>128</sup> Esta Ley fue Promulgada el 24 de marzo de 1959. Véase Caballero, Rufo y Del Río, Joel. (1995) “No hay cine cubano adulto sin herejía sistemática.”, en: Revista **Temas**. No. 3 Pp. 102-115p.

colectivo, la crítica y el análisis sistemático de la producción nacional y extranjera , clásicas y contemporáneas.<sup>129</sup>

El cine de la primera década de la Revolución, refleja las transformaciones acaecidas en nuestro país, la ascensión de un nuevo sujeto de poder que interioriza una ideología diferente, así como la catarsis de una nueva conciencia social. Es un cine que afirma el proyecto en el que está inmerso, y que prepondera el lado subjetivo, pero no aquel intimista, sino el épico. Se empezaría a buscar fundamento dramático en nuestros propios conflictos, generados a partir, de una variación de la vida cotidiana colectiva e individual cubana, en completa disparidad con el cine comercial. La variación del discurso hacia lo unitario y nacionalista, se enfocaba hacia la identificación entre emisor y receptor que conducía hacia la reafirmación de objetivos que serían comunes.

El cine de ficción venía dando pasos y se enfrascaba en mostrar un ambiente netamente urbano, raras veces cercano a la ruralidad que también existe en nuestra país. En contraposición a esto, en 1966 Humberto Solás presentaba el rostro mestizo de Adela Legrá tras la ingeniosa forma del enfoque visual de Jorge Herrera. Se estaba develando ante el público cubano una nueva estética que representaría una ruptura de los patrones de belleza y los roles establecidos históricamente para las mujeres, pero que sin dudas se constituiría en popular. La propia historia de este medimetro presentaba un nuevo rol femenino y racial, ajeno a las convenciones erótico-sexuales y de estructuración social de los clásicos cinematográficos. Solás estaba demostrando que se erigía una nueva generación de cineastas, que conjuntamente con la heredada de la Sociedad Nuestro Tiempo, estaba variando la manera de representar(se) en el producto fílmico.

Los analistas han profundizado en este período cinematográfico que va de 1965 hasta la década del 70, definiéndolo como un período de “consistencia analítica y filosófica”<sup>130</sup> donde se hace énfasis en el contexto social, en la existencia de un sujeto social colectivo. Las líneas temáticas fueron claras, la utilización de la sátira contra la burocracia y el machismo; aparecieron ideas que pretendieron ir mucho más allá de lo que el tiempo y el contexto expresaba, acercándose a la visión del diferente que se permite dimitir. Esta oleada fue

---

<sup>129</sup> Véase Guevara, Alfredo (2003) **Tiempo de fundación**. Iberautor Producciones Culturales, Madrid.

<sup>130</sup> *Ibidem* p.103

iniciada por Tomás Gutiérrez Alea (1920-1996), y sería un presupuesto teórico fundamental de filmes como **Memorias del subdesarrollo**, hasta la premiada **Fresa y chocolate**.

De los 70 nos llega un cine donde la cotidianidad obrera sigue siendo centro y se enlaza con la presencia de la mujer en este espacio, enfrentando un entramado de prejuicios y estereotipos. El cuestionamiento a la posibilidad de una idealización del modelo de hombre nuevo, sería una de las pautas que en esta década, para muchos gris,<sup>131</sup> marcaría las aristas del nuevo contexto.<sup>132</sup> Para ejemplificar, debemos citar el filme de Pastor Vega **Retrato de Teresa**, donde confluyen ambos temas: la vida obrera, con la lucha emulativa, la convivencia de diferentes actores sociales que antes del triunfo revolucionario no lo hacían, y la presencia femenina irrumpiendo en nuevas formas y espacios de convivencia que quizás no eran frecuentes para ellas.

Los 80 parecen ser la etapa menos relevante en cuanto a calidad, pues a pesar de que se hace filmografía, no es suficientemente aceptable, aun cuando pretende realizar una vuelta hacia la parte más intimista y subjetiva (factor que escaseó en las anteriores etapas), a través de una introspección que busca, sobre todo acercarse a lo cubanamente mítico, cosa que se convierte en intento de centrar lo popular y de “significar lo no precisamente culto” a través de una irrelevante Psicología de masas.<sup>133</sup> La causa estaba enmarcada en la poca asiduidad de público a los cines durante la anterior etapa, y por tanto, había que lograr un acercamiento al espectador, de ahí que se vuelva a la comedia la más recurrente de las armas para solucionar esto. Podemos citar filmes como **Se permuta** y **Los pájaros tirándole a la escopeta**, seguidas por una larga lista de títulos que volvieron a repletar las salas como **Una novia para David**, **Plaff o Demasiado miedo a la vida** y **La bella del Alhambra** que se cuentan entre las mejores de esta etapa. En ninguna de estas películas se puede hablar de que haya presencia de interracialidad. Incluso en **Plaff**, aunque es cierto que sus protagonistas jóvenes, Luís Alberto García y Thais Valdés, forman una pareja interracial, pero no será tema central en este filme, ni en ninguno otro de los mencionados.

---

<sup>131</sup> Desde el 2007 se desataron debates, sobre todo en el ámbito intelectual y cultural acerca de este período que fue llamado quinquenio gris, sobre todo, por la esquematización, en determinadas áreas de la cultura del realismo socialista que conllevó a la exclusión del “otro” social. Véase Heras León, Eduardo (15 de mayo 2007) “**El quinquenio gris**” Conferencia leída por el autor en el Instituto Superior de Arte, como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión.” Organizado por el Centro Cultural Criterios. Documento On-line.

<sup>132</sup> Caballero, Rufo. Del Río, Joel. (1995) “No hay cine cubano adulto sin herejía sistemática” **Ob. Cit.** Pp.103.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp.113

El período especial significaría la restricción por las carencias, la ampliación de las coproducciones como vía de solución a la falta de recursos para la realización y la apertura a espacios críticos. La filmografía de la década del 90, no es precisamente una filmografía herética de lo real, el reflejo de la realidad, no tuvo el referente sociológico que permitiera en temáticas llevadas a escena como la prostitución (**Reina y rey**, **Entre ciclones**, etc.), la corrupción y la doble moral, lo anterior, unido a una imagen visual que repite códigos para la contextualización como ese centrohabanerismo<sup>134</sup> constante en los filmes y que generalmente se convierten en una línea argumental en la que aparecen como un todo negros/mestizos-Centro Habana- marginalidad, nos ha brindado una pobre reflexión entorno al tema desde nuestro cine. Aunque sería injusto no mencionar honrosas excepciones, como es el caso de **La vida es silbar**, donde partiendo de esos mismos códigos, uno de sus protagonistas Elpidio, se articula en una reflexión profunda acerca de la trascendencia socio histórica de la marginalidad y su representación desde la identidad nacional tratada como sinónimo de lo mestizo y por tanto su construcción social.

En realidad, este tipo de problemática estará casi siempre en nuestro cine, como contextualizando.<sup>135</sup> Sabemos que no ha sido una temática centralizada, a no ser en determinadas puestas en escena de carácter histórico, como es el caso de **Roble de olor** (2003), donde la interracialidad es asumida como discurso de identidad nacional, sobre todo, desde el punto de vista de lo histórico- cultural. En este filme se puede observar un interés por mostrar cómo los estereotipos acerca de las parejas interraciales en nuestro país no pueden ser una problemática desligada de los factores socio histórico que las han determinado.

Las representaciones contrastante de una Angerona que parece ser el lugar ideal de demostración que personas blancas, negras y mestizas pueden convivir en perfecta armonía, con el espíritu social imperante que enmarca la llegada y presencia en Cuba de la Inquisición, y el aumento constante del miedo al negro, del que se hablaba en el epígrafe anterior. Este filme, según los críticos, tiene una principal virtud, la de cuestionarse el presente a través del pasado,<sup>136</sup> ¿es quizás la interracialidad un tema en el cine que se empieza a perfilar?

---

<sup>134</sup>Véase Controversia: “¿Qué pasa con el cine?” (enero –marzo de 2008), en: **Revista Temas**. No. 53 p. 113.

<sup>135</sup> Algunos filmes como **Entre ciclones**, **Un paraíso bajo las estrellas**, **La vida es silbar**, y la reciente, **La noche de los inocentes**, tienen a la interracialidad como elemento de la subtrama.

<sup>136</sup> Véase Padrón, Frank (2006) “Angerona o la caída de los dioses”, en: **La profesión maldita**. Editorial Oriente. Pp.169

De cualquier manera definir el cine cubano, a partir de las variables que han dirigido nuestra sistematización teórica: interracialidad y relaciones de pareja, implica sobre todo entender que estas representaciones han estado influidas por visiones que conectan al género desde diferentes matices y proposiciones fílmicas como aquellas donde las mujeres han sido símbolo de las luchas independentistas, de la liberación de los atavismos y prejuicios burgueses, del constante bregar a favor de su independencia y contra el machismo, con un pobre tratamiento de la temática racial y sus conflictos que ha significado una falta de profundización sobre la subjetividad, la simbología y la trascendencia que tiene el mestizaje para una sociedad como la cubana.

## Capítulo II.: Repensando la interracialidad: aspectos metodológicos.

### 2.1. Problema de investigación y objetivos:

A la necesidad de concretar en investigaciones sobre nuestra realidad social, los procesos que durante siglos de existencia humana han tenido una carga discriminante, legitimada social y políticamente por los discursos alrededor de la superioridad racial, que se comentaron en el capítulo anterior, está dedicada la presente tesis. Estudiar las “formas específicas en que interactúan socialmente los individuos de diferentes filiación racial...”<sup>137</sup> mediados por factores políticos, económicos, culturales y socio históricos (que cada individuo) arrastra al cruce racial, es una de las pretensiones del presente diseño.

La problemática interracial es de gran susceptibilidad social, pues alrededor de ella se generan, tanto en el ámbito objetivo como subjetivo, elementos de discriminación, que trascienden en el tiempo e involucran a grupos de individuos. Comprender el papel de los actores sociales y sus acciones en este tipo de relación, en determinados marcos institucionales, y la carga histórica que estos procesos encierran, resulta de gran interés sociológico.

En un contexto como el cubano, donde “el ajiaco” todavía se cocina<sup>138</sup>, la interracialidad ha de ser un problema científico, que se trate y se trate bien. Esto constituye una necesidad de primer orden en una sociedad como la nuestra que construye un proyecto social inclusivo, que beneficia a todos/as por igual. La pertinencia de su estudio radica en ser un fenómeno social vigente en este país por su carácter multirracial y mestizaje constante. Además de que se ha subestimado su trascendencia, se ha caído, como se vio en el epígrafe dedicado a Cuba, en diferentes períodos, en una inercia en la cual, el debate acerca de la problemática ha sido nulo. La presencia de la discriminación desde las bases de la formación de la identidad nacional, ha manifestado una tradición de prejuicios y exclusión en torno a los integrantes de las parejas interraciales, hecho este que también hizo necesario su estudio, dirigido a la búsqueda de aquellos factores que desde los elementos de la socialización legitiman tales situaciones, ayudando a la reproducción de esos prejuicios. Al constituir el cine uno de los agentes socializadores más relevantes en nuestro tiempo, se ha decidido enfocar nuestra investigación sobre las relaciones interraciales dentro de este medio, siendo entonces nuestro

---

<sup>137</sup> Colectivo de Autores. Proyecto de investigación de de Relaciones interraciales y etnicidad en la sociedad cubana contemporánea del Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba. CITMA

<sup>138</sup> Ortiz, Fernando (1940) **Los Factores Humanos de la cubanidad**. Ob.Cit. Pp.161-186p.

**problema de investigación:** ¿Cómo refleja el cine cubano las normas y las prácticas culturales que pautan el desempeño de roles en las parejas interraciales a partir de una selección de la filmografía cubana de ficción del período 1990-2007?

**Objetivo general de la investigación:**

- Valorar cómo refleja el cine cubano las normas y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles en las parejas interraciales, a partir de la filmografía de ficción seleccionada.

**Objetivos específicos de la investigación:**

- Sistematizar los principales debates histórico-teóricos alrededor de las relaciones entre interracialidad y cine, con respecto a las relaciones de pareja.
- Seleccionar largometrajes de ficción del período de 1990-2007 en los que aparezcan parejas interraciales.
- Caracterizar los largometrajes seleccionados de la producción cubana de ficción, donde se incluyan como elementos del guión dramático parejas interraciales, teniendo en cuenta: el nivel del protagonismo de la pareja, la introducción de la temática, el reflejo de la realidad social cubana y el género fílmico, la presencia o no de conflictos a partir del carácter interracial de la pareja.
- Caracterizar sociodemográfica y subjetivamente a las parejas interraciales representadas en los largometrajes de ficción seleccionados.
- Valorar el papel desempeñado por los elementos de realización (género dramático, diseño sonoro, fotografía y planos) en la puesta en pantalla de las parejas interraciales (vinculados a los roles asignados a las parejas interraciales).
- Identificar en las películas, las fuentes de procedencia de las normas que pautan la selección de pareja y el desempeño de roles al interior de las mismas.
- Identificar la presencia o no de estereotipos en cuanto a la raza y al género reflejados en las películas.
- Valorar la relación que pueda existir entre roles asignados, el sexo y la filiación racial de los miembros de la pareja.

## 2.2 Definición y operacionalización de las variables:

**Raza:** Elemento diferenciador para los grupos humanos a partir de características biológicas y esencialmente polifórmicas que, han sido entendidas en términos de constructo social o idea socialmente generada que atribuye a los rasgos físicos una significación valorativa cultural.<sup>139</sup>

**Género:** Categoría explicativa del conjunto de atributos, atribuciones y características asignadas a los sexos biológicos, a partir del carácter socio histórico del contexto social en el que se desarrollan los individuos. Conformar regularidades sociales complejas para las formas de ser y actuar determinadas por normas culturales.<sup>140</sup>

**Estereotipos de género:** Constituyen un subtipo de los estereotipos sociales y representan creencias que las personas desarrollan acerca de cuáles son y deberían ser los rasgos personales de hombres y mujeres. Se analiza a través de las siguientes dimensiones: características psicosociales, roles y apariencia física.<sup>141</sup>

**Estereotipo acerca de la raza:** Constituyen un subtipo de los estereotipos sociales y representan creencias sin basamento científico, rígidas y simples, sobre los comportamientos o cualidades que se consideran propias de un grupo de personas con determinada filiación racial que comparten características físicas. Se analizan a partir de las siguientes dimensiones: características psicológicas, éticas, ámbitos de sociabilidad, etc.<sup>142</sup>

**Cinematografía cubana de ficción:** La producción de cine realizada por el Instituto Cubano de Industria Cinematográfica (ICAIC) cuyo argumento sea un producto de la imaginación y la creación del guionista y el realizador.

**Aspectos de realización de los filmes:** Son los elementos o conjunto de operaciones que posibilitan llevar la obra escrita a filmada. Consisten en la toma de vistas a través de la fotografía, el registro de sonido a través del diseño sonoro y la mezcla de estos dos en el proceso de edición.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Véase Giner, Salvador. Diccionario de Sociología. Madrid. p.633 y Guanche, Jesús (2008) **Cuba y la crisis de los 90, entre la apertura y la pretura**, en: [www.crim.unam](http://www.crim.unam) p62-63.

<sup>140</sup> Véase Lagarde, Marcela (1996) **Género y feminismo. Desarrollo y democracia**. Editorial Horas y Horas, Madrid. P.51

<sup>141</sup> Véase Bosch, Esperanza, Victoria Ferrer y Margarita Pili Planas (1999) **Historia de la Misoginia**. Anthropos Editorial, Madrid.

<sup>142</sup> Véase Almeida Junco, Yulexis(2009) **Género y racialidad: un estudio de representaciones sociales en el barrio “La Timba”** Tesis de maestría. Cátedra de la mujer. Universidad de La Habana

<sup>143</sup> Santovenia, Rodolfo (2006) “Realización”, En. **Diccionario de Cine**. Editorial de Artes y letras. P.197.

❖ **Parejas interracial:** Es la forma de interacción social específicamente como resultado de la unión heterosexual de individuos de diferente filiación racial.<sup>144</sup>

### **Dimensión: sociodemográfica.**

#### **Indicadores:**

##### **▪ Tipo de unión:**

- **Legal:** Relación sancionada públicamente que une a un hombre y a una mujer bajo diversas formas de mutua dependencia y, por lo general, con el fin de crear y mantener una familia. El matrimonio como contrato entre un hombre y una mujer existe desde la antigüedad. Su práctica social mediante acto público refleja el carácter, el propósito y las costumbres de la sociedad en la cual se realiza.
- **Consensual:** Relación iniciada sin intervención de las instituciones jurídicas, entrañando una ligera falta de formalidad según los preceptos legales, aunque en nuestro país tienen la misma legitimidad a partir de una cierta cantidad de tiempo en que la pareja haya estado conviviendo junta.
- **Casual/ocasional:** Denominaremos a las parejas que mantienen relaciones de manera ocasional, sin responsabilidad alguna ante tal relación.

##### **▪ Composición de la unión de acuerdo a la filiación racial:**

**Mujer negra:** Persona perteneciente al sexo femenino cuya piel es negra y presenta el pelo rizo.

**Hombre negro:** Persona perteneciente al sexo masculino cuya piel es negra y presenta el pelo rizo.

**Hombre blanco:** Persona perteneciente al sexo masculino cuya piel es blanca y presenta el pelo lacio u ondulado.

**Mujer blanca:** Persona perteneciente al sexo femenino cuya piel es blanca y presenta el pelo lacio u ondulado.

**Mujer mestiza:** Persona perteneciente al sexo femenino que comparte rasgos fenotípicos con las denominadas razas blanca y negra. En ella se puede encontrar indistintamente,

---

<sup>144</sup> Véase **definición de interracialidad** (1996) Proyecto de Investigación de Relaciones Interraciales y Etnicidad en la sociedad cubana contemporánea del Centro de Antropología de la Academia de ciencias de Cuba. CITMA

colores de piel entre el blanco y el negro, con narices desde cortas hasta respingadas, pelos rizos, ondulados o lacios.

**Hombre mestizo:** Persona perteneciente al sexo masculino que comparte rasgos fenotípicos con las razas blanca y negra. En él se puede encontrar indistintamente, colores de piel entre el blanco y el negro, con narices más o menos respingadas, pelos rizos, ondulados o lacios.

- Hombre blanco / Mujer negra
- Hombre negro / Mujer blanca
- Hombre mestizo / Mujer blanca.
- Hombre blanco / Mujer mestiza
- Hombre negro / Mujer mestiza
- Hombre mestizo / Mujer negra.

▪ **Desarrollo etareo de cada integrante de la pareja:**

- Adolescencia (9-14 años)
- Juventud (15-35 años)
- Adulter (36-60 años)
- Adulter mayor (60 + años)

▪ **Nivel educacional:**

- Analfabeto (a)
- Primario(a)
- Secundario(a)
- Preuniversitario(a)
- Universitario(a)

▪ **Ocupación laboral:**

- Desocupado(a)/ desempleado(a)
- Obrero(a)
- Administrativo (a)
- Intelectual
- Cuentapropista

▪ **Nivel de vida:**

- Estado de la vivienda: hacinamiento, cantidad de cuartos, tipo de construcción.
- Ingresos
- Acceso a los mercados de recaudación de divisas.

**Dimensión: caracterización de los miembros de la pareja**

**Indicadores:**

- **Físicos:** elementos relativos a la apariencia a partir de criterios visuales que son atribuidos a cada individuo y que pasan por perspectivas bio-estéticas, se tuvo en cuenta los elementos de diseño de imagen.
  - Vestuario
  - Peinado
  - Accesorios: calzado, aretes, tatuajes, carteras, símbolos religiosos, etc.
  - Encuadres de cámara fija/ movida posibilitando diferentes planos.

**Subjetivos:** elementos relativos a la personalidad, que son atribuidos a cada individuo y se relacionan con los procesos de socialización de las normas y valores. En este sentido se tuvo en cuenta elementos de diseño sonoro tales como:

**Lenguaje utilizado por el personaje:**

- Uso de expresiones corteses (Buenos días, por favor, etc.)
- Formas de tratamiento (uso del tú y el usted)
- Préstamos lingüísticos: consiste en incorporar palabras procedentes de otros idiomas.
- Neologismos: se trata de una variedad lingüística de los elementos anteriores. Son préstamos recientes y palabras creadas en la actualidad o que han recibido un nuevo significado.
- Palabras obscenas
- Competitividad lingüística: es la habilidad que presentan determinados individuos de adaptación del lenguaje según la situación comunicativa en la que se encuentran a partir del papel que juegan en ella como interlocutores, según la relación estructural que se desarrolla y el lugar.
- Frases estereotipadas.

**Tipo de música incidental durante las acciones y apariciones de los personajes que formen las parejas interracialas.**

- Utilización del silencio.
- Efectos sonoros.
- Sonido ambiental
- Banda sonora.
- Género musical utilizado.

**Dimensión: participación de la pareja en el hilo dramático del filme.**

**Indicadores:**

- **Nivel de protagonismo:**
  - Protagonístico
  - Secundario
  
- **Desarrollo de la pareja como elementos dramáticos:**
  - Conflictos
  - Barreras
  - Puntos de acción
  - Puntos de giro.
  - Desarrollo ascendente o declinante.

**Dimensión: efectos entre imagen y sonido que contribuyen a la caracterización de las parejas interracialas.**

**Indicadores:**

- Activación: transforma las tendencias latentes en efectivas.
  - Reforzamiento: refuerza las tendencias que expone la imagen.
  - Conversión: transforma el efecto producido por uno de los diseños expresando otro efecto.
- 
- ❖ **Normas culturales:** regularidades de los comportamientos de los individuos basadas en la internalización de parámetros que pautan los comportamientos de hombres y mujeres desde la perspectiva de género transversalizando la racial. Establecen

actitudes críticas ante aquellas conductas que no se corresponden con las pautas establecidas.<sup>145</sup>

### **Dimensión: procedencia de la norma.**

#### **Indicadores:**

- Familia
- Grupo de iguales
- Instituciones a las que pertenecen.

### **Dimensión: tipo de relación que pautan al interior de la pareja**

#### **Indicadores:**

- Subordinación/ dominación
- Equidad
- Dependencia/ independencia
- Se tomarán en cuenta los siguientes aspectos: toma de decisiones, maneras de relacionarse y formas de comunicación

❖ **Práctica culturales al interior de la pareja:** Formas de estructuración de las relaciones de los miembros de la pareja sustentadas en la jerarquización de roles y creación de estatus a partir de pautas culturales provenientes de los diferentes espacios y agentes de socialización que establecen diferencias funcionales materiales y psíquicas que actúan como contribuidores del orden o el conflicto al interior de la pareja y que se combinan con los significados asociados a la filiación racial de cada miembro de la pareja

### **Dimensión: desempeño de roles de acuerdo al sexo y a la filiación racial**

Conjunto de acciones que realizan los individuos en las que interpretan, construyen y expresan las normas y pautas culturales de carácter genérico y racial a partir de lo que los sistemas ideológico-culturales regulan como modelos femeninos /masculinos blanco/as, negro/as y mestizo/as, de conducta cotidiana que establecen estatus y jerarquías intergenéricas y raciales.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Véanse Giner, Salvador (2001) “Norma social”, en: **Diccionario de sociología**. Alianza editorial, Madrid. P.285 y Torrealday, Agurtzane (s.f) **Hombre y mujer. Masculino femenino. Cuadernos para Filosofía** No. 5 Colectivo pedagógico Adarra. P.87

<sup>146</sup> Véase Alfonso, Vitoria y Muñoz, Teresa (2006) “La identidad de género como base para la comprensión de la formación de la identidad de la mujer”, en: **Selección de lecturas de Sociología y política social de género**. Clotilde Proveyer. Editorial Félix Varela.

### **Indicadores:**

- **Tipo de rol que desempeña cada integrante de la pareja:**
  - Esposa (o)
  - Materno/ Paterno
  - Jefes de familia.
  - Amante
  - Madrastra / Padrastro
- **Predominio de rol según sexo y filiación racial:**
  - Instrumental: este rol se ha identificado como tipo social con el papel activo/a, fuerte, dominante, independiente, inteligente, objetivo/a, competitivo/a, etc.
  - Subjetivo: este rol se ha identificado también como un tipo social donde se es pasivo/a, sumiso/a, dependiente, emotivo/a, obediente, intuitivo/a, cálido/a, complaciente, etc.

### **Dimensión: Ámbitos o espacios de sociabilidad de los miembros de la pareja.**

#### **Indicadores:**

##### **-Tipo de ámbitos:**

- Público
- Privado
- Doméstico

##### **-Inserción de los espacios de un integrante en el otro:**

- Interacción entre ellos.
- Tipo de relación que se establece entre ellos como pareja y el resto de los personajes con quienes comparten el espacio.

### **Dimensión: Relación entre las normas y las prácticas.**

#### **Indicadores:**

##### **- Calificación de la práctica de acuerdo a la norma:**

- Aceptada/ inaceptada
- Legal/ ilegal
- Violenta/ pasiva

#### - Procedencia de la calificación:

- Grupos de iguales
- Familia
- Miembros de la pareja
- Instituciones a las que pertenecen los integrantes de la pareja.

### 2.3 Metodología:

Para responder a un problema de investigación como este, fue necesario la puesta en marcha de una metodología cualitativa que potenció el carácter descriptivo – analítico de esta investigación. La perspectiva teórico metodológica respondió a un proceso inductivo e interpretativo encaminado a buscar los contenidos latentes a través de lo simbólico-objetivo, de las formas de reflejo de las parejas interraciales en un medio como el cine.

La posibilidad que brindó lo cualitativo de centrar la perspectiva en la interacción de los sujetos sociales desde un prisma más humanista permitió captar, describir, interpretar y valorar el carácter transversal de esta investigación, en tanto que se analizó la forma en que a través de un medio como el cine, se (re)producen esquemas raciales y genéricos. Además que la acción artística de los sujetos sociales, es decir el enfoque o tratamiento cinematográfico de un fenómeno como la interracialidad, es sobre todo, una manifestación cualitativa, que pasa por el tamiz de la subjetividad de sus creadores.

Para valorar el reflejo en el cine cubano de las normas y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles de las parejas interraciales a partir de la filmografía de ficción seleccionada, se decidió tomar como técnica de investigación central, el análisis de contenido de sonido e imágenes. Esto permitió la interpretación a partir de la búsqueda de los contenidos latentes de la representación de la interacción de los miembros de las parejas, no sólo desde lo que se dice en el guión dramático, sino a través de la utilización de los elementos de realización (fotografía, sonido, planos, diseño de imagen) cuyo análisis aportó los rasgos que desde la subjetividad del realizador conjuntamente con factores de carácter objetivo, inciden en la realización.

En este caso se decidió realizar una hibridación de la técnica elaborada por Eugenio Sulbarán<sup>147</sup> basada en la semiótica del relato y la narrativa fílmica con elementos de la

---

<sup>147</sup> Véase Sulbarán Piñeiro, Eugenio (2008) “Rasgos semio-culturales en la narrativa fílmica venezolana”, en: **Opción**. vol.18 no.39 Maracaibo. Facultad Experimental de Ciencias. Universidad del Zulia. P.16

semántica y la anterior operacionalización. Esto proporcionó las herramientas necesarias para el análisis de las imágenes a partir de la visión analítica de la semiótica y para los análisis del sonido (tanto lenguaje de los personajes como otros elementos), se utilizó la semántica.

Esta técnica permitió a partir de una división por escenas, la identificación de aquellos elementos dentro de la estructura dramática (Nivel de protagonismo de la pareja y sus integrantes, conflictos, barreras, puntos de acción fundamentales y de giros, desarrollo de las historias, género fílmico, etc.) que fueron esenciales para la caracterización de estos filmes. Las herramientas de la narrativa fílmica contribuyeron al análisis de aquellos aspectos del diseño de imagen (vestuario, peinado, accesorios utilizados, los ambientes, así como los planos fotográficos) que aportaron sustanciales notas para la caracterización de los personajes que forman parte de las parejas, la presencia o no de ciertos estereotipos acerca de los patrones estéticos de estos individuos.

La conjugación de los elementos anteriores a la semántica, dio la posibilidad de identificar aquellas normas y prácticas culturales, así como la relación que existe entre ambos elementos, a partir de la valoración de las parejas a través de la utilización de adverbios, adjetivos y modos de expresión que permitieron identificar la procedencia (la familia, grupos de iguales e instituciones).

Con el objetivo fundamental de complementar las informaciones obtenidas de la aplicación del análisis de contenido, fueron realizadas entrevistas semiestructuradas a directores, guionistas y críticos de arte. Este tipo de entrevista permitió obtener espontáneamente anécdotas, testimonios que abarcaban desde la concepción del guión hasta la posterior realización de estos filmes, y sus criterios acerca del tema. Esto constituyó uno de los puntos fuertes, generando a partir de allí, nuevos cuestionamientos que permitieron profundizar en determinados aspectos que eran de interés para el investigador.<sup>148</sup>

### **2.3.1 Muestras seleccionadas:**

Para esta investigación se determinó, con el objetivo de aplicar las dos técnicas seleccionadas, la selección intencional de las muestras. Esto trajo como consecuencia que

---

<sup>148</sup> Véase que esto se corresponde con las ventajas y desventajas que son señaladas a esta técnica en el siguiente libro Ibarra Martín, Francisco (2001) **Metodología de la Investigación social**. Editorial Félix Varela p.143

se eligieran, en el caso del análisis de contenido, largometrajes realizados durante el período comprendido entre 1990-2007 en los que hubiese presencia de parejas interraciales y además que recrearan en su guión dramático, la realidad epocal de este período, por ser, como se expresó en la fundamentación teórica, momentos de visibilización de la permanencia de problemas sociales como el racismo, la reproducción de estereotipos que generaron conflictos a diferentes niveles, sobre todo el familiar, en lo tocante a la interracialidad.

En este caso para su selección contamos con la lectura de las sinopsis de los filmes de las producciones del ICAIC del período de 1959-2004 y del artículo **Cine cubano del siglo XXI. Tenue autoría, se imponen los géneros**<sup>149</sup> de Joel del Río. Se vieron algunos filmes para comprobar la presencia de las parejas interraciales, así como se le consultó a especialistas de la Cinemateca de Cuba, tales como Antonio Masón.

#### **Filmes seleccionados:**

- 1. Adorables mentiras (1991) Gerardo Chijona.**
- 2. La vida es silbar (1998) Fernando Pérez**
- 3. Un paraíso bajo las estrellas (1999) Gerardo Chijona**
- 4. Entre ciclones (2002) Enrique Colina**
- 5. Barrio Cuba (2005) Humberto Solás**
- 6. La Noche de los inocentes (2007) Arturo Sotto**

Esta selección estuvo dada a partir de los criterios ya expuestos, porque son producciones del ICAIC y esto facilita la adquisición de sus cintas y la localización de los futuros entrevistados que fueron los directores y/o guionistas de los filmes de la muestra. En el caso de **Barrio Cuba**, debido al fallecimiento de su director y guionista, Humberto Solás, se hizo, un análisis de entrevistas realizadas a él en relación a esta película<sup>150</sup>, y además se decidió entrevistar a Luisa M<sup>a</sup> Jiménez, protagonista de la historia analizada dentro de la película, porque se consideró que ella podría aportar elementos significativos de la

---

<sup>149</sup> Véase del Río, Joel (enero-marzo 2008) “Cine cubano del siglo XXI. Tenue autoría, se imponen los géneros”, en **Cine cubano** No. 167 Pp. 42-61p.

Véase producciones del ICAIC 1959-2004. Cinemateca de Cuba P1-48P.

<sup>150</sup> Estrada, José Luís (18 de septiembre, 2008) “El cineasta de las luces”, en: **Juventud Rebelde**.

Pérez Betancourt, Rolando (19 de septiembre, 2008) “Solás, otra vez”, en: **Granma**. 12 p.

----- (12 de diciembre, 2005) “Barrio Cuba”, en: **Granma** 12 p.

Abreu, Andrés D. (14 de diciembre, 2005) “Es una declaración de amor”, en: **Granma** 12 p.

Plascencia, Azucena (6 de enero, 2006) “Barrio Cuba: Solás el más nuevo, el más viejo”, en: **Bohemia**

dirección de actores y de los criterios del propio Solás en relación a la puesta en pantalla de esta problemática.

**Muestra de entrevistados:**

1. **Eduardo del Llano** (guionista de **La vida es silbar**)
2. **Fernando Pérez** (director de **La vida es silbar**)
3. **Gerardo Chijona** (director de **Un paraíso bajo las estrellas** y de **Adorables mentiras**)
4. **Arturo Sotto** (director de **La noche de los inocentes**)
5. **Eliseo Altunaga** (guionista de **Entre ciclones**)
6. **Luisa María Jiménez** (actriz protagónica de **Barrio Cuba**)

## Capítulo III: Resultados de una indagación

### Epígrafe 3.1. Caracterización de los filmes analizados.

Dentro de un marcado pluralismo temático (Véase Anexo 1), las seis películas analizadas han demostrado cómo el tema de la interracialidad, es utilizado más que como línea central dramática, como telón de fondo o vertiente atractiva de configuración visual. Se ha visto que, dentro de un espectro fílmico poseedor de disímiles formas genéricas de representación, el uso o la puesta en pantalla de estas parejas en las películas seleccionadas, ha respondido a disímiles motivaciones.

Para algunos realizadores ha sido el resultado de una lógica de acuerdo al género fílmico que se ha enfrentado. Tal es el caso de **Un paraíso bajo las estrellas** donde la presencia de Armando y Sonia como la pareja interracial reconocida, partía de una idea de romper con el llamado cliché (estereotipo) de que los negros se convierten siempre, en las películas en las víctimas sociales de la marginación, de ahí que este sea el empoderado de la trama. Este goza de las oportunidades que le da el ser el director de un prominente cabaret, pero de alguna manera también es víctima. La búsqueda de situaciones hilarantes en las que este hombre siempre es el malo golpeado, responde a que esta obra está concebida bajo la égida de la comedia farsesca y del musical. En pos de mostrar esto, se utilizan, equívocos de identidades, comportamientos erráticos y el tema hilo conductor de la historia, el posible incesto inicial entre hermanos que tiene un viraje hacia el posible incesto entre padre e hija, a partir del nacimiento del bebé.

Menos hilarante, pero respondiendo también a códigos estructurales del guión, **Adorables mentiras**, comedia de corte más dramático, bajo cánones satíricos, presenta una pincelada de la pareja interracial a través de la casual relación entre Nancy (amiga de uno de los personajes protagónicos de la película) y un joven negro bailarín, momentos antes que esta se suicidara. Aunque las parejas protagonistas de esta historia, que desatan un triángulo amoroso integrado por Jorge Luis, Sissi y Flora, también son parejas interraciales se vio que no existe ningún conflicto al respecto. Como la pareja de Sergio y la Sissi de **Un paraíso bajo las estrellas**, estas no son consideradas como tal por su realizador porque no ve en el actor masculino que pone en ambas películas el elemento no blanco a la pareja, como mestizos que son en estos casos, sino según respuestas dadas por los realizadores entrevistados tanto en el caso de Luis

Alberto García como el de Vladimir Cruz, la decisión de que realizaran estos personajes respondió a la calidad actoral de los mismos, y para nada fue la variable raza el elemento decisivo.

Entonces, se notó que en **Adorables mentiras**, aunque la temática interracial no es más que una pincelada de la subtrama, aporta determinados elementos que mantienen una línea consecuente con las ideas que manifiesta su realizador. Se inserta dentro del tema central de esta película (la presencia de la doble moral y determinados prejuicios), mostrando a una mujer como Nancy que es muy liberal y desprejuiciada para algunas cosas, pero que tiene reparos en cuanto a una relación amorosa con Ariel, porque “es negro, la tiene chiquita y para colmo no sabe bailar.”

Manteniéndose en esta línea del uso de la comedia como vía de “no darle la clase del día a los espectadores sino de hacerlos pensar casi sin que estos lo perciban,”<sup>151</sup> **Entre ciclones** emerge con un tono tragicómico donde los elementos del humor negro como representación del desarrollo declinante que su personaje protagónico, va teniendo. Este filme muestra una historia ambientada en el panorama habanero de sus personajes. A partir de la presencia de temas sociales como la doble moral, los conflictos intergeneracionales, códigos marginales, prostitución masculina, y la religiosidad cubana; esta película devela la temática racial, a través de un código repetitivo en el cine de esta etapa, las parejas que podríamos llamar interculturales, pues se conforman a partir de un cubano(a) con una extranjera(o), así como la presencia casi antagónica de dos hermanos uno mestizo y el otro negro que se encuentran ante situaciones en las que el primero siempre es tratado como la víctima y el segundo como el victimario o instigador.

Aunque **La noche de los inocentes**, es una comedia que se entrelaza con un tono melodramático que no deja de lado la intención detectivesca, serán los conflictos filiales, sociales, psicológicos, sexuales y las brechas generacionales, el centro de una historia que tiene otro triángulo amoroso como protagonista. Las parejas formadas por Cachita, una joven mulata recién graduada en Ucrania en Ingeniería de túneles, Federico, su primer novio que todavía no tiene claridad de qué hacer con su vida y Nicola, su actual novio extranjero, a pesar de ser interraciales, responden más bien a la búsqueda de un código visual atractivo, donde encontrar una diversidad de colores, edades y pensamientos en general, porque como

---

<sup>151</sup> Entrevista 5

expresara su propio realizador y guionista lo que estaba buscando era una expresión de la identidad cubana, que más que blanca o negra es precisamente mestiza. En este caso, la puesta en pantalla como protagónicos, a un triángulo amoroso interracial, respondió sobre todo a lograr un empaste visual.

En esta película la temática interracial, más que todo entra como resultante de una idea del realizador de debatir acerca de la crisis del amor, como resultado de la crisis económica de los 90, y de la decisión de muchas mujeres de entablar relaciones con extranjeros para suplir determinadas carencias, que no siempre, como también es intención del filme mostrar, son materiales, sino que pueden ir desde la frustración de una carrera estudiada sin ejercer, hasta la necesidad de movilidad social.

Rompiendo totalmente con los estilos y géneros anteriormente descritos, **La vida es silbar**, se sitúa en el llamado cine de autor, ese que refleja la realidad misma a partir de caracteres complejos que se relacionan de manera casi causal con el contexto en el que se encuentran, y que más que buscar un entretenimiento, busca la complicidad entre espectador y realizador. Este filme, contado a través de uno de sus personajes centrales Bebé, muestra una narrativa plegada de simbologías y metáforas, pero que indiscutiblemente tiene su asidero, como expresaran su realizador y guionista, en la realidad social de fines del siglo pasado.

La historia de Elpidio un hombre mulato joven, que se debate entre un amor recién descubierto con Chris, una extranjera llegada a Cuba a partir de intereses científicos, y el eterno amor hacia una madre que han dado en llamar Cuba, que sin dudas es la clara alusión al país, introduce el tema de la interracialidad, nuevamente como relación intercultural, mediada por un interés material, que esta vez es vencido por el florecimiento del verdadero amor entre estos dos seres. Es una película donde la marginalidad, la pérdida de valores, la doble moral, etc. vuelven a ser problemáticas sociales que se entrecruzan con la historia de Chris y Elpidio que constituye una de las tramas esenciales de esta obra.

En la cuerda del melodrama, casi novelesco, se devela bajo la estética de lo que su propio realizador denominó Cine Pobre, la última de las películas de quien se puede contar entre los maestros de la filmografía cubana, **Barrio Cuba**. Correspondiendo a la idea de que la poca tecnología debía ponerse en función de la historia, esta película muestra también la ya recurrente manera de mostrar determinadas historias en una sola obra, que otrora fueran cuentos. Historias todas con un denominador común, la presencia de protagonistas que viven

en una Habana que nada tiene que ver con la opulenta de los otros filmes, sino que busca escenarios donde lo dispar que es la capital, estuviera presente.

Esta cinta se convierte en arremetida liberadora de visiones estereotipadas de un país que no es sólo “Malecón, mulata que baila, trovador bohemio (...) y para sazonar una visión caótica irremediable y maniquea.”<sup>152</sup> La motivación del realizador fue, presentar la diversidad que existe en esta Habana, de ahí que la interracialidad se presente como muestra de ello y debele una serie de parejas cuyo elemento repetitivo es el personaje de Magaly, quién es tratada dramáticamente, como la mujer fatal que ama a quién no debe y desprecia a quien sí lo hace. Entonces la pareja interracial que cierra la historia, se vuelve tentativa de condena reprochadora pues resuelve problemas materiales y otros a través de una relación que antes había sido sancionada por la edad del integrante masculino.

Es claro que, a pesar de ser el cine una de las expresiones del arte más liberal, es a la vez, la forma artística colectiva e individual que dialoga en grados menores o mayores con la realidad. La relación cine-realidad se configura entonces a partir de formas conceptuales que son proyectadas por los realizadores. El planteamiento de tal concepto afecta forma y contenido de lo que se proyecta, aún cuando se hace cine por contar historias y no por demostrar determinados dogmas sociales.

Las películas analizadas, de una u otra forma, reflejan la realidad contemporánea de la Cuba de hoy. El abordaje de temáticas sociales presentes en el contexto cubano, ha significado la proyección consecuente de disímiles lecturas al respecto, lecturas que están construidas a partir de la conjunción entre apropiación de la realidad y la subjetividad del realizador, convirtiéndose este elemento en respuesta ante la diversidad de maneras en que estos realizadores han planteado sus películas; “... cuando el arte lo expresa, está expresando también la subjetividad humana, a través en el caso del cine de imágenes, etc. , bien ligada a una realidad subjetiva por decirlo de alguna manera.” (Entrevista 2)

A pesar de que algunos temas se vuelven recurrentes, las perspectivas de tratamiento o desarrollo de ellos, son diferentes. Las parejas interraciales son un ejemplo, en cada unas de sus cintas el lemotiv de las uniones, es el interés, no el amor, sin embargo los puntos culminantes del hilo dramático en **La Vida es Silbar**, expresan intenciones, no de sanción a

---

<sup>152</sup> D.Abreu, Andrés ( 14 de diciembre, 2005) “Barrio Cuba es una declaración de amor”, en: **Granma** p.12

esas actitudes, sino que es resuelto con el florecimiento del amor, develado como consolidación de una identidad individual que en otras pudiera parecer disuelta.

Este filme se convierte en la antítesis aún cuando parten de presupuestos similares, porque tanto **Elpidio**, como **Tomás** son jóvenes marginados, quizás en grados diferentes, pero marginados, con problemas de vivienda, filiales, etc. y ambos deciden aprovechar la coyuntura que les brinda el apetito sexual de la extranjera.

En el medio de este tipo de perspectivas, se encuentra **La noche de los inocentes**, porque desde el guión, la construcción de los personajes, e incluso la manera en que estuvo concebido desde el inicio, la forma de enfrentar la historia, elemento que se pudo constatar tanto en el análisis del filme y en la entrevista a su realizador y guionista, presenta una posición donde la discusión no es precisamente que se case con Nicola sin amarlo, sino la presencia de la crisis del amor. Pero el planteamiento se hace desde una visión que no juzga sino que le presenta al espectador los pros y los contra para que este tome su posición, elemento este que destaca la concepción que tiene este realizador sobre la responsabilidad del cine de dialogar y contribuir a la apropiación de la realidad por parte de los espectadores.

Siguiendo en esta misma cuerda de diferencias en cuanto a la forma de introducir el tema de las parejas interraciales en estas películas, se pudo constatar que la presencia de conflictos entre los miembros de las parejas interraciales que se identificaron en las seis películas analizadas, provienen sobre todo, de planteamientos éticos sobre la concepción del amor, la crisis de valores, problemas de identidad, etc., con excepción de las películas, **Entre Ciclones** y en **Barrio Cuba**.

En la primera, se perciben criterios racistas y discriminatorios, en la forma en que Miguel, califica a Mónica, como “la negra bruja esa”. Los guionistas buscaban precisamente el reflejo de ese tipo de contradicciones. Mientras que en la segunda, las opiniones de Magali acerca de las relaciones de Alfonso con mujeres blancas, son vistas como una expresión de que este se avergüenza de su color, cuando en realidad hay una construcción simbólica relacionada con lo que en el imaginario social significa en cuanto a posible movilidad social, estatus y nivel económico, el tener relaciones con estas mujeres.

Tras el análisis de estas películas y de las entrevistas realizadas, se pudo comprobar que hay un reflejo de las relaciones interraciales mediada por intereses de movilidad social, dígame mejoras económicas, de seguridad, prestigio profesional, etc. Los géneros fílmicos desde los

que se hace esto varían aún cuando la comedia se hace preponderante, al igual que las posiciones éticas que asumen respecto a estas parejas. Tales representaciones están acompañadas de otras problemáticas sociales que se convierten en reflejos de la sociedad cubana actual, que agudizan en mayor o menor medida las relaciones de los miembros de las parejas.

### **Epígrafe 3.2: Caracterización sociodemográfica y subjetiva de los miembros de la pareja.**

En un análisis de las películas anteriormente caracterizadas, se pudo obtener la presencia de 14 parejas en total, con una distribución por película que oscila entre dos y tres. Este elemento, se debe fundamentalmente en cuatro de ellas (**Barrio Cuba, Un Paraíso bajo las estrellas, Entre Ciclones**), a que se entablen relaciones que potencien los llamados triángulos amorosos, o repiten alguno de sus integrantes en otras parejas.

A partir de los índices que operacionalizan el indicador demográfico **tipo de unión**, se identificaron seis parejas ocasionales, cuya distribución se inclina a ser tendencial en aquellas películas cuyo género es la comedia (*Adorables Mentiras, Un Paraíso bajo las estrellas, Entre ciclones*). Esta explicación pudiera estar asociada a la propia estructura dramática que presenta este tipo de género, pues en él se juega con las equivocaciones, y los enredos propios que pueden llegar a ser manejados por estas parejas. (Ver tabla referencial. Se apreció como recurrente de este tipo de unión, la relación entre mujeres blancas y hombres mestizos o negros. Estas son presentadas bajo una reflexión donde la cuestión ética siempre es un punto o elemento que la matiza como se verá en análisis posteriores correspondientes a los factores de la toma de decisión para la conformación de las parejas.

En el caso de las matrimoniales (5), se vio que la representación era variada, en cuanto al cruce con raza, dos de esas parejas mostraban la misma filiación racial (mujer blanca con hombre mestizo). Esto se puede asociar, a que estas películas (**Adorables mentiras y Un paraíso bajo las estrella**) fueron realizadas por el mismo director (Gerardo Chijona), el cual utiliza a la misma actriz femenina.

De estas parejas (las matrimoniales), tres están compuestas por mujeres blancas mientras que las parejas ocasionales (6), presentan una casi totalidad de féminas blancas (Cachita la de La noche de los inocentes es la excepción). Tres se unen con hombres negros, y como se verá posteriormente, son relaciones en las que dos de ellas, están mediadas por el interés sexual de estas dos mujeres que desde diferentes estructuras sociales y culturas ponderan el mito fálico

mestizo y negro. Una de ellas es Nancy, (ver sinopsis de **Adorables mentiras**) quien se salva del disparatado suicidio gracias a la curiosidad de tener relaciones sexuales con un negro. La otra es Adriana (ver sinopsis de **Entre Ciclones**), mujer española que está sumergida por el interés en el mito fálico, los retrata, tiene esculturas de penes negros, etc. y es seducida por Miguel, un hombre negro que raya como personaje en la cuerda de todos los defectos y problemas éticos sociales con que se dialoga en **Entre Ciclones**. Contrastando, como si este tipo de relación no pudiera ser el resultado del amor, está la relación de Sissi y Armando (ella es blanca y él negro) que nos ofrece otra motivación que raya en la movilidad social y el mejoramiento profesional.

De las catorce parejas identificadas, siete mujeres son blancas, Adriana, de **Entre ciclones**, Sissi, Nancy y Flora de **Adorables Mentiras**, Sissi y Sonia de **Un paraíso bajo las estrellas** y Chris de **La vida es silbar**. Dos mujeres son negras, la Mónica de **Entre ciclones** y la Cachita de **La noche de los inocentes**, y hay una mestiza que es la Magali, de **Barrio Cuba**.

Cuando analizamos la distribución de cantidad de parejas que tiene cada individuo a partir de su género y filiación racial, se vio que los hombres se comportan de la siguiente manera: de los tres blancos que se presentan, ninguno tiene más de una relación durante la película. De los mestizos, dos de ellos tienen más de una pareja durante la película y engañan a sus parejas iniciales. De los cuatro hombres negros que aparecen, en cuatro también de estas películas, tres de ellos tienen más de una pareja que se pueda identificar en las películas, siendo notable en los casos de Alfonso en **Barrio Cuba** y de Miguel en **Entre ciclones** que las parejas que tenían eran mestizas y las que aparecen posteriormente son blancas y extranjeras.

En el caso de las mujeres se identificó, que con las excepciones de Sonia en **Un paraíso bajo las estrellas** y de Chris en **La vida es silbar**, siete de ellas tienen más de una relación de pareja durante el tiempo cinematográfico. Cuatro mantienen su tendencia hacia las relaciones interraciales, mientras que tres de ellas, tienen relaciones endógamas, es decir con hombres de igual filiación racial que ellas.

Por tanto, se obtuvo una tendencia de representar tanto a hombres como a mujeres como promiscuos o con falta de constancia en las relaciones de pareja. La representación de la cantidad de parejas interraciales por individuos, entre hombres y mujeres, se ve desbalanceada racialmente al reflejar a los hombres blancos con una sola pareja, mientras que los hombres negros son reflejados como el grupo racial de mayor promiscuidad al tener tres de los cuatro reflejados, más de una pareja. Este

elemento contrasta con la distribución en este sentido entre las mujeres de estas películas, donde el grupo racial representado con mayor cantidad de relaciones interraciales u otras es el de las mujeres blancas.

En cuanto al indicador del **grupo etareo** al que pertenece cada integrante, se identificó que en el caso de las parejas cuyos integrantes no forman parte del mismo grupo etareo, el integrante de la pareja que presenta la edad más avanzada de los dos miembros, es blanco ya sea hombre o mujer, con excepción de **Un paraíso bajo las estrellas**. En este caso, hay una relación que enlaza raza, edad y nivel socioeconómico que hace que estos sean de los dos miembros de la pareja también los que reciben mayores ingresos, los que en la estructura social presentan mayor acceso a las fuentes de divisas, pues se debe tener en cuenta que en este sentido, se está analizando a parejas, que con la ya mencionada excepción de las dos formadas por Armando, son parejas interculturales en la que estos miembros son extranjeros.

También es relevante que estas parejas cuyos integrantes no tienen los mismos grupos etareos sean relaciones posteriores a otras en los que sí compartían los mismos grupos etareos, pero que dieron al traste (por la presencia de otros factores que serán expuestos y analizados posteriormente) con estas relaciones donde podía existir amor, (Cachita y Federico en **La noche de los inocentes**), empatía sexual (Magali y Alfonso en **Barrio Cuba** y de Tomás y Mónica en **Entre Ciclones**).

Se pudo identificar solo el **nivel educacional** de dos de los hombres, de los diez que hay en las seis películas formando parejas interraciales, porque el resto no son referidos de ninguna manera. Uno de ellos es el de Federico de **La noche de los inocentes**, quien es representado como que terminó el Preuniversitario y no continuó estudios; el otro es Tomás de **Entre ciclones**, quien es Técnico Medio. Sin embargo, hay una tendencia a representar más como un elemento necesario para la estructura dramática, este indicador demográfico en las mujeres. Véase que de las nueve mujeres que se representan, se pudo identificar los niveles educacionales de cinco de ellas, dos de ellas son Universitarias en diferentes especialidades (Chris es bióloga, Cachita es Ingeniera civil) y Magali como nivel medio de enfermería. La distribución de correspondencia entre este indicador y la filiación racial es del uno por uno. Las otras dos mujeres son exponentes del fenómeno de la deserción escolar, pues en el caso de Sissi en **Adorables mentiras** se refiere que ella ha dejado el preuniversitario, por tener una relación con un profesor y en el de Flora, en la misma película habla que no hizo carrera por seguir con Jorge Luís; por tanto la primera tiene nivel secundario y la segunda tiene nivel medio superior.

En cuanto a los índices de **ocupación laboral** se vio que la distribución es la siguiente para los hombres: cuatro de ellos son desocupados con una mayor tendencia hacia la representación de miembros de filiación negra y mestiza. Sólo hay una presencia del sector obrero en los miembros de estas parejas interraciales, en Tomás de **Entre Ciclones**. Mientras el índice del sector administrativo queda representado por dos individuos blancos, extranjeros y de edades que no coinciden con sus parejas femeninas, Sergio, el bodeguero novio y posterior esposo de la Sissi de **Un paraíso bajo las estrellas**. A pesar de ser incluidos en el mismo sector laboral existen determinadas diferencias, pues los primeros mencionados administran empresas mixtas cubano extranjeras, donde se debe tener en cuenta que no son los mismos niveles de ingreso, ni el mismo estatus a nivel de imaginario social, que los de una persona que administre una bodega. Esta representación se corresponde con las identificadas por investigaciones señaladas en el capítulo teórico, acerca de la distribución racial en la ocupación laboral, en las que se vio la presencia de estos elementos, como resultado de herencias histórico culturales que se vieron acentuadas con el Período Especial.

En cuanto al nivel referido a la **distribución de espacios de sociabilidad y desarrollo**, el índice de intelectuales/ artistas está representado por un negro y un mestizo (Armando de **Un paraíso bajo las estrellas** y Jorge Luís en **Adorables mentiras**. Véase que uno de los elementos que aparecen en los estudios de la problemática racial del país, es precisamente la ubicación en espacios de realización profesional con éxito, de individuos negros ocupados en el arte y el deporte. Sin embargo, es notable (estamos hablando de dos personajes creados por el mismo realizador) que de los dos sea el negro el representado bajo códigos de empoderamiento, al ser director del cabaret más famoso del país: Tropicana.

La intención de esta representación pudo ser identificada a través de la entrevista hecha a su realizador, pues respondió que formaba parte de su concepción de romper determinados patrones internalizados en las conciencias sociales e individuales. “Yo pienso que de todos los personajes que hay en la película, el negro es el que más poder tiene, y eso sí no se había visto en ninguna película, porque siempre han sido las víctimas pero aquí es el villano (...) pudo ser blanco y no pasaba nada pero hubiera sido otra historia.” Lo anterior lo relaciona con el tipo de género fílmico que fue usado para contar la historia que es la farsa y que de alguna manera permite, “transmitir un mensaje, porque la gente no quiere ver la realidad tal y como es (...) y tú se la tienes que devolver de otra forma, que se enriquezca por la vía del espectáculo...”<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Entrevista 4.

Contrastando con esto, se pudo identificar que la distribución con respecto a **la ocupación laboral** de las ocho féminas, se vio que contrario con los hombres, la mayor tendencia de desocupadas está en la filiación racial blanca (Sissi y Nancy de **Adorables mentiras**) y también las acompaña Cachita de **La noche de los inocentes**, quien a pesar de tener un nivel educacional universitario pues es Ingeniera en Civil, especialista en túneles, no ha ejercido nunca. Estas tres mujeres reflejan cada una de ellas razones diferentes para la desocupación, constituyendo dos de ellas formas de marginación institucional. Nancy es una mujer que no ha sido aceptada en los trabajos que se ha presentado y Cachita se graduó de algo que no ha podido ejercer nunca.

Sólo se identificó a Magali de **Barrio Cuba** como obrera. Tanto entre hombres, como mujeres, este índice no tiene casi representatividad, y que en ambos casos, además son los mestizos los que realizan este tipo de actividad, aunque mujeres y hombres, desde niveles educacionales diferentes, Tomás (**Entre Ciclones**) es Técnico y ella es Licenciada. El sector de Intelectuales y artistas está sobre representado en cuanto a las mujeres blancas en relación con la presencia masculina que hay en el mismo, elemento este, que se corresponde con la feminización de determinados espacios como la danza y las artes plásticas dentro de las artes en general, a pesar de destacar el contraste entre las actividades que realizan estas mujeres con las que realizan los hombres que también pertenecen a este sector. Véase que Armando es cómo el director artístico, una actividad de poder y Jorge Luís es guionista, otra labor que sigue siendo mayormente masculina, solo revísese como en la lista selección de las seis películas que se está analizando en esta investigación, no hay presencia femenina de guionistas.

En cuanto a las féminas también aparece otro sector que en los hombres no se identifica que es el cuentapropismo en los personajes de Flora de **Adorables mentiras** y de Mónica en **Entre Ciclones** quienes a su vez, representan formas de hacer diferentes. La primera vende coquitos de forma ilegal, también recuérdese que esta es una obra de 1991, escrita antes donde todavía esta actividad era ilegal. La otra mujer tiene una peluquería, pero nunca hace mención a que esté realizando una actividad legal o ilegal.

En cuanto al **nivel de vida** de estas parejas, se pudo identificar en cuatro de ellas una correspondencia entre lo que expresan las teorías que expusimos en el epígrafe teórico de la problemática en Cuba, acerca de la herencia histórica que devino en discriminación, pues se ha comprobado que existe una sobre representación de individuos mestizos-negros, en los barrios periféricos o llamados marginales. Se vio que en **La vida es silbar**, **Barrio Cuba**, **Entre Ciclones**, **La**

**noche de los inocentes**, sus protagonistas negros y mestizos viven en condiciones de estrechos de vivienda, las casas son de madera o mampostería pero con el techo de madera o tejas. El caso donde se pone esto de manera más aguda es en **Entre Ciclones**, donde Tomás su protagonista pierde por derrumbe su cuarto en un solar de Centro Habana tras un ciclón; y se queda con la ropa que tiene puesto y nada más. Él es llevado a un albergue y es precisamente este uno de los factores que desencadena sus actitudes en relación a las parejas que tiene a lo largo de la película. El contraste de estos personajes mestizos y negros con sus parejas blancas es notable. Nótese que, y manteniendo la misma línea de ejemplo para el análisis, Adriana una de las contrapartidas de Tomás, vive en un apartamento espacioso para ella sola en un Hostal en Miramar, es artista plástica, y tiene un nivel de vida alto con buenos ingresos, que le permiten pagar ese apartamento, rentar un automóvil y además comprarle ropa y otros obsequios a Tomás.

Este elemento se repite en casi todas las parejas, porque incluso en aquellas parejas donde no está presente el elemento intercultural, como es el caso de la de Cachita y de Federico. Se notan también las diferencias: Cachita vive en un cuarto de una cuartería, Federico vive en una casa grande.

Las caracterizaciones físicas de cada uno de los miembros de estas catorce parejas responden, como casi cada uno de los indicadores que son parte de este análisis, en primer lugar a las intenciones de cada uno de los realizadores de estas obras, al género fílmico al que se enfrentaban y por supuesto a las concepciones que cada uno de ellos y los actores tienen acerca de estas parejas y sus miembros.

Un ejemplo evidente de esto son los miembros de la pareja de **La vida es silbar**. En Elpidio, exageran aquellos elementos físicos que podían aportar más hacia el reflejo del mestizaje del personaje, que como expresara su director: "... en este caso, conscientemente, también hay una relación interracial porque Elpidio es mulato, ¿Y por qué Elpidio es mulato? Porque es el hijo de Cuba y eso sí fue un mecanismo conciente de reflexión cuando yo decía: tenemos que crear una imagen concreta de esa Cuba, que es la madre de Elpidio. ¿Cómo es esa madre de Elpidio que va a representar no solo la madre particular de este personaje sino la Cuba de todos? La nación tiene que ser una Cuba mestiza, no puede ser ni blanca ni negra, tiene que ser mestiza porque eso forma parte de nuestra identidad." <sup>154</sup> Esta son las razones esenciales por las que al actor se le ponen trenzas postizas.

---

<sup>154</sup> Entrevista 2

La utilización del vestuario, de determinados accesorios y la realización del tatuaje, estuvieron encaminados a reforzar, a través, de la imagen la marginalidad de este personaje, su rebeldía y esa idea de que se autoperciba como un vago, un marginal. Se refuerza también, esa intención de contextualizarlo desde los barrios más populares, sin un ápice de formalidad al vestir cuando usa pitusas que ya son viejos, rasgados y hechos shorts, cuando no se pone nada que le cubra el pecho aun cuando anda en la calle en la mayoría de las escenas.

Paralelo a esto, Chris su pareja, es representada desde una imagen que pretende reforzar la idea de una mujer que literalmente está montada en un globo, que como dice su guionista “tiene ideas nobles, pero desde una visión idealizada.”<sup>155</sup> Además tanto vestuario, como la ausencia de accesorios, develan otra de las intenciones de diseño de imagen, esta mujer está alejada de todas las cuestiones materiales, el interés del realizador es que la espiritualidad venza a lo que el dinero, las clases, etc., puedan hacer, y es precisamente eso lo que se logra al vestir a esta actriz con ropas ocres, al pelarla bajito, ponerle espejuelos y no tener aretes.

**Un paraíso bajo las estrellas** también hace un uso de la construcción de imagen de los personajes que refuerza lo que se dice y se expresa por los integrantes de estas parejas. Un ejemplo de esto es cuando Sissi, después de conocer la supuesta traición de Sergio, va a ver a Armando para “negociar” y cambia totalmente su aspecto físico, está maquillada exageradamente, usa una camisa negra escotada y abierta de forma que tiene un solo botón que ata; y un short negro también de los que son llamados calenticos, con unos botines. Es decir, hay un interés del realizador de apoyar el ofrecimiento que esta le está haciendo de salir con él para ser la estrella del show, a través de un vestuario que pretende mostrar lo que se está ofreciendo.

Otro ejemplo en este sentido lo tiene **Barrio Cuba**, donde Magali aparece con ropas sencillas, sin accesorios como prendas, antes de tener la relación con Guido. Mientras que en la última escena, en la que ella se ve en la película conversando con su hermano, hay un cambio radical, pues no solo usa ropas que se ven más nuevas y dentro de los elementos de la moda, sino que tiene las manos llenas de anillos, usa pulseras y otros accesorios que en general están encaminados a reforzar la idea de que ha ocurrido un cambio en su posición en la estructura social que la ubica con un nivel económico mayor.

---

<sup>155</sup> Entrevista 1

En general se identificó una relación que enlaza raza, edad, y nivel socioeconómico, en las parejas que no pertenecen al mismo grupo étnico y una sobre representación de mujeres blancas con hombres mestizos o negros en relaciones ocasionales.

### **Epígrafe 3.3: Factores que inciden en la decisión de cada integrante de formar las parejas interraciales.**

En la identificación, de los factores que inciden en la decisión de cada integrante de formar las parejas interraciales, se reflejan las valoraciones éticas de los realizadores, interesados en cruzar la racialidad con problemáticas sociales, como la marginalidad, la prostitución y la crisis de la pérdida del amor, que funcionan como ejes temáticos centrales o secundarios. Estos funcionan como detonantes de la formación de parejas interraciales, por intereses de movilidad social y mejoras económicas. Otro factor constatado, fue la presencia de los mitos alrededor de la sexualidad negra y mestiza como movilizados de la formación de parejas interraciales, para los individuos blancos, tanto mujeres como hombres, aunque es en las primeras donde más se acentúa esto. El amor aparece como factor en tres parejas, de las cuales, solo una logra consolidarse como tal.

La intención de mostrar las parejas interraciales a través de relaciones entre extranjeros y cubanos como resultante de intereses, es un reflejo el resultado del vínculo que existe entre realidad y cine. Este último se muestra impresionado por la emergencia de problemáticas sociales que durante la última década del siglo pasado, se convirtieron en latentes con la apertura y consolidación del turismo.

La presencia de cinco parejas constituidas por cubanos y extranjeros, permitió ver similitudes manifiestas. Los cinco integrantes cubanos, están movidos a formar relaciones con extranjeros por intereses de movilidad social, de obtención de dinero, etc.; pero no por amor, situándolos frente a los espectadores como los elementos antiéticos.

Hay una clara dicotomía en el tratamiento de los factores que determinan a las mujeres y a los hombres cubanos. En el caso de las féminas, los realizadores tienden a reflejar aspectos o gags dramáticos, que parecen justificar la toma de decisión, en la infelicidad y la frustración. Se acude a tonos melodramáticos, a reflexiones más subjetivas, a bandas sonoras que transmiten estos sentimientos, complementados con situaciones económicas más o menos precarias, pero que a la larga no parecen ser el elemento detonador.

Las caracterizaciones de estos personajes femeninos se encuentran bastante alejadas de los estereotipos que presentan los personajes masculinos. Estos están impulsados por factores y

decisiones de carácter más pragmático, materialista e individualistas. Mientras que las mujeres parecen movidas siempre por un sentido de sacrificio familiar.

Cachita (**La noche de los inocentes**) sacrifica el amor por la búsqueda de un compañero con un nivel socioeconómico que le brinde la posibilidad de sentirse estable, de tener cierta seguridad. Además se identificó que la historia familiar de los individuos que más contactos han tenido con el personaje en cuestión, influyen como experiencias a seguir, o para lograr escapar de los mismos errores. La madre de Cachita parece haber sido abandonada; véase que en la escena 30, ante la repentina petición de casamiento de Federico, ella responde: “No, no, no quiero casarme ahora no, porque estas compitiendo como los animales. No, **porque sé muy bien que cuando me tengas, me vas a tener delante y al final me voy a quedar tan sola y jodía como está mi madre, esperando por un hombre que nunca llegó...**”

En esta misma línea está escrito el personaje de Magali. Se está ante una mujer que se enfrenta a traiciones del hombre que ama; que desea mantener unida a su pequeña familia a contracorriente de las actitudes machistas y homofóbicas de su padre con el hermano homosexual y de la responsabilidad de una casa a cuidar sola a partir de la expulsión del hermano que era su fuente de ayuda. También se identificaron condiciones materiales precarias, una casa de madera, donde prácticamente no existe un baño.

En estos dos casos las mujeres son tratadas como víctimas de las circunstancias, como mujeres arrastradas hacia lo que el guionista y realizador de **La noche de los inocentes** ha dado en conceptualizar como la crisis de la pérdida del amor, “...ese era el elemento que yo quería poner en discusión...”<sup>156</sup>

En contraposición, los personajes Elpidio, Tomás y Miguel, son tratados bajo la lógica patriarcal estereotipada del hombre como ente fálico sexuado, potente y exóticamente visto por las mujeres extranjeras. Ideal este, que se acentúa con el clásico sexsimbol mulato y negro. Sin embargo los niveles en que esto es reflejado se diferencian sobre todo a partir de las posiciones éticas de partida y llegada de estos hombres quienes, en menor o mayor medida, usan esas creencias sexuales a su favor.

En **La vida es silbar**, la intención de su guionista y de su realizador de jugar con el estereotipo de las parejas entre cubanos y extranjeros, develaron factores de toma de decisión. La forma en que Elpidio a través de un doble sentido responde a las insinuaciones de Chris, quien está claramente fascinada

---

<sup>156</sup> Entrevista 3

con el exotismo de este hombre mulato cubano, son una clara muestra de esto. Este elemento fue comprobado a través de la entrevista al guionista quien expresara: “... **ella lo ve como un mulato que obviamente debe ser una muy buena experiencia en la cama, como lo ve ella, de ahí todo ese juego de doble sentido con el pesca’o...**”<sup>157</sup> Él se ofrece “**¿y haz probado pescado cubano?**” porque sin dudas pensó, sería una oportunidad excelente para seguir obteniendo dinero e incluso una emigración.

Las diferencias entre la relación de Elpidio y Chris con los dos personajes masculinos de **Entre Ciclones**, en cuanto al tema del interés, como movilizador de estas relaciones, están dadas porque la relación se torna desinteresada y el amor florece, además de que hay en algún momento una sinceridad producto de la aparición de ese nuevo sentimiento. Los intercambios fueron netamente espirituales, no hubo objetos materiales entre ellos, y a diferencia de las relaciones de Miguel y Tomás con Adriana, el mensaje estuvo en caminado a expresar que las relaciones con extranjeros con amor sí son posibles. “(...) la relación empieza con la atracción física, con el juego que puede tener una serie de intereses, menos limpios que los que la relación genera al final del filme, se convierte en un sentimiento muy limpio de comunicación amorosa muy fuerte auténtica y verdadera.”<sup>158</sup>

Tomás ve en Adriana, la posibilidad de mejorar su vida del panorama de la destrucción de su cuartico, el robo de sus pertenencias por su hermano, la convivencia con una mujer que no ama, pero le brinda el techo que no tiene, un plato de comida y el placer sexual, porque está enamorada de él; la posibilidad de obtener ciertas regalías que conforman un discurso sobre la doble moral y la prostitución masculina. La propia fotografía y los efectos de sonido juegan en este sentido un papel esencial. Ambos están teniendo una conversación sobre la futura relación, cuando se propone paralelo al texto de Adriana “**yo soy la yuma de tus sueños**”, un plano general de la cafetería del hotel en donde, dos parejas de extranjeros mayores con unas mujeres mulatas mucho más jóvenes que ellos, en claros juegos amorosos y sexuales delante de todos, acompañados por sirenas de barcos. Este es un momento de reforzamiento de la reflexión que está teniendo Tomás, al ver la realidad de la prostitución más burda, como alerta o previsión de lo que será su relación con Adriana. La reacción de Tomás, ante los enjuiciamientos de Mónica, demuestra que realmente lo que media la relación con Adriana son los beneficios económicos, las prendas de vestir que le regala, la

---

<sup>157</sup> Entrevista 1

<sup>158</sup> Entrevista 2

comodidad de ir a buenos lugares; pero ello para Tomás tiene un precio: darle placer sexual y compañía. Llamar la atención, en parlamentos contrastantes en los que por un lado se declara desinteresado y por el otro, se escandaliza con lo que Mónica le ha hecho a la ropa que él le escondía.

Más hacia el extremo de los factores, está la relación ocasional entre Miguel, hermano negro de Tomás y Adriana. La construcción de este personaje confluye en el estereotipo de ser el delincuente acabado de salir de prisión sin rehabilitación alguna, cuya escasez de principios éticos no sólo se detecta a través de prácticamente venderse a Adriana, para robarle todo lo que tiene en el apartamento, sino que en la búsqueda de eso, es capaz de quitarle la novia al hermano.

Aunque ya no desde parejas entre cubanos y extranjeros, los factores de movilidad social. La búsqueda de soluciones a problemáticas económicas, de nivel de vida, etc., siguen siendo la motivación de formar pareja. Cuatro de estas parejas, están movidas por este tipo de intereses (Sonia y Armando y Sissi y Armando en **Un paraíso bajo las estrellas**, Sissi y Jorge Luís en **Adorables mentiras** y Tomás con Mónica en **Entre ciclones**). Con excepción del último ejemplo, se identificó que el miembro de la pareja en este caso, que se une por un interés de beneficio económico, es la mujer, que además porta el elemento blanco de la pareja interracial. Nótese que ninguna de ellas en los puntos culminantes de la pareja en las películas, reflejan la presencia de amor.

Sissi (la de **Un paraíso bajo las estrellas**), persigue ser estrella de Tropicana y sabe que Armando es la vía más rápida de acceso a ese deseo. Juega con él, todo el tiempo y prácticamente establecen el intercambio que desde las primeras escenas este le propone. Véase en la escena 13:

Sissi: **Tú prometes mucho, pero cumples poco.** (Cambio hacia un plano americano general que muestra la imagen a través del espejo.)

A: ¡No seas injusta! Si llegaste el otro día al show.

S: **¿En el show? En el cuerpo de baile, y yo no soy culona.** (Plano que muestra a Sissi maquillándose.)

A: **Eso podría cambiar muy pronto.... si tú quisieras.**

S: **Yo haré lo que tenga que hacer, cuando esté donde tenga que estar.**

Nótese que esta relación, que no pasa de ser una relación ocasional, está planteada como el clásico negocio donde la mujer otorga el placer sexual al hombre y este, embestido por el poder de tomar la decisión en relación con los roles que cada integrante del cabaret, juega, puede satisfacerle el deseo.

En este sentido, se vuelve a repetir la reflexión del realizador en torno a las posiciones éticas, que se debate entre el amor que se presenta nuevamente como el escudo protector ante las decisiones no éticas que podría tomar, en relación a aceptar a Armando. De ahí, que el punto de acción dramática donde parece que ella ha tomado la decisión de aceptar el contrato sexual de Armando constituya otro ejemplo de que los factores de toma de decisión de Sissi en esta relación son fundamentalmente, la movilidad social vertical a través de alcanzar un escalón superior en la jerarquía del cabaret y los celos que le despierta la supuesta relación de Sergio con Sonia. Véase la escena 26:

A: ¡caramba! Te traje con el pensamiento. (Ella se sonríe y se le insinúa)

**S: ¿todavía puedo ser la estrella del show?**

**A: Yo siempre te he dicho que eso depende de ti.**

**S: precisamente hoy estoy libre.**

A: ¿No está el chiquito ese allá enfrente?

Sissi: (ella se ríe) No.

**A: Entonces esta noche te voy a invitar a un lugar embrujado, para hablar cosas de cultura** (le guiña un ojo y ella le responde).

También desde el móvil del interés Tomás, el protagonista de **Entre ciclones**, retoma una relación con Mónica que parecía haber terminado. Este hombre, como ya se había dicho, ha perdido su cuarto, sus pertenencias y ha sido enviado a un albergue. Mónica se convierte en la alternativa para estar un poco más cómodo; e incluso en la posibilidad de tener placer sexual garantizado, pues le gusta a pesar de que no está enamorado de ella. Los factores entonces están conjugados entre la seguridad socioeconómica y de bienestar doméstico que le brinda con el deseo sexual. Esto se contrapone con la posición de ella que se presenta movida por la atracción sexual e incluso se puede expresar que hay algún indicio de amor por su parte. Véase como en la escena 14 ella, tras descubrir el teléfono que este le ha puesto, le dice que le va a dar una sorpresita y en la siguiente escena aparecen ambos por varias ferias de cuentapropistas y se puede apreciar que ella le está comprando ropas y otras cosas. Además en la escena 31 se hace evidente el descubrimiento por parte de Mónica de que lo que llevó a Tomás a volver fue la pérdida de su cuarto esencialmente.

M: Es que tengo el diablo metido en el cuerpo. **¿Tú viniste porque se te derrumbó tu cuartico?**

T: **¿Mi cuarto? ¿Yo no te lo había dicho?**

En el grupo de aquellas parejas cuyo elemento unificador o factor que se ha tendido en cuenta para unirse, está la atracción sexual se identificaron tres parejas (Nancy y el bailarín y Jorge Luís y Sissi de **Adorables mentiras**, Magali y Alfonso de **Barrio Cuba**). Importante es destacar que en el caso de Magali y Alfonso existe una relación en la cual este factor no se corresponde con la decisión de sus dos miembros, sino que es él quien considera esa relación el resultado de una atracción sexual e incluso, al igual que el Tomás de **Entre ciclones**, se pudo ver que hay cierta necesidad de estar junto a ella, además porque necesita dormir en esa casa. Esto se pudo obtener a partir del análisis de la escena 20 tras ser descubierto nuevamente por ella en una traición, la reacción de él casi suplicante ante la petición de las llaves de la casa:

M: (...) **Dame las llaves de la casa**, machista.

A: **No me hagas esa mierda**. (Después de un rato) Toma las llaves.

La Adriana de **Entre Ciclones**, también se muestra diferente en cuanto a la toma de decisión de estar con Miguel y con Tomás. Con el primero hay solo un interés de satisfacción sexual, que repite el exotismo del sexsímbol que recorre cada una de estas películas y que de alguna manera se muestra en la escena 40 cuando ella a través de una retrospectiva, recuerda que tirándose fotos en cueros, le expresaba: “¡Este, (señalando para el falo) temba, cuero de pantera (refiriéndose a la negritud de su piel) Gózalo!”. Hay una clara referencia, a una visión donde el turismo sexual, es el referente.

Mientras que con el segundo aunque no se puede ser ingenuos y pensar que ella no está atraída también por el exotismo de Tomás, la escena 34, muestra que ella además de atracción física siente cierto sentimiento de necesidad de compañía, que Tomás le ha dejado vacío, pues ella aparece en la sala del apartamento bajo una música incidental que denota melancolía, un tono de luz intimista y un plano general que la sumerge a ella en el centro como empequeñeciéndola y al aparecer Tomás después de varios días de ausencia:

A: Pues vamos a celebrarlo. Por la tía esa. ¡Y qué más da! Pues déjame decirte que tengo un pequeñito problema, **estoy sola en este palomar tan aburrida de ser la extranjera**. Y entonces ha llegado este fantasmín mentiroso.

T: Bueno si no tienes miedo déjalo hacer a él. A lo mejor te iluminas. (Ella se ríe)

A: Además de mentiroso fanfarrón. Un cubano auténtico, pero hoy me siento generosa.

Vamos sorpréndeme.

En la relación de Sissi y Jorge Luís en **Adorables mentiras**, ambos miembros definen claramente estas relaciones como resultantes de la atracción sexual que sienten. Las

principales diferencias entre esta y la de Nancy y el bailarín, en este sentido, están dadas porque la segunda, es representada como “algo completamente impredecible, loco y absurdo que fuera el obstáculo”<sup>159</sup> para llevar a cabo el suicidio, mientras que la primera, conforma un juego sexual amoroso en el cual se satisfacen insatisfacciones que tienen con sus parejas.

Nótese para la demostración de la pareja de Nancy y del bailarín que en la escena 29 se destaca cada uno de los elementos que se han señalado anteriormente, porque Nancy, al sentarse a la mesa y después que el mesero se ha ido, le cuenta a Sissi, que casi se suicida el día anterior, en la azotea ella vio **a un negro meneándose con una sabrosura** como la de Pedrito el de Van Van y dijo “yo me acuesto con ese negro aunque sea lo último que haga.” Véase también como en esta escena se presenta el estereotipo del hombre negro como ente fálico potente.

Como tercer factor, la presencia del amor, está en tres parejas que representan tres modos diferentes, porque si bien no hay dudas de que entre Cachita y Federico lo que media es un gran amor, se identifica precisamente que el principal impedimento para que esta relación fructifique es el interés de Cachita en tener una relación seria y segura que no es la que le ha ofrecido Federico.

Flora y Jorge Luís, en una relación que parece haber sido el resultado del amor, se refleja en la película como disfuncional, peligrando por culpa de posibles traiciones. Es notable que en este punto de la relación, el realizador muestre de forma explícita que Jorge Luís toma como factor para mantener su relación con Flora, los años que lleva con ella, que ella es la madre de su hija y no el amor que alguna vez se tuvieron. Jorge y Arturo en la escena 26 (el director de la película que está escribiendo Jorge Luís), van caminando por la calle. Jorge le ha pedido ayuda para justificarse con su mujer. Arturo parece no aceptar y Jorge Luís le dice: “Yo no puedo hacerle eso de un día para otro, es la madre de mi hija y ha sido buenísima conmigo.”

En el extremo de este grupo se encuentra la pareja de Sissi y Sergio en **Un paraíso bajo las estrellas**, quienes se enamoran literalmente a primera vista. Véase lo que ella le dice a su madrina en este sentido en la escena 8: “Madrina te lo juro, el mismo muchacho que yo he visto en sueños. Los mismos ojos, la boca, ¡ay qué lindo! Fue el destino quien me lo puso delante. (La madrina la escucha absorta) **Yo he sido muy boba hasta ahora, pero con él estaría dispuesta a todo.** ¡Ay madrina yo lo quiero ver otra vez!” En el mismo sentido él le

---

<sup>159</sup> Entrevista 4

habla a la cesta como si fuera la madre que lo abandonó, en la escena 9: “Estoy enamorado pero no sé qué hacer, tengo miedo.”

### **Epígrafe 3.4: Normas culturales y prácticas culturales que pautan el desempeño de roles al interior de la pareja.**

Los guionistas y realizadores han reflejado en nuestro cine, aquellos valores y creencias que según ellos, condicionan el accionar de los miembros de las parejas interraciales, en cuanto a cómo debe ser la relación entre ellos, y lo que en la práctica llevan a cabo. En este sentido, se identificaron, en algunos casos, concepciones acerca de los tipos ideales de parejas que de alguna manera se corresponden con pautas endógamas acorde a los grupos raciales, la edad y/o la nacionalidad; mientras que en otros, se verifica la permanencia de ideas acerca del blanqueamiento. Estas ideas en mayor o menor medida pautan el proceso de selección de pareja.

Magali (**Barrio Cuba**) expresa en dos de las escenas del filme, la internalización de dos concepciones como normas para la selección de pareja. La primera de ellas, tiene que ver con su ideal de edad en un hombre. En la escena 11 del filme cuando le va a comunicar a Ignacio que lo de la otra noche fue porque “ella estaba en baja”, le deja bien claro a este que: “Tú eres tremendo hombrón y estás fuerte todavía y yo sé que puedes complacer a cualquier mujer. Pero es que si tuvieras 30 ó hasta 20 años menos, yo hasta lo pensaría. Es que a mí me gustan los jóvenes, y sé que no te voy a ser fiel.”

La segunda, tiene que ver con una posición racista que sugiere que para ella, las relaciones entre parejas deben ser entre los mismos grupos raciales, es decir endógamas. Sin embargo, la distribución racial que refleja a través del diálogo, hace la distinción entre mujeres blancas y mujeres no blancas, agrupando en un mismo grupo tanto a negras como a mestizas. Este aspecto es reflejado dos veces en la película y es una muestra de cómo los procesos normativos de formación de estas parejas pueden generar conflictos en la práctica, no solo por discriminación de los individuos blancos hacia los mestizos y negros, sino que la discriminación puede ser bilateral, como se refleja en las siguientes escenas:

Fragmento de la escena 16:

A: Yo significo menos para ti que el esparadrapo y el mercurocromo.

M: Yo te quiero Alfonso, pero tengo miedo. **No se me olvida que me dejaste por una cabrona blanquita.** (Racismo bilateral)

A: Coño maga, contigo no se puede.

Escena 19: al descubrirlo conversando en un Rápido con una extranjera le imputa:

M: ¿Tú sabes que es lo que a ti te pasa? Que además de ser un traidor de mierda, te avergüenzas de tu color.

A: ¿Y a qué viene eso?

M: Que papelasero, siempre detrás de las blancas, aunque sean feas, viejas.

Otro ejemplo correspondiente a pautas endógamas en cuanto a la edad, que en este caso se transversaliza con la nacionalidad, es el caso de la opinión que tiene Federico (**La noche de los inocentes**) acerca de la relación de Cachita con Nicola. En este sentido es importante destacar como la evaluación que realiza Federico está amparada en normas que reflejan concepciones endógamas. No aprueba que venga un hombre de otra edad, de otro país a llevarse a Cachita, elemento este reforzado en la escena 35 durante una conversación con su madre cuando le dice: **“Es lo único que tengo, y yo no estoy dispuesto a que ningún hijo de puta, venido de no sé donde, venga y se la lleve.”**

Este fue un aspecto que refleja las ideas que presenta el propio guionista. Durante la entrevista a su realizador y guionista Arturo Sotto, se identificaron concepciones propias de él, concordantes con las del personaje de Federico, cuando este expresó: “...Hay prejuicios acerca de ese extranjero que invade, que se lleva a tus mujeres, y lo digo porque ese es un sentimiento muy masculino, y lo digo porque lo siento. Cuando ves a todas esas mujeres hermosas que se van en busca de esos paraísos...”

El otro ejemplo de la presencia de pautas endógamas en cuanto a la raza y la edad, está presente en **Un paraíso bajo las estrellas**, como una clara representación de cómo la interracialidad a nivel íntimo – familiar, se convierte en fuente conflictual de no aceptación, en determinados casos. Sergio, el hermano de Sonia, le imputa a su hermana: **“yo tengo que soportar que tú te besuquees con el negro ese.”**

En la escena 47 de esta misma cinta, se hace gala de la presencia en esta sociedad de una normativa en cuanto al aspecto racial para formar pareja. Aparentemente Cándido, la madrina y en general los personajes de esta película no son portadores de una ideología racista, tienen amigos de diferentes filiación racial; sin embargo ante el posible hecho de que Sissi, se haya acostado con Armando mueve en todos los más profundos rezagos del pasado.

Normativa que como se verá no es tomada de la misma manera para las parejas entre hombres mestizos y mujeres blancas; hecho este que pudiera estar avalado porque la caracterización que se hace de Sergio desde la construcción física pretende ignorar que este es mestizo o por lo que ya hemos recordado en más de una ocasión y es el hecho de que como parte de los procesos que durante siglos se han dado en nuestro país de concebir al mestizo como más cerca de la raza blanca, muchos son los actores sociales que blanquean a estos.

Siguiendo el hilo conductor de las normas que pautan la selección de las parejas, se identificó en **Adorables mentiras**, y en **Entre ciclones**, la presencia de pautas exógamas que revelan la permanencia de concepciones que están relacionadas con el blanqueamiento racial. En cada una de estas tres películas, se presentan parlamentos en los que la interracialidad se muestra como una preocupación sobre todo de carácter familiar. Los criterios manifestados por Flora, Miguel y Sergio, respectivamente, reflexionan despectivamente a que la hija, el hermano y la hermana, en cada uno de los casos, tengan relaciones con individuos de color negro.

En la siguiente escena se devela la idea de selección de la pareja que tiene Flora (**Adorables mentiras**) para su hija. Esta expresa la permanencia de la ideología del blanqueamiento racial. Ella desea permutar de dónde vive. Uno de los criterios manifestados, parece ser por la gran presencia de negros del barrio, y ella no desea que su hija se enrolle con uno. Es relevante que el director de esta película no haya reconocido al personaje de Jorge Luís como mestizo, por tanto hay una consideración de que si esta niña tiene relaciones con un negro, atrasará.

(...)

F: Sí y vas a ganar muchísimo dinero. Paga la luz, ahí esta el recibo del y dame los dos mil pesos para permutar la casa.

**Si fuera por ti la niña cumple los quince en el barrio y los bailará con un negro.**

Miguel (**Entre ciclones**) también parece no estar de acuerdo con que su hermano mestizo, aparentemente “el adelantado de los dos”, esté con Mónica, una mujer negra. Lo notable de la siguiente escena, está en reflejar los procesos de discriminación en la interrelación entre individuos mestizos y negros, que no aceptan una relación de un familiar con otra persona negra. “(...) **oye lo que te estoy hablando es de dinero, pa´ que no tengas que vivir en casa de la negra bruja esa. Además premiada** (expresiones del rostro despectivas acompañadas por una rumba).”

Se identificó además, la presencia de preocupaciones de las mujeres en torno a la raza que heredarán sus hijos. Estas ideas están reflejadas en dos de las películas de la muestra, en

**Entre Ciclones** y en **Un paraíso bajo las estrellas**, y están relacionadas sobre todo con el temor de la aceptación familiar. En el primer caso, Mónica le comunica a Nana que está embarazada y esta le pregunta “¿y si sale negro?” entonces la otra vecina, Dora, le dice, que él no es blanco.

Además resulta interesante que se repita en estas comedias farsescas de la muestra, el hecho de la preocupación de la herencia racial de las parejas a través de los hijos. Estas preocupaciones se generan en el ámbito más cercano de los miembros de la pareja, en el caso de **Entre ciclones**, a través de las amigas de Mónica y en **Un paraíso bajo las estrellas**, a través de la familia.

Sissi: Es que los niños chiquitos son tan feos, después van cambiando (Cándido la quita) y abre la cortina y mete un grito. **Ese colorcito se quita en unos días y se pone rosadita.**

Mabel: esa niña, no es de Sergio.

Madrina: **Es del negro.**

S: ¡no!!

Cándido: **¿qué negro?** Sergio se acerca y la ve.

S: Mi amor yo te juré que no he estado con más nadie.

Sergio: **Infel, puta, cabaretera.**

C: **Mala hija, a mi casa no vuelvas más. Ojalá te mueras de la infección.**

Contrastando con la opinión de la familia, en la escena cuando Armando le pregunta a Sissi: “**Entonces explícame de quién carajo es esa negrita.**” Y ella le responde: “Del único marido que he tenido.” Entonces Armando le dice: “**Pudiera ser** (le da un trago). **Aquí el que no tiene de congo tiene de Carabalí,**” está manifestando una normativa que está en el imaginario social y que justifica socialmente hechos como el que pretende exponer la película, que de una mujer blanca, y un hombre mestizo, salga una niña negra, como respuesta a lo que le legan las generaciones anteriores desde el punto de vista genético.

En cuanto a las **normas culturales** que establecen las maneras de coqueteo o enamoramiento, se identificó la presencia de una competitividad lingüística, que relaciona las variantes estandarizadas del lenguaje (el uso del usted), en personajes que están contruidos en la marginalidad, como Elpidio y Miguel y que establecen relaciones con extranjeras. Ellos usan el usted, en el momento de presentación, pero en cuanto inician conversaciones de mayor intimidad ocurre un viraje, y no se usa el usted.

Se refleja una consecuente adaptabilidad de las normas lingüísticas atendiendo a los procesos de coqueteo y enamoramiento. Elpidio usa variantes estandarizadas como son el ud. en los momentos iniciales de la conversación donde se conocen; sin embargo, ocurre una ruptura de esas variantes que juega con lo que se está diciendo, con ese intercambio verbal y extraverbal a través del cual se utilizan metáforas acerca del pesca'ó cubano que están dirigidas a reafirmar esa creencia de la sexualidad cubana mestiza y negra frente a una mujer extranjera que se saborea ante la idea. "Ella lo ve como un mulato que obviamente debe ser una muy buena experiencia en la cama."<sup>160</sup>

A pesar de que se evidencia en algunas cintas un cierto liberalismo en cuanto a las normas que pautan el desempeño de roles, se identificó la permanencia de normas sexistas en cuanto a las relaciones sexuales. La identificación femenina como responsable del mantenimiento del matrimonio, se refleja en una apropiación práctica de pautas patriarcales, como en la escena 14 donde Jorge Luís llega tarde y ella se está haciendo la dormida, tiene puesto una bata de casa corta y un blumer negro. Él se acuesta y ella se le acomoda insinuantemente, pero él la rechaza y esto generará una gran preocupación que le es transmitida a una amiga, la cual refleja en la respuesta cómo personas de generaciones anteriores, a pesar de la evolución de cierto pensamiento que busca equidad genérica, mantienen concepciones sexistas que le atribuyen a la mujer toda la responsabilidad en aquellas situaciones que se inclinan a aspectos más sentimentales, y que se dirigen a esa imagen de la mujer como muñeca que tiene que estar arreglada, no por placer individual, sino para el esposo. La respuesta a esta interrogante es una acentuación de la normativa del rol femenino, porque Rita al final justifica la conducta de Jorge Luís a través de un enjuiciamiento de la forma de ser, de la práctica de Flora para con él: Flora conversa durante su venta de coquitos con Rita. Le comenta que Jorge Luis ya no está como ante y sospecha que todo tiene que ver con que el personaje de la película es una mujer rubia. El tono de preocupación de Flora es grande.

**R: bueno tú lo que tienes que ser un poco más cariñosa, arreglarte más.**

**F: ¡Ay! Es que el dinero no me alcanza.**

Sin embargo como parte de esa bidimensionalidad que ya se identificó anteriormente, durante esta escena ella anteriormente le había reclamado por la cantidad de tiempo que están separados por las noches y él le dice que es porque está viendo películas con el director de

---

<sup>160</sup> Entrevista 1

cine, ella le hace una petición de verlas y él minimiza la capacidad de Flora, a lo que ella le responde desde una clara muestra de resultantes de procesos de victimización genérica que colocan a los miembros de esta relación en posiciones de inequidad en la que pareciera que no es importante lo que Flora tiene que decir y expresar, sus inquietudes no son relevantes para el marido.

J: Claro... ¿Dime?

F: **Pero si te vas a molestar... ¿yo ya no soy tu perrita?**

J: **Ves, pa' esa bobería** F: (molesta) Eso no es ninguna bobería.

Otro importante ejemplo de esta dualidad, en cuanto a normas más o menos sexistas que muestran estas películas y que es parte del momento social en el que se encuentra la sociedad cubana en cuanto a relaciones genéricas y raciales, está en la relación de Jorge Luís con Sissi, en la misma cinta. Se identificaron normas relacionadas con la primera etapa de una relación. Ella le cuenta a su amiga Nancy de Jorge Luís. Nancy le dice que no debe mostrarse demasiado entusiasta con el tema de las relaciones sexuales, incluso condenan determinadas actitudes y acciones dentro de la práctica sexual, que identifican como de mujerzuelas.

Esto señala a Sissi como garantías de relación algunas normas sexistas de distribución de roles. Mientras ella tiene un rol subjetivo que se puede ver sobre todo en escenas donde ella imita el deber ser (según las normas expresadas por Nancy) de una mujer correcta, es decir estar instruida, hablar de cosas importantes, no de banalidades. Además, cuando en más de una ocasión ella recurre ante Jorge Luís al juego de llorar o sentirse mal ante cualquier proposición que parezca incorrecta, pero que realmente no lo es, sino que no van con las normas que Nancy le mostró como incorrectas, están mostrando un estereotipo de lo que debe ser una buena mujer.

En esta misma línea de la convivencia de normas sexistas con otras más liberales, Mónica (**Entre Ciclones**) presenta precisamente esas contradicciones. Se vuelve a repetir la norma de que las mujeres deben esperar a que sea el hombre el que dé el primer paso, que debe sentir que no son fáciles y que las ubica de alguna manera en ese rol de esperar aún cuando los sentimientos apunten a otra cosa:

Tomás se va.

N: Dale que se va.

**Mónica hace el intento pero Dora la detiene**

**D: No date tu lugar**

**N: ¿Por qué Dora si el que vino fue él?**

**D: Vino y qué a joderla igual que siempre.**

Mónica sale.

N: ¿Y a ti que te importa?

Las diferencias que aún permanecen en cuanto a estas normas sexistas en relación con la sexualidad de hombres y mujeres, se hacen evidente como justificación a la traición. En **La noche de los inocentes**, Federico se justifica ante Cachita “Bueno ¿Y qué querías que hiciera? Empezó a bañarse en el regadío y la ropa se le pegó al cuerpo, **es una cuestión de moral.**” Véase como el machismo se expresa de manera explícita, al concebir la respuesta sexual ante una provocación como un acto donde la moral se cuestiona de no ocurrir. Esto no podía ser de otra forma, si tenemos en cuenta que Federico convive en un hogar donde el jefe de familia es un hombre machista.

Otro ejemplo es la escena 52 de **Un paraíso bajo las estrellas**. Se destaca que para Armando la justificación, del interés en Sissi está, en que él piensa que es mejor que Sissi tenga a su lado un hombre maduro que se pueda hacer cargo de ella y de la niña. De alguna manera, él está identificando la madurez con la garantía de un mejor cumplimiento con el rol instrumental que la norma dice que debe cumplir el hombre en una relación de pareja. “**Un marido no es solo un marido, es un consejero, es un amigo, y a veces hasta un padre.**” Se vuelve a repetir la idea de que la mujer necesita un hombre al lado que le brinde seguridad, elemento este que es reflejado indistintamente para mujeres blancas, negras o mestizas, pues supone una norma genérica por encima de cualquier diferenciación racial.

En cuanto al **desempeño de roles al interior de la pareja** se identificó la permanencia de normas de carácter patriarcal que pautan un rol instrumental para los hombres y un rol subjetivo para las mujeres. Ella de alguna manera tiene una concepción de cómo debe ser el hombre que tenga al lado y como ella misma expresa nada tiene que ver con Tomás. La une a Tomás, sobre todo, el sentimiento y el apetito sexual. La representación de la normativa sexista que ubica a los hombres desde la instrumentalidad de mantener la casa, se aprecia nuevamente en las expresiones de ella que y se desdibujan en lo que realmente ocurre:

Mónica: **ven acá Nana, en que paró esa historia del mediquito ese. Porque esos son los hombres que le hacen falta a una, los que resuelven, te respetan y representen. No como los parásitos que chupan y se van** (plano de Tomás, sorprendido)

No si yo no sé lo que se piensan las gentes (apuntándole con el peine a la Dora que cada vez abre más grande los ojos) Juegan, levantan gozan se dan tremenda vida de pacha y luego te la dejan en la mano, y si te he visto ni me acuerdo.

En esta misma cuerda, **La noche de los inocentes**, la más reciente de las películas de la muestra, vuelve a presentar la disyuntiva entre elegir el amor o tener una relación que responda a las concepciones de cómo debe ser el hombre que se elige como pareja. Cachita se debate ante la decisión de casarse con Nicola, aunque el amor no esté presente, o continuar con Federico, el amor de siempre. La película muestra una consecuencia lógica en la manera de pensar de Cachita, a las alturas de estar en el Preuniversitario, ya ella deja clara, su concepción de quién debe ser la pareja, cómo debe en la relación ser el hombre el que desempeñe el rol instrumental, más allá del amor. La escena 16 tiene un carácter de retrospectiva que muestra lo que parece ser una situación de discusión entre ambos:

C: Mira Federico: **no solo de poesía vive la mujer, ¿qué te parece? Así que sigue tu camino. Si te perdono ahora lo tengo que hacer toda la vida.** (El se ríe)

Se muestra que a pesar de los cambios que se han llevado a cabo en el país para lograr una mayor liberación de la mujer como objeto sexual, aun se sigue identificando el mejoramiento de la mujer y su realización a partir de matrimonio desde una visión contractual, lo que en este caso está aparejado con una visión prejuiciada y comercializadora de la raza negra.

C: **Se me acaba el tiempo y no voy a esperar más** (sale de la casa y el detrás en calzoncillo, se detiene en el pasillo del solar)

F: Se te acaba el tiempo si, **todavía estas joven y buena pa' que algún hijo de puta te compre.**

Estas concepciones de Cachita son la respuesta psico- social al medio donde ha crecido. Ella reúne en sí el resultado del antecedente de su madre, que aunque no es un aspecto que se refleje exhaustivamente en la película, se pudo identificar como antecedente, en esta misma escena:

F: ¿Qué es lo que tú quieres, casarte? Pues nos casamos ahora mismo.

C: No, no, no, quiero casarme ahora no, porque estas compitiendo como los animales. No, **porque sé muy bien que cuando me tengas, me vas a tener delante y al final me voy a quedar tan sola y jodía como está mi madre, esperando por un hombre que nunca llegó.**

Se comprobó esto en la entrevista al realizador: “Su madre tal vez fue, esa mulata que se casó con un hombre más negro o ¿más blanco? Nunca se ve el padre de ella, que a lo mejor era un tipo como Federico. O sea un tipo que la amó pero un día se fue...”

Sin embargo, hay una representación masculina que rompe con las normas sexistas de correspondencia entre hombre/instrumentalidad. Coloca a Federico en el rol predominantemente subjetivo, pero que es entendido por Cachita como obstáculo e inmadurez. Es el prototipo de amante shakesperiano capaz de hacer de todo por salvar su amor por Cachita, mientras que esta encarna la contraposición, la instrumentalidad, prevalece tanto en pensamiento como en praxis, cuando al final de todo, incluso después de haber dicho delante de todos que ama a Federico, se va con Nicola, a pesar de lo que sus sentimientos están mostrando.

Se evidencia una dualidad en la **distribución de roles** en algunos de los hombres de la muestra. La presencia de pragmatismo, instrumentalidad en la toma de decisiones, en la manera de expresarse está en la construcción de casi todos los personajes masculinos de estas parejas; sin embargo algunos de ellos, aceptan la mantención económica de sus parejas. Esto se identificó sobre todo en las parejas formadas por mestizos y negros con mujeres blancas (Tomás y Miguel de **Entre ciclones**, Jorge Luís de **Adorables mentiras**).

Tomás es capaz de dirigirse a Mónica como el dueño de todas las situaciones, bajo el influjo del poder patriarcal que le permite tratar a Mónica como sirvienta, pues le pide el agua de bañarse despóticamente, le exige tener la comida hecha, etc.; como son mantenidos prácticamente por ella. Le compra la ropa, los zapatos, y además, lo manifiesta como parte de los deberes que como mujer de Tomás, solo le corresponden a ella, cuando la llaman para decirle que Tomás la está engañando con una extranjera, que le compra ropas, la respuesta es que la ropa de su marido se la compra ella.

Las féminas tampoco escapan a esta dualidad. Se identificó en Cachita (**La noche de los inocentes**) y Magali (**Barrio Cuba**), un pragmatismo relacionado con la decisión de abandonar el amor y optar por una mejor posición socioeconómica. Esto se sobredimensiona en el papel que juega la familia en esa toma de decisión. El hecho de que el sacrificio se justifique en

mejoras no sólo individuales sino familiares, se corresponde con ese carácter maternal atribuido a las mujeres, sean madres o no.

La representación de roles subjetivos predominantes en otras de las mujeres de la muestra (Flora de **Adorables mentiras**, Sissi de **Un paraíso bajo las estrellas**), que se encuentran matizados por la presencia de respuestas instrumentales, son el reflejo del papel jugado por las mujeres cubanas en esta época. Algunas asumen los roles de jefes de familias, y otras buscan relaciones que les brinden seguridad económica.

Flora sigue las pautas de indicadores del rol subjetivo, pues ella vive para su matrimonio, su hogar y su familia, mientras paralelamente, manifiesta rasgos de rol instrumental que están dirigidos al pragmatismo, de la solución de problemas, sobre todo que están relacionados con la manutención de la casa y de la familia. Esta bidimensionalidad se puede identificar en la escena 16, del filme cuando ella le dice: **“Jorge Luis son las 11 y no me has ayudado a rallar coco. ¡Ah! Este director no sabe que esta casa se mantiene con coquito azucarado.”**

Sin embargo como parte de esa dualidad a la que hacíamos referencia, su representación es a partir de una actividad doméstica. Ella es la que hace los coquitos, quien los cocina y vende es ella, pero él la ayuda a rayar, a realizar la actividad de fuerza.

Sissi en **Un paraíso bajo las estrellas** manifiesta cierta instrumentalidad en los momentos en que le dice a Armando cosas como, **“¿Todavía puedo ser la reina del cabaret?”** En este parlamento se aprecia que ella le está ofreciendo sexo a cambio de lo que literalmente está diciendo. La utilización de una construcción de imagen provocativa, de un lenguaje extraverbal consecuente con el short corto, la blusa con un solo botón abrochado. Continúa en el diálogo:

Armando “Yo siempre te he dicho que eso depende de ti.”

Sissi: “Precisamente hoy estoy libre.”

Pero también se da la situación inversa, la representación de la masculinización de lo femenino, elemento que parece resultado de la imagen de mujer independiente. Nuevamente se confunde el empoderamiento femenino con formas masculinizadas. Adriana (**Entre ciclones**) representa el rol instrumental y subjetivo a la vez. Delante de Tomás trata de mantenerse como la mujer fría, independiente, un poco hasta masculinizada, mientras que a sus espaldas y ante la traición de este con Mónica, ella se sumerge en la más fuerte depresión, bebiendo, etc. Esto es una de las formas que muestran una de las tesis de este proyecto, las

formas de las relaciones genéricas e interraciales en este período adoptan formas duales porque pueden ser por momentos y situaciones, las más favorecidas para unos y otros.

Además hay una presencia de transversalidad de las normas patriarcales sexistas con una visión racialmente estereotipada de los hombres de filiación negra y mestiza que los presentan como los clásicos jineteros. Esta concepción que se repetirá también en **Entre Ciclones** y que tiene su pincelada en **Un paraíso bajo las estrellas**, proyecta una imagen de los individuos de estos grupos raciales como negociantes sexuales. Estas representaciones están muy relacionadas con la problemática de la prostitución masculina. Esta práctica que pauta un rol sexuado, en **La vida es silbar** se desvanece ante la aparición del sentimiento, elemento que no aparece en ninguna de las otras relaciones que están pautadas bajo esta lógica sexista y discriminante y que sin lugar a dudas constituye un elemento de ruptura del estereotipo de estas parejas.

Es casi tendencial esta representación de los hombres jóvenes mestizos y/o negros, en estas cintas (**Barrio Cuba** con Alfonso, en **La vida es silbar** con Elpidio, en **Entre Ciclones** está doblemente con Miguel y Tomás) desde roles de amantes que parten desde posiciones prácticamente mercantilistas con sus parejas blancas y en los cuales se juega con el estereotipo del hombre negro y mestizo como sexsímbol. El elemento discriminatorio está dado por la sobre representación de los individuos negros y mestizos, en este desempeño de roles.

Miguel (**Entre ciclones**), ajeno a las reglas, valores y principios éticos de la sociedad, es un ejemplo de esto, al punto de que se le ofrezca a la “novia” de su hermano. El hecho de que él mismo sea responsable de ofrecerse como objeto sexual, no es más que el resultado de su propia identificación como tal. La acentuación de esto a través de escenas donde se le ve fotografiándose el pene y diciéndole que todo “ese cuero prieto” es para Adriana, le brindan matices a un rol sexuado, fálico, de amante prostituido, que ambos comparten; pero que en este caso es llevado al extremo de la falta de valores, de eticidad, al constituir el puente para el robo. Aquí no hay mediaciones o efectos latentes como en la otra relación, estaba muy claro desde el principio cuál era el objetivo de esa relación.

Pero esta concepción tuvo su mínimo reflejo en una fémina. La asociación en el imaginario social de los individuos mestizos o negros, con la prostitución, estuvo también en el caso de una mujer. La conversación del padre de Federico con Cachita (**La noche de los inocentes**) cuando esta está pidiendo botella, son una muestra de ello. Ella juega con este elemento como

un gancho para poder llevar a Federico que está travestido y herido después de la pelea con Nicola. La fotografía de la película contribuye también a esto cuando, al acercarse Cachita al carro, le hacen un close-up al escote de ella, como si fueran los ojos de Secundino.

S: Buenas noche (.....) **Qué pasa con Cenicienta ¿quiere que la lleve al palacio?**

C: No, no lo que quiero es que me saque de aquí por favor.

S: Te voy a llevar a disfrutar la Habana. (Close up en los senos de Cachita) Seré generoso contigo.

Aún cuando no haya mercantilismo o prostitución, en las otras cintas se mantiene esa visión sexuada y de misticismo sexual mestizo y negro. En **Adorables mentiras**, la relación de Nancy y el bailaror es una relación casual, en la que lo sexual ha sido el eje central, se encontraron muy pocos elementos que permitieron identificar algunos elementos para el análisis. El otorgamiento por parte de Nancy de un rol de amante netamente sexuada a este hombre joven negro, vuelve a reflejar en la muestra el estereotipo fálico y sexuada que los identifica y los representa. Además relacionar a este personaje casi ni siquiera es secundario, como la solución o el freno al intento de suicidio de Nancy, instrumentaliza a este hombre como un capricho de satisfacción de un deseo. Véase que el personaje de Nancy utiliza para referirse al bailaror frases estereotipadas como: “Vi **a un negro meneándose con una sabrosura** como la de Pedrito el de Van Van y dije, yo me acuesto con ese negro aunque sea lo último que haga.” Es interesante que se utilice como recurso fotográfico la anulación del rostro de este hombre y la presencia de la silueta reforzando aún más su condición de objeto sexual.

Otro elemento interesante que se identificó en relación al desempeño de roles al interior de la pareja, fue la presencia de una diferenciación entre los amantes y aquellos que tienen relaciones más formales. En este sentido, se obtuvo la presencia de hombres mestizos que mantienen dos relaciones al mismo tiempo. En ambos casos hay diferencias en cuanto a cómo son las parejas formales y las amantes.

Existe un contraste entre la esposa y la amante, a partir de la forma en que se visten, se peinan, el uso de accesorios, incluso cómo hablan. La representación de este elemento es un clásico estereotipo de cómo son las esposas y cómo son las amantes, unas desaliñadas, peleonas, sin capacidad para provocar el apetito sexual al esposo; las otras todo lo contrario. Dos tipologías de mujer en el cine: el ama de casa, entregada al rol doméstico y de

reproducción del hogar; y el prototipo galo <sup>161</sup> que es el más generalizado en el cine y que tiene que ver con la mujer deseante y seductora y que termina reduciendo a un modelo femenino que niega la diversidad y que naturaliza la sensibilidad y la capacidad deseante.

En cuanto a la actividad sexual de estos personajes, la representación es consecuente con la representación de todo lo que anteriormente se ha dicho. A pesar de que la esposa expresa que ella mantiene una percepción de Jorge Luís como ente sexuado en donde se prepondera el rol fálico, no hay una práctica activa sexual entre ellos, a pesar de los reclamos de ella. Respecto a esto se identificó la importancia que le concede Flora a las concepciones homofóbicas y sexistas como elemento que contribuye a la seguridad y mantenimiento funcional de la pareja heterosexual. Esto se manifiesta en la alegría de Flora al saber que la traición de su esposo ha sido con una mujer y no con un hombre, como ella pensaba.

También el comportamiento de Tomás varía de acuerdo al rol que esté desempeñando en sus dos relaciones. Con Mónica, él es el marido, el patriarca, el que da órdenes, que está embestido por el poder patriarcal. Mientras que con Adriana, él está en cierta desventaja en relación a la distribución de poder, por el peso de la estructura social que ubica por encima a extranjeros en el imaginario social y en la escala estructural. Él está en la posición de rol de amante, del mantenido. Es una relación donde no hay equidad, pues él es reflejado como un objeto sexual, mientras ella lleva en sí una dualidad de rol instrumental y subjetivo que al final, también la conducen a situaciones de discriminación, por el hecho de que pague por tener sexo, esa es una forma de discriminación tanto para él como para ella, aunque la distribución de poder sea distinta a partir de las situaciones.

Otro ejemplo de diferencias entre amantes y parejas formales, lo constituyen Sergio y Armando (**Un paraíso bajo las estrellas**) en cuanto a las maneras de enfrentar el proceso de enamoramiento. Hay una construcción negativa del supuesto relación entre Sissi y Armando, mientras que el amorío con Sergio es casi shakesperiano. (Véase escena 26 que se ejemplifica en el epígrafe anterior.)

En cuanto a **los roles**, también es importante destacar, que hay un interés por parte de los realizadores de acentuar que Tomás no está interesado en asumir el rol de padre del hijo de Mónica, mientras esta de alguna manera insiste en imputárselo. Elemento este que se conjuga con una representación de mujer ligera cuya maternidad termina siendo una resultante no

---

<sup>161</sup> Véase el capítulo I. pag.

deseada que coloca a Tomás como el victimario y a ella como la madre que le quiere buscar a toda costa un padre a su hijo. Véase la escena 8:

Ella sale y, se coloca la bata de casa y regresa a la escena con el niño cargado.)

M: viste Tomás como ha crecido. **Dile a tu papá** que ya vas al círculo (cara de Tomás como de quien no tiene nada que ver con eso) Ay Tomás si tu ves cómo te extrañó, **pa' mi que el piensa que eres su papá** (más cara de extraño todavía) Todos los días me preguntaba por ti.

T: **¿Por mí?, deja el jugueto, Mónica.**

M: ¿qué jugueto?

T: El niño tiene que saber quién es su papá. Esos son los chamas que después tú ves traumatizados por ahí.

De verdad te lo digo. Eso no puede ser así.

M: Sí si ya te entendí. Ven nene ven que tu mamá te va a preparar la lechita (mirándolo molesta) (Cara de Tomás molesto).

**La procedencia de las normas** que pautan estos roles anteriormente expuestos, fue sobre todo de individuos que pertenecen al grupo familiar de alguno de los miembros de la pareja, o aquellos grupos de iguales, con los que comparten sexo, raza, u ocupación laboral, etc. Se identificó que el agente que más normas transmite en este sentido es la familia. Sus miembros, en la mayoría de los casos de las películas de la muestra, se convierten en calificadores negativos de la pareja interracial, cuando no cumple las normas que ellos tienen internalizadas. Ejemplos de esto son Miguel (**Entre ciclones**) y la familia de Sissi respecto a Armando.

En el caso del primero, no acepta la relación esta, porque ella es negra, es practicante de la religión yoruba y “está premiada”. El uso despectivo de disfemismos como la palabra premiada para indicar que esta mujer tiene un hijo, reafirman aun más que él no acepta la relación de su hermano con ella.

Lo interesante, en este sentido es que el realizador refuerza precisamente ese estereotipo y de alguna manera se convierte en un elemento de procedencia de las normas y calificaciones de esta pareja. La imagen de las mujeres negras en el filme es la representación de entes sociales que se identifican y resuelven sus problemas a través de la religión, casi como fanáticas. Elemento este que está en casi todas las películas asociadas en general a los individuos mestizos y negros (Elpidio en **La vida es silbar**, Cachita en **La noche de los inocentes**, etc.), como parte de una concepción que relaciona este elemento con la identidad nacional.

Dora: ¿te gusta como para quedarte con él toda la vida?

Mónica: Sí. (Música de órgano que muestra o augura algo relacionado con religión o brujería)

Dora coge el pozuelito de agua de meter los dedos para quitarse la cutícula, y coge un poco y empieza a ver a través de ella.

Dora: **Hay que amarrarlo.**

Se acercan a ella Mónica y Nana y dicen: Bilongo.

Sin embargo, desde una posición que refleja la llamada crisis de valores, Miguel acepta la relación de Tomás con Adriana. La expresión de este personaje ante el descubrimiento de que su hermano tenga relaciones con una extranjera representa se refracta en su idea de que, en primer lugar Tomás no es el Santo, antítesis de él mismo, sino que tiene defectos y puede ser tan amoral como él; y en segundo lugar porque prueba que es heredero de una estirpe de hombres cuyo rol era eminentemente fálico y sexuado. Este elemento acentúa una vez más una tradición que etiqueta a los hombres negros en el sentido sexual. Todo esto está expresado en pocas palabras “Yo lo sabía, hijo de gato, casa ratón”.

Como parte de las propias complejidades del discurso social de una sociedad en la que conviven normas sexistas con ideales falsos acerca del extranjero, se presenta el policia de **La noche de los inocentes**, en una especie de agente evaluador y conducido por una serie de concepciones patriarcales que se cruzan con el ideal del extranjero en Cuba, la manera en que es tratado, etc. Refiere a través de una lógica machista y de diferenciación estructural, su criterio negativo entorno a que se casen Cachita y Nicola.

P: tome asiento. (Se ve un plano de la sala a través de la ventana que comunica ambas salas, él cierra) Ahora me va a decir Ud. **¿Por qué coño se quiere casar con una mujer que le es infiel?**

**(...) Pero ¿cómo UD. cree que yo pueda creer en un hombre que se quiere casar con una mujer a la que llama puta?** Lo siento compay, pero vamos a tener que ir a la estación.

Otro ejemplo de la presencia de confluencia entre procedencia de normas, con las calificaciones de las parejas interraciales está en **Un paraíso bajo las estrellas**. En las escenas donde por alguna razón ellos casi están a punto de tener una relación sexual y en las que Cándido aparece, este, instigado por Sonia termina golpeando a Armando, lo que dice que ambos desaprueban la relación. En la escena 52 también se manifiesta cómo incluso después de saber que en verdad Armando es el padre de Sissi, Sergio le guarda cierto recelo y cuando

este le dice “Hija, por eso yo sentía algo tan especial por ti” Sergio se le pone delante como escudo, en señal de desaprobación.

El hombre negro, en este caso no por gusto el más poderoso de la película, es el eje amenazador que rodea a la protagonista en busca de la felicidad. Ningún otro personaje acepta la amenaza “negra “ contra la felicidad.

Importante es el contraste que se presenta en **Barrio Cuba** en cuanto a la procedencia de las normas que se han internalizado a través de los años de vida de los individuos y lo que las que comparten con miembros de grupos de iguales. Cuando a través de la conversación de Magali con su amiga, se refleja cómo puede ocurrir una variación de las normas y concepciones que el ser social traía a partir del intercambio con individuos del mismo grupo genérico, etareo y racial. Otro elemento que incide en esto, es el peso de una estructura social que se ha desdibujado de tal manera, que no tiene una correspondencia entre lo que los individuos ejercen como profesión, el gusto o satisfacción con lo que hacen y el nivel de ingreso. Además las frustraciones amorosas se adicionan finalmente a la contradicción en la práctica de lo que ella tiene internalizado como deber ser.

Véase como en esta conversación se contraponen las respuestas que Magali anteriormente le había dado a Alfonso en la que manifestaba un desprendimiento total a las cosas materiales y que por tanto no parecían, en ese momento ser parte de sus ideales; con las concepciones de su amiga sobre la felicidad y que de alguna manera la conducirán a contradecir sus normas acerca de parejas masculinas blancas y fuera de la juventud.

M: ¿Eres feliz?

A: Yo creo que esa palabra no está en mi diccionario. **¿Tú sabes lo que es para mí la felicidad? Que mi gordito tenga todos los gustos, que mami y papi no les falte nada y que los negrones de la casa, que son unos cuantos, se vistan y calcen como dios manda.**

Se identificó como la procedencia de una concepción de felicidad economicista y materialista, se vincula a la evolución de un rol femenino que de lo subjetivo ha pasado a ser instrumental, porque sacrifica el amor, el sentimiento, por la solución de problemáticas que tienen que ver con el pragmatismo históricamente otorgado a los hombres. Relevante también en este sentido resultó que el paso de ese rol hacia las féminas se relacione, a la par con esa función subjetiva de estar siempre pendientes de la familia antes que de ellas mismas. Fíjese que cuando ella

habla de felicidad no se refiere en ningún momento a su persona sino que la preocupación sigue siendo el hijo y la familia, en general. Esto demuestra que esta es una sociedad en la que las relaciones de género son bidimensionales o duales.

Sin embargo el discurso contra la doble moral que de alguna manera está presente en una sociedad donde institucionalidad e imaginario social van dispares y zigzagueando, no estuvo ausente en este aspecto de la procedencia de las normas culturales. Relevante en este sentido es que la norma de que Sissi (en **Adorables mentiras**) se comporte sexualmente de una determinada manera con Jorge Luís, provenga de un personaje que está construido como un ejemplo de lo que su realizador llamó “pichona de jinetera”<sup>162</sup> que trata de salirse de ese tipo de vida. En este sentido la película en su juego con la doble moral muestra sarcásticamente cuando él se comporta como responsable de pagar los paseos durante la aventura amorosa con un dinero que no tiene realmente y que forma parte de las tantas mentiras que ambos se dicen.

Una excepción en este punto del análisis lo constituye **La vida es silbar**. La procedencia de las normas y los valores esenciales que influyen en el cambio de concepción de la pareja de la prostitución al amor, procede de la inserción en la estructura dramática de imágenes y la música del Bola. Esto se realizó para reforzar esa idea fundamental de la historia del contraste entre la identidad nacional y las formas de marginación.

El Bola de Nieve entabla conversaciones con el protagonista, que de alguna manera evalúan y califican los comportamientos de este y la relación con ella, reafirma una de las ideas que estaban de trasfondo en las intenciones del guionista y del realizador. La película establece un discurso sobre la identidad cubana, por tanto, la música tenía que ser parte de ese discurso.<sup>163</sup>

Ante la proposición a Chris de que pruebe “el pesca’o cubano” y un cambio de plano general que los muestra a ambos caminando juntos por el Malecón, aparece el Bola en su papel de calificador de las acciones de Elpidio, esta vez transmitiendo un mensaje de aprobación que incluye la advertencia: “No te enamores más nunca Vito Manuel, tú no sabe inglés.” Esta expresa otro de los elementos que se proponían los realizadores, anticipar que esta va a ser una relación en la cual el amor va a florecer y contribuirá, contrario de lo que manifiesta el cliché, a reafirmar las bases de la identidad de Elpidio, fíjese que esta canción proviene de un

---

<sup>162</sup> Entrevista 4

<sup>163</sup> Véase entrevistas 1 y 2

poema de Guillén donde se ridiculiza a un típico hombre que jugaba con las mujeres, que se prostituía y terminó enamorándose y redimiéndose. Por eso en la escena 16 cuando Chris le anuncia la partida y él le confiesa lo del robo el Bola también le aprueba el haberse sincerado, como parte de ese amor que ha llegado.

El peso de la estructura social se torna en elemento de peso para la calificación de estas parejas, según las normas de los miembros de las familias de los integrantes de la pareja. La instrumentalidad aparece entonces en las formas de calificar las relaciones. Nótese que en este caso el criterio establece una relación en la cual el peso está dado por la estructura social, la implicación que tiene para este miembro de la familia que su ahijada tenga una relación con alguien de un mejor nivel de ingresos. Elemento este que se relaciona en este caso con la representación de un mestizo que nuevamente está contextualizado desde una posición social vista como desventajosa e inapropiada para una relación con una muchacha blanca:

**“Mira si yo fuera una muchacha como tú, me pondría a estudiar inglés, a trabajar en turismo y sobre todo tendría mucho cuidado con tipos como ese bodeguero (Sissi lo mira, que no lo estaba haciendo)si, si no mires así. Es tremendo oportunista y tremendo descarao a ver ¿qué vas a ganar con él? ¿Que te lleve a dar una vuelta en bicicleta? ¡Sobrina, por favor!”**

Se identificó la presencia en algunos miembros de la pareja, de contradicciones entre lo que piensan y lo que hacen (entre las normas y las prácticas culturales) estos personajes. Por tanto, no se corresponden las calificaciones y opiniones que tienen respecto a la pareja con la permanencia en las mismas. Mónica (**Entre Ciclones**) tiene de alguna manera la misma concepción de Dora acerca de que Tomás no es una buena compañía. Eso choca con sus deseos de estar con él. A pesar de haberlo aceptado, no está de acuerdo con lo que hizo, se arrepiente y se lamenta por eso.

Se autocalifica, se autodefine de forma peyorativa. Se hace ver a sí misma como una mujerzuela. Esta auto-calificación también hace que se represente un estereotipo de los individuos negros y mestizos como entes que son percibidos y se autoperciben descontroladamente sexuados. Nótese también los procesos repetidos de victimización como resultado de esas relaciones.

**M:** “**Ese mulato te tiene así amarrá** (cara de sufrimiento) **¿Por qué eres tan puta?** (autopercepción) **¿Por qué es que nunca te puedes aguantar? Total siempre te joden, siempre** (con pesar y tocándose la barriga) (proceso de victimización).

Todo este sistema normativo de roles al interior de la pareja pauta un **tipo de relación** en cuanto al tópico subordinación/dominación, que de estar presente genera inequidad y de no estar presente equidad. Se detectó un reflejo de la propia diversidad que a nivel mundial y nacional existe en relación con las relaciones de género. Se pudo encontrar relaciones donde cierta equidad (Elpidio y Chris en **La vida es silbar**) se identificó. Ninguno de los dos aparece como ente subordinado o dominante, las pocas decisiones que se toman juntos ambos aportan sus criterios. Mientras en **Entre Ciclones** las parejas están plagadas de inequidades. El rol subordinado es compartido indistintamente en algunas escenas por hombres y mujeres mestizos o negros. Véase el anterior análisis acerca de la distribución de roles, como estos personajes presentan una dualidad, que también se traslada a este aspecto. Mónica, a pesar de que estructuralmente está por encima de Tomás, está subordinada a él. El amor y el deseo sexual que siente por él, le impiden ver que él la está usando, que la trata como la clásica esclava. Ella es garante de casa limpia comida en la mesa y un buen rato en la cama, pero ni siquiera hay una acción recíproca hacia ella.

En otras cintas, se observó como resultado de esa propia evolución hacia estados de equidad la presencia de intentos de quebrantar la subordinación femenina negra o mestiza. Sin embargo es notable que las acciones impliquen otra subordinación. El caso de Magali en **Barrio Cuba** es un claro ejemplo. Ella se desata de Alfonso, quien la ha traicionado varias veces, pero opta por una relación con Guido, un italiano de la tercera edad, a quien no ama y del cual va estar subordinada económicamente en un país extraño cuyo idioma no conoce. Ella perderá el lado independiente que tenía.

En contraposición a esto el esquema de una relación entre extranjeros y cubanos, pero cambiando el cruce genérico y racial-identitario, es totalmente diferente. Veremos que el hombre en el caso de Tomás de **Entre Ciclones**, es representado bajo el poder de estar subordinado hasta el momento que decide por conveniencia que estarlo es beneficioso o no (véase la escena en la que Tomás se queda desnudo después de discutir con Adriana, en una clara muestra de que ella no puede exigirle nada si lo material no los ata).

Por tanto, la mujer mestiza o negra sigue representando el tópico más subordinado, a pesar de que se aprecien intenciones de mostrar ciertos intentos de independencia y de declarar derechos claros, como el respeto, la fidelidad, etc. Esto se contrapone también con algunos de los ejemplos de las mujeres blancas que son representadas bajo la misma égida de los hombres mestizos y negros. Ellas se subordinan hasta y siempre y cuando se cumpla algún objetivo benefactor. Sissi (**Un paraíso bajo las estrellas**), por momentos acepta el casi negocio con Armando, una clara subordinación, para lograr ser la estrella del show.

Como expresando cierta imposibilidad a la presencia del amor, la relación entre Sonia y Armando, es una relación donde se evidencia que el poder se inclina hacia el hombre, y ese hombre está embestido por un poder extra genérico, como el que tiene como director de una institución cultural, gastronómica como es Tropicana.

Ella está subordinada a él. La subordinación es aceptada por los intereses que la mueven a estar con él. Es una representación más del estereotipo de una pareja interracial, que es vista como fuente de movilidad social. Ejemplo de esto, es la escena en la que ella está en el Malecón con Sergio y le dice que ella tiene que cuidarse porque Sissi le quiere quitar el trabajo y hasta el marido.

En el eje dominante se presenta en **La noche de los inocentes** una norma patriarcal, que devela el empoderamiento de Nicola sobre el resto de los dos personajes y la propia percepción que él tiene de esto que justifica la cachetada dada a Cachita a través de un discurso donde el matrimonio entre un extranjero y una cubana es visto cómo un contrato en el cual pareciera que sólo es ella quien se beneficia con la movilidad social correspondiente. Este elemento es sobredimensionado por el personaje de Nicola.

Nicola: **¿Qué es esto? Te doy trabajo y me pagas así. Estás en mi casa, te pago y me haces esto. ¿Esas son tus amistades? (Dirigiéndose a ella)** (habla unas cosas en italiano y dirigiéndose a Federico) **Cuídate, si te veo otra vez te mato.**

(Federico sale corriendo de la cocina)

Cachita: Perdóname (**él le da una cachetada y ella se queda inmóvil. Empieza a llorar y él la abraza, ella llora aún más.**)

Como acentuando esta idea, en otra escena:

N: Después yo fui a lo de Federico y un buen vecino me dijo que estaba con la familia en el hospital. Yo no pensaba encontrarlo en esta condición.

C: Te están faltando cosas Nicola.

**N: Tú te callas ingrata.**

En cuanto a los **ámbitos de sociabilidad**, se apreció una correspondencia entre la realidad social y lo que representan las películas de la muestra. En este aspecto de la investigación se volvió a apreciar un gran nivel de diversidad. Hay películas en las que hay miembros de la pareja interracial que comparten los espacios de desarrollo entre sí, como en **La noche de los inocentes** y en **Un paraíso bajo las estrellas**. Sin embargo en estas mismas películas y en otras como **Barrio Cuba**, hay parejas que no comparten esos espacios.

Se repite en varias cintas (**Entre ciclones**, **La noche de los inocentes**, **Barrio Cuba**) la inserción del miembro de la pareja que presenta una posición más baja en la estructura social, en el ámbito del que mayor niveles de ingresos tiene. Sin embargo en el caso de la pareja de Tomás y Adriana, él se presenta en los espacios de ella, como un resultado propio de la relación mercantil a la que están sometidos. Hubo una ligera intención de reflejar la diferencia de estatus entre los espacios de uno y la otra. Cuando ella lo invita a un hotel mientras él la lleva al Salón Rosado de la Tropical, está presente la distribución de espacios de sociabilidad que ocurriera en la década de los 90, donde la tenencia o no de divisas marcó la diferencia de cuáles serían los espacios de recreación.

Una excepción de esto, lo constituye la inserción que tuvo Chris de **La vida es silbar**, en el espacio marginal de Elpidio y la posibilidad que le da ella de que él lo haga en el de ella.

Tanto en **Adorables mentiras** como en **Entre ciclones**, hay un reflejo como parte de la diferenciación de roles de la mujer como esposa y amante que escapa a la diferenciación racial. Los hombres se divierten con las amantes en espacios de recreación, mientras que las mujeres quedan relegadas al espacio doméstico únicamente.

Desde la primera escena de **Adorables mentiras**, Jorge Luís está en el cine con un amigo de la Asociación de Guionistas, pero Flora no lo acompaña; más tarde ella le reclama porque está llegando tarde y él le responde que está trabajando, que está viendo películas para poderse compenetrar con el director, ella le pide acompañarlos y la respuesta de él no podría ser más machista y discriminatoria. Él está todo el tiempo o gran parte del tiempo cinematográfico, tiempo de la película, desarrollándose en ámbitos netamente públicos mientras que Flora siempre está vinculada a ámbitos más bien domésticos.

Entre las parejas que no comparten sus ámbitos de desarrollo personal en ningún momento, se encuentra como ya declaramos anteriormente, **Barrio Cuba**. Esto se demuestra en la escena 16 cuando él le propone que abandone el hospital y lo acompañe en su trabajo informal. Esto forma parte de una intención del realizador de diferenciar las concepciones, los criterios y las acciones de estos dos personajes.

Alfonso: La Habana a mis pies Maga. Paladares, casas de alquiler, alquiler de carros.

Magali: ¿Cómo fue que encontraste eso?

A: Te acuerdas de Enrique mi socio, él fue el que me dio esta pincha. 5 dólares por comisión más lo que me dan los chóferes. En un año voy a ser rico y voy a convertir la barraca esta en un palacio. Mama, ¿por qué tú no dejas ese hospital y te pones a trabajar conmigo?, tú verás que juntos hacemos mucho dinero.

M: A mi me gusta ese cabrón hospital que tú dijiste, estés tú o no estés.

La presencia de espacios como el cuentapropismo y las tiendas donde se maneja CUC, están como espacios dicotómicos de representación de la estructura social. Se refleja que aunque las dos realicen el mismo rol de comprarle la ropa y el calzado, los ámbitos donde los desempeñan, son totalmente diferentes. Producto del reflejo de la posición que tiene cada una de estas mujeres en la estructura social y la influencia de esto en los indicadores de niveles de ingreso, hay una determinación de los ámbitos de sociabilidad y desarrollo de estas dos mujeres. Mónica compra en los Mercados Industriales Artesanales a los cuales se puede acceder desde la moneda nacional, mientras que Adriana lo hace desde las tiendas de divisas. Se identificó también una correspondencia entre hombre mestizo o negro y espacios donde estuvo presente la música popularailable. Este elemento se muestra casi como parte de la construcción de estos personajes. Algunos realizadores lo asocian a la identificación del cubano con la música y el baile. Véase como en **La vida es silbar**, Elpidio se desenvuelve en un ámbito donde la música casi se vuelve personaje que resuelve su conflicto identitario. Mientras que en **Adorables mentiras**, el hombre negro amante de Nancy aparece precisamente en una rumbantela callejera con una música incidental, que no es frecuente en esta película. La rumba es un elemento de reforzamiento de distribución de espacios de sociabilidad en esta relación, anunciando la presencia de este hombre. La representación es estereotipada, porque se corresponde con los mitos acerca de los negros como entes bailadores y gozadores.

## **Conclusiones.**

A lo largo del siglo XIX y parte del XX las ciencias antropológicas, reforzaron y legitimaron, por bastante tiempo ideas acerca del dominio y superioridad de unas razas sobre otras, lo que se refleja en la existencia de estudios de corte naturalista carentes de elementos psicológicos y sociales como la estructuración social, las condiciones individuales y colectivas, etc.,

En correspondencia, el matrimonio, entendido durante buen tiempo, como elemento de consolidación de la estructura social, respondería a pautas endogámicas que contribuirían a la pureza racial enunciada por estas teorías, y que se expresaba en lógicas clasistas, presentadas también en el incipiente cine, como expresión de la realidad.

En sociedades como la cubana, donde el mestizaje es un producto de la identidad nacional, resultante de la historia económica y social de la Isla, la raza, articula diferentes procesos conflictuales o consensuales que conjuntamente con otras variables como el territorio, el soporte normativo–legislativo, han llevado a que las parejas interraciales se conviertan en un objeto de estudio para la Sociología. Teóricamente, ha habido una evaluación del tratamiento de esta problemática hasta convertirse en interés de las ciencias sociales cubanas desde mediados de los 90.

El sistema de representaciones y creencias alrededor de la problemática racial está cimentado en aspectos históricos que a nivel familiar e individual se han transmitido de generación en generación creando una internalización poderosa. De ahí, que los prejuicios raciales y sus expresiones no constituyan otra cosa que actitudes construidas y formadas a partir de la asimilación y la apropiación de remanentes de una ideología racista que es representativa de determinados patrones culturales. A estos, se les ha otorgado un significado específico en el entorno social de cada individuo. Debido a esto, esta problemática se reconoce por la Sociología en correspondencia con los condicionamientos históricos sociales devenidos con la década de los 90.

Analizar el cine cubano, a partir de las variables que han dirigido esta investigación, interracialidad y relaciones de pareja, implicó entender que el tratamiento dado por el cine cubano a los temas de parejas interraciales, ha sido sobre todo desde películas donde se recrea la etapa de la colonia. Cuando ha aparecido desde historias más cotidianas, lo ha hecho acompañando a problemáticas centrales de la sociedad cubana contemporánea, como la doble moral, la prostitución, la pérdida del amor.

Las temáticas predominantes en los largometrajes del período seleccionado, se han hecho de comparar otros ejes transversales del análisis social como pueden ser el territorio, el género, la raza, la generación. Por tanto, esta investigación constata que la interracialidad no ha sido un objetivo del cine cubano. Su presencia ha estado matizada por factores como: el uso de la comedia como género fílmico en toda su escala, intereses visuales del realizador, calidad actoral y por el papel ingerente de las casas productoras extranjeras para las cuales la presencia de este fenómeno, casi es garante del éxito fílmico en el exterior del país.

Al reflejar las parejas interraciales se ha hecho desde una sobre representación de mujeres blancas con hombres mestizos o negros en relaciones ocasionales. En el caso de estos hombres son los que tienen más de una pareja, asociándolos como más propensos a la promiscuidad a la traición. Mientras que en el caso de las féminas este indicador presenta una mayor diversidad. Se apreció una relación que enlaza raza, edad y nivel socioeconómico, en las parejas que no pertenecen al mismo grupo etareo. En este sentido, hubo una mayor tendencia hacia que unos miembros fueran blancos, del grupo de los adultos o adultos mayores y de mayores niveles de ingreso, que los miembros negros o mestizos y jóvenes; sin distinción de sexo.

El reflejo cinematográfico de una sociedad, donde las problemáticas socio éticas parecen ser del mayor interés de los realizadores, se apunta hacia una representación de la dualidad existente, en cuanto a las relaciones de género sobre todo en el desempeño de roles. Estas se transversalizan, en mayor o menor medida en cada película, con elementos que expresan la permanencia de determinados prejuicios, estereotipos y códigos psicosociales acerca de las relaciones interraciales a nivel de pareja. La presencia de mujeres, cuyos comportamientos responden por momentos a un pragmatismo achacado históricamente a los hombres, se desdibuja cuando detrás de cierta instrumentalidad se encuentra la mantención del clásico rol femenino de pensar en todos, más que en sí mismas.

Se comprobó que los realizadores de este período movidos por su preocupación acerca de cuestiones éticas como la pérdida de valores, la búsqueda de la felicidad y las frustraciones personales, han reflejado que la formación de parejas interraciales está condicionada, en primer lugar, por los intereses de movilidad social, adquisición de mejores niveles de ingreso, prestigio profesional. En segundo lugar por la presencia de mitos sexuales acerca de la

fogosidad de los individuos de piel mestiza o negra, y en una mínima representación por el amor.

Se identificaron mayor presencia de normas relacionadas con las relaciones de género que con el conflicto racial, aunque en estos últimos siempre se entrecruza con otras problemáticas como las cuestiones éticas, interculturales, socio-estructurales y generacionales. Además se aprecia una variedad acerca de las pautas de selección de pareja que van desde mantener la filiación racial hasta el histórico blanqueamiento racial.

También se evidencia una variedad en cuanto a la presencia de normas sexistas en relación con los roles femeninos. Sin embargo, hay un mantenimiento de machismo desde las féminas, en cuanto al rol masculino, que además se acentúa en las relaciones entre mujeres blancas y hombres mestizos o negros. En este sentido se enfatiza la obligación del rol fálico sexual masculino.

Estas normas provienen generalmente, desde miembros de la familia, o personas con una interacción más íntima y frecuente, como el caso de los padrinos y los vecinos. Por tanto, se demostró el carácter intimista que tienen estos procesos de formación de parejas y la importancia que sigue teniendo la familia como agente de socialización de las normas, valores y creencias que pautan los criterios evaluadores sobre estas relaciones.

La diversidad también se manifestó en el análisis de los ámbitos de sociabilidad, en que se desempeñan los miembros de las parejas. Sin embargo hubo en cada una de las cintas, un punto de comunión: el reflejo de la realidad del período seleccionado. La asunción desde la primera película de la muestra, de sectores de la economía que aparecieron con la situación de este momento, como el cuentapropismo. Se representan las diferencias entre los ámbitos de aquellos, generalmente blancos que pueden acceder al mercado de recuperación de divisas y sus parejas mestizas o negras que se ubican desde espacios prácticamente paupérrimos.

## **Recomendaciones.**

A partir de los resultados obtenidos en esta investigación, se recomienda:

- ❖ Ampliar los estudios sobre el reflejo de las parejas interraciales en otros medios de comunicación, como la televisión teniendo en cuenta sus especificidades y las lógicas del devenir social del período que se seleccione, con el objetivo de visualizar su existencia en la sociedad cubana.
- ❖ Perfeccionar las técnicas de análisis de contenido de estos medios, con el fin de captar con mayor profundidad el reflejo de la interracialidad, no sólo desde el lenguaje verbal y extraverbal de los personajes, sino desde el lenguaje técnico de la fotografía y el sonido.
- ❖ Dar a conocer este trabajo a la Cinemateca de Cuba como parte de su bibliografía, para que se convierta en un medio de consulta.
- ❖ Mostrar los resultados de la investigación a los guionistas y realizadores entrevistados, con el fin de que sea un medio de retroalimentación

## Bibliografía.

1. -- Abercrombre, Nicolás (1986). **Diccionario de Sociología**. Madrid. Cátedra. 285p.
2. -- Abreu, Andrés (14 de diciembre, 2005) "Barrio Cuba es una declaración de amor" En: **Granma** 12p.
3. -- Adorno, T. (s.f.) **Crítica cultural y sociedad**. Ariel quincena. 215p.
4. -- Adorno, T. (1965) **The Authoritarian Personality**. Editorial Proyección Buenos Aires.
5. -- Alexeer. V. P. (1983) **Formación de las razas: teoría y metodología de estudios**. Ciencias sociales contemporáneas. Moscú. Investigaciones etnográficas soviéticas. 183p.
6. -- Alexeer. V. P. (1983) **El origen de la raza humana**. Moscú: Cross. 355p.
7. -- Almeida Junco, Yulexis. (La Habana, 2005) **Todos los colores valen** (Folleto). Ponencia desarrollada de las Memorias del V Taller Internacional "Mujeres en el siglo XXI.
8. -- Almeida Junco, Yulexis (2002) **La dirección femenina en el sector hotelero de la Cadena Habaguanex**. Tesis de Diploma
9. -- Almeida Junco, Yulexis. (Junio 2006) **Identidad masculina: algunas reflexiones sobre el tema**. Ponencia de las Memorias de la Primera Jornada Cubana de Estudios de Masculinidades. La Habana.
10. -- Alvarado, Juan Antonio (1996) "**Relaciones raciales en Cuba**". Revista Temas No.7. La Habana. . p.37- 43p.
11. -- Barnett, Samuel Anthony. (1969) **Un siglo después de Darwin**. Madrid, Alianza editorial.
12. -- Barcia, M<sup>a</sup> del Carmen Barcia, M<sup>a</sup> del Carmen. (2005) **Capas populares y modernidad en Cuba (1878-1930)**. Colección la Fuente Viva, Fundación Fernando Ortiz.
13. -- Bennett, Lerone Jr. (1990) "The ten biggest myths about the black family" En: **Ebony**, Chicago.
14. -- Betancourt, J. (1946) **Prejuicio**. Tesis de doctorado. Universidad de La Habana.
15. -- Brinton, Daniel G (1946) **La raza americana**. Buenos Aires. 361p.
16. -- Bourdieu, P (1987) "Espace social et pouvoir symbolique" En : **Chose dites**.
17. -- Bourdieu, P.(2005) "Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica" En: **Selección de lecturas de Sociología y Políticas sociales de Educación**. Clotilde Proveyer. Editorial Félix Varela.

18. -- Bosch, Esperanza. Victoria Ferrer y Margarita Pili Planas (1999) **Historia de la misoginia**. Anthropos Editorial, Madrid.
19. -- Burch, Noel. (1995) **El tragaluz del infinito**. Editorial Cátedra. Col. Signo e Imagen, Barcelona
20. -- Calvo, Sara (1978) **El racismo en el cine**. / Por / Sara Calvo / y / Alejandro Almengol. Departamento de Actividades Culturales, Universidad de la Habana. 125p.
21. -- Carneado, J. (1962) "La discriminación racial en Cuba no volverá jamás." En: **Revista Cuba Socialista**. Año 2 No. 5
22. -- Cepero Bonilla, Raúl (2004) "**Racismo y nacionalidad**", en Revista Catauro, No.11. 148p.
23. -- Colaizzi, Giullia(2001) "El acto cinematográfico: género y texto fílmico" En: **Dones i cinema. Revista de mujeres y textualidad**. Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona. Universitaria S.A. p V- XIII.
24. -- Colajanni, N (1904) **Razas superiores y razas inferiores o latinas y anglosajonas**. Imprenta de Henrich. Barcelona.
25. -- Colectivo de autores (1972) **La sociedad industrial contemporánea**. Siglo veintiuno Editores s.a 217p.
26. -- Colectivo de autores. **Proyecto de Investigaciones de Relaciones interraciales y etnicidad en la sociedad cubana contemporánea**. Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba.
27. -- Collazo, E (1967) **Desde Yara hasta el Sanjón**. Instituto Cubano del Libro.
28. -- Comas, Juan. (1946) **Las razas humanas**. /J. Comas—México, DF: Secretaria de Educación Pública. 94p
29. -- Comas, Juan. (1972) **Raza y racismo: trayectoria y antología**. México DF. 220p.
30. -- Coor, Carleton Stevens (1984) **Adaptaciones raciales: un estudio de los orígenes, naturaleza y significado de las variaciones raciales en los hombres**. Editorial Labor. 224p.
31. -- Corcuff, Philippe (2003) **Las Nuevas Sociologías**. Editorial Félix Varela. P.31-35p.
32. -- Darlington, Cyril Dean. (1974) **Evolución del hombre y la sociedad**. Madrid.790p.
33. -- Darwin, Charlies Robert. (1957) **El origen de las especies por medio de la selección natural**. México, Grijalbo.

34. -- del Río, Joel (enero-marzo 2008) "Cine cubano del siglo XXI. Tenue autoría, se imponen los géneros." En Cine cubano No. 167 Pp. 42-61p.
35. -- Domench, Thomas y Padilla, A. (1972) **Atlas de las razas humanas**. Pról. De los autores. —7ed. Ediciones Lover. Barcelona. 1t.
36. -- Dubi, Gertrudis. (1946) **¿Hay razas inferiores?** Secretariado de Educación publica. México. 91p.
37. -- Dubois, Philippe.(1986) **El acto de fotográfico. De la representación a la recepción**. Editorial Paidós. 192p.
38. -- Durkheim, E. (2004) "Solidaridad debida a la división del trabajo u orgánica" En: **Selección de Lecturas de Historia y Crítica de las Teorías Sociológicas**. Editorial Félix Varela
39. -- Durkheim, E.(2005) "El Suicidio" En: **Selección de lecturas de Sociología y Política Social de la Familia**. Editorial Félix Varela.
40. -- Dumont, Henri. (1922) **Antropología y patología comparadas de los negros esclavos**. / H. Dumont; traducida por el prof. I. Castellanos.—Habana:/s.n
41. -- Engels, Federico (1978) **El origen de la familia, la propiedad privada, y el Estado**. Ediciones de Lenguas Extranjeras, Moscú.
42. -- Entralgo, Elías. (1953) **La liberación étnica cubana**. Imprenta Universidad. 272p.
43. -- Espina Prieto, Rodrigo y Pablo Rodríguez Ruiz (enero-marzo, 2006) "Raza y desigualdad en la Cuba actual" En: **Revista Temas**. No. 45.
44. -- Espronceda, M<sup>a</sup> Eugenia. (2005) **Límites cognoscitivos para un estudio del modelo de parentesco en la población aborigen en Cuba**" En: **Selección de lecturas de Sociología y Política Social de La Familia**. Editorial Félix Varela.
45. -- Estrada, José Luís. (18 de septiembre, 2008) "El cineasta de las luces" En: **Juventud Rebelde**.
46. -- Fernández- Cairo (1882-83) "Estudios antropológicos" En: **Anales de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana**. T.19
47. -- Fernandez, Raimundo. (2005) **Una aproximación al cine dirigido por mujeres**. En: <http://www.pliegosdeopinion.net/inferior9.htm> 11p.
48. -- Fleitas, Reina (2001) **Identidad femenina: las tensiones de la igualdad y la diferencia**. En: **Revista Avances de investigación**. Facultad de Filosofía e historia

49. -- Fonet, Ambrosio (2008) **Las trampas del oficio**. Ediciones ICAIC. 331p.
50. -- Fowler, Víctor (2002) “Estrategias para cuerpos tensos: po(lí)(é) ticas del cruce interracial” En: Revista **Temas** No.28.
51. -- Guevara, Alfredo (2003) **Tiempo de fundación**. Iberautor Producciones Culturales, Madrid.
52. -- Heras León, Eduardo (15 de mayo 2007) “El quinquenio gris” Conferencia leída por el autor en el Instituto Superior de Arte, como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión.” Organizado por el Centro Cultural Criterios. Documento On-line.
53. -- Hernández, Aymara. **Selección de Lecturas Historia y Crítica de las Teorías Sociológicas**. Tomo I, Segunda Parte. Editorial Félix Varela. La Habana.
54. -- Hernández Sampier, Roberto. (2003) **Metodología de la Investigación**. Editorial Félix Varela. La Habana.
55. -- Lagarde, Marcela (1996) **Género y feminismo. Desarrollo y democracia**. Editorial Horas y Horas, Madrid.
56. -- López –Aranguren, Eduardo. **El análisis de contenido**. En: Metodología de la Investigación Social.
57. -- Giner, Salvador. Raza en: **Diccionario de Sociología**. Madrid. 633p.
58. -- Gobineau, A. (1937) **Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas**. Editorial Apolo, Barcelona.
59. -- Gómez-Tabanera, José Manuel. (1964) **Los hombres fósiles y el origen de las razas** (2ed) Editoriales Guardarrama. Madrid. 276p.
60. -- Gómez Torres, Nora. (9-11de noviembre, 2004) **El giro cultural de los estudios de comunicación**. Ponencia desarrollada en el Taller Rutas Mediáticas de la Cultura cubana. Centro de Investigaciones de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana
61. -- González Rey, Fernando. “**Acerca de lo social y lo subjetivo en el socialismo**”. En Revista **Temas** No.39. La Habana, 1995. 98p
62. -- González, René (2004) **La otra ciudadanía: tres ensayos sobre ciudadanía y república**. Editorial Ciencias Sociales Premio Pinos Nuevos.
63. -- Guanche, Jesús (2008) **Cuba y la crisis de los 90. Entre la apertura y la apretura**. En: [www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/1CultDesa/CDIDE04.htm](http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/1CultDesa/CDIDE04.htm)

64. -- Guanche, Jesús. **“Etnicidad y racialidad en la Cuba actual”**. En: Revista Temas. julio-septiembre, 1996. p.51-57p
65. -- Guevara, Alfredo (2003) **Tiempo de fundación**. Iberautor Producciones Culturales, Madrid.
66. -- Gumpłowicz, L. (s.f.) **Compendio de Sociología**. Editorial La España moderna. Madrid
67. -- Gumpłowicz, L.(1994) **La lucha de razas**. Editorial Fas. Buenos Aires.
68. -- Klineberg, Otto. (1952) **Raza y psicología. La cuestión racial ante la ciencia moderna**. UNESCO. Paris 41p
69. -- Le Bon, Gustavo. (191?) **Estudio de las civilizaciones y de las razas**. Traducción de Francisco Almela y Vives. Madrid. M. Aguilar. 555p.
70. -- Leigheb, Mauricio (1982) **Pueblos del mundo**. Navarra: Salvat. 139p.
71. -- Lewis, John (1972) **Hombre y evolución**. Editorial Ciencias Sociales. Instituto cubano del libro. 172p.
72. -- Marcuse, Herbert (2003) “El hombre unidimensional” En: **Historia y crítica de las teorías sociológicas**. Segunda parte. Editorial Félix Varela.
73. -- Martín Barbero, Jesús (1987) **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. México. Documento on line.
74. -- Martínez Fuentes, Antonio (2002) **“Siglo XX: antropología, razas y racismo.”**En Revista Catauro No. 6. Año 4.
75. -- Mas Zabala, C. (1996) **José Martí del antiesclavismo a la integración racial**. Editorial Pinos Nuevos.
76. -- Moragas Spá. **Sociología de la comunicación de masas**. 880p.
77. -- Morales Domínguez, Esteban (2005) **“Color de la piel, nación e identidad: ¿Un dilema contemporáneo?”** En: Revista Catauro No.6
78. -- Morales Domínguez, Esteban. (9-11 noviembre, 2004) **Cuba: los retos del color**. Libro del CEBSH. Universidad de La Habana.
79. -- Morales, Esteban. (2007) **Desafíos de la problemática racial en Cuba**. Colección La Fuente Viva. Fundación Fernando Ortiz. 385p.
80. -- Morin Edgar (1956) **Le cinéma ou l’homme imaginaire, essai d’anthropologie**. Paris, Les éditions de Minuit
81. -- Moscovici, Serge (2002) **Psicología social II** Editorial Paidós.

82. -- Muñoz, Teresa (2005) "La teoría sociológica en el siglo XX. Comentarios preliminares" En: **Historia y crítica de las teorías sociológicas**. Editorial Félix Varela. P VII-XVIIIp.
83. -- Naranjo Orovio, Consuelo y Armando García González (1996) **Medicina y racismo en Cuba: la ciencia ante la inmigración canaria en el siglo XX**. Ayuntamiento de La laguna. Centro de la cultura popular canaria. 205 p.
84. -- Naito López, Mario (2001) "El documental cubano desde sus orígenes hasta nuestros días" En: **Revista Miradas**. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.
85. -- Naranjo Orovio, Consuelo y Armando García González (1996) **Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX**. Ediciones Doce calles. Madrid, 240 p.
86. -- Novkov, Iakov Aleksandrovich (1914) **La crítica del darwinismo social**. Traducción de Nicolás Salieron García. Madrid. 441p.
87. -- Ortiz, Fernando (s.f.) **Contrapunteo cubano entre el tabaco y el azúcar**. Documento on line.
88. -- Ortiz, Fernando (1975) **El engaño de las razas**. Instituto Cubano del Libro. La Habana. 441p.
89. -- Ortiz, Fernando (1996) **Martí humanista**. Fundación Fernando Ortiz.
90. -- Ortiz, Fernando (1906) "Conferencias criminológicas positivistas acerca de la inmigración en Cuba" En: **Conferencia nacional de Beneficencia y corrección de la isla de Cuba**. No. 5 Librería y papelería La Moderna Poesía.
91. -- Ortiz, Fernando (1906) "Consideraciones criminológicas positivistas acerca de la inmigración en Cuba" En: **Conferencia nacional de beneficencia y corrección de la Isla de Cuba**. No. 5 Librería y papelería La Moderna Poesía. La Habana.
92. -- Ortiz, Fernando (1940) **Los Factores Humanos de la cubanidad**. Conferencia leída por el autor en un ciclo organizado por la fraternidad estudiantil Iota Eta en el anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana el 28 de noviembre de 1939, publicada en la Revista Bimestre Cubana, La Habana.Vol.XIV No. 2. Pp.161-186p.
93. -- Padrón, Frank (2006) **La profesión maldita**. Editorial Oriente.
94. -- Palencia Villa, Rosa M<sup>a</sup>. (2004) **Hacia una recepción crítica cinematográfica**. Asociación Internacional de jóvenes Investigadores en Comunicación. 6p.

95. -- Park, Robert (s.f) "Relaciones entre las razas" Enciclopedia de Ciencias Sociales. T.9 p102- 104p.
96. -- Parsons, Horkheimer, Fromm. (1994) **La Familia**. Editorial Península. Barcelona
97. -- Pérez Álvarez, María Magdalena. (1996) "**Los prejuicios raciales: sus mecanismos de reproducción**". En Revista Temas No.7 p.49-50p.
98. -- Pérez Betancourt, Rolando (19 de septiembre, 2008) "Solás otra vez" En: **Granma**.12p.
99. -- Pérez de La Riva, Juan (1975) **El barracón y otros ensayos**. Editorial Ciencias sociales.
100. -- Pérez, J. (1993) "**El racismo: actitudes manifiestas y latentes.**" Revista del Colegio Oficial de Psicólogos.
101. -- Platonov, Georgu Vasilovich (1911) **Darwinismo y filosofía**.
102. -- Poey, Felipe (1861?) **La unidad de la especie humana**. Museo Montané de la Universidad de La Habana, Colección de manuscritos de Felipe Poey.
103. -- Proyecto de Investigación de Relaciones Interraciales y Etnicidad en la sociedad cubana contemporánea. Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba.
104. -- Proveyer, Clotilde (2005) **Selección de lecturas de Sociología y política social de género**. . Editorial Félix Varela
105. -- Pruna, Pedro M. y Armando García González (1983) **La recepción de las ideas de Darwin en Cuba durante el siglo**. La Habana. 204p.
106. --"¿**Qué pasa con el cine?**" (enero –marzo de 2008) En: **Revista Temas**. No. 53 p. 113
107. -- Raison, Timothy (1969) **Los padres fundadores de la ciencia social**. Editorial Anagrama. Barcelona. 235p.
108. -- "Report on The Americas" (febrero de 1992) En: **Pensar el Caribe**. No. 4 Vol. 20
109. -- Rufo Caballero, Joel del Río. (1995). "**No hay cine cubano adulto sin herejía sistemática**": Revista Temas No. 3. La Habana, P102-115
110. -- Rivera, Yahima (septiembre, 2006). **Punto G.: desde una perspectiva de género**. Tesis de Maestría Universidad de La Habana.
111. -- Sahlins, Marshall David (1982) **Uso y abuso de la biología: una crítica antropológica de la sociobiología**. México DF: Siglo 150p.
112. -- Salermo Izquierdo, Judith. (2004) **Fernando Ortiz: notas acerca de su imaginación sociológica**. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

113. -- Sanguily, Manuel (1894) "Negros y Blancos" En: **Revista Hojas Literarias**. Años II Tomo II.
114. -- Santovenia, Rodolfo (2006) **Diccionario de Cine**. Editorial de Artes y letras. 255 p.
115. -- Sergi, Giuseppe (1905) **La evolución humana individual y social hechos e ideas**. Barcelona: Imprenta de Henrich.
116. -- Smelser, Neil J. (1982) **Teoría Sociológica análisis histórico y formal**. Madrid: Espasa-Calpe. 335p.
117. -- Sorokim, Pitrim (2005) "Sociedad, cultura y personalidad" En: **Selección de Lecturas de Sociología y Política Social de la Familia** Editorial Félix Varela.
118. -- Sulbarán Piñeiro, Eugenio (2008) "Rasgos semio-culturales en la narrativa fílmica venezolana" En: **Opción**. vol.18 no.39 Maracaibo. Facultad Experimental de Ciencias. Universidad del Zulia. P.16
119. -- Timasheff, N. (s.f.) **Teoría sociológica**. Fondo de cultura económica, México.
120. -- Torres, Mirelys. (1998) **Una perspectiva socio- histórica en el análisis del problema racial en Cuba**. Tesis de Diploma. 87p.
121. -- Torres Cuevas, Eduardo, Loyola, Oscar (2001) **Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la Nación**. Editorial Pueblo y Educación.
122. -- Torres Cuevas, Eduardo y Arturo Sorhegui. (1982) **José Antonio Saco: acerca de la esclavitud y su historia**. Editorial Ciencias Sociales.
123. --Trias, Luís (1928) **Razas humanas**. Editorial Gallach. Barcelona. 2t.
124. -- UNESCO. (1971) **Cuatro declaraciones sobre la cuestión racial**. Paris. 59p.
125. -- UNESCO. (27 de nov de1978) **Declaración sobre la razas y los prejuicios raciales, aprobada por la Conferencia General / de la UNESCO / en su vigésima reunión: Paris, 1979 / 49p.**
126. -- Urrutia, Lourdes de. Olmedo, Graciela. (2003) **Metodología, métodos y técnicas de la investigación Social III** Selección de Lecturas Editorial Félix Varela. La Habana.
127. -- Thomas, William y Znaniescki .**La familia campesina polaca**. Fotocopia personal
128. -- Torrealday, Agurtzane (s.f) **Patriarcado**. En: **Hombre y mujer. Masculino femenino. Cuadernos para Filosofía No. 5** Colectivo pedagógico Adarra. P
129. -- Vidal Valdés, José Ramón (2002) **Medios y públicos: un laberinto de relaciones y mediaciones**. Editorial Pablo de la Torriente. 110p.

130. -- Verón, Eliseo (1967) **Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política.**
131. -- Wallner, Ernest Maxim (1980) **Sociología: conceptos y problemas fundamentales.** Editorial Herder. Barcelona. 346p.

## **Anexos.**

### **Anexo 1: Fichas técnicas.**

#### **Adorables mentiras (1991)**

**Director:** Gerardo Chijona

**Guión:** Senel Paz

#### **Actuaciones:**

Luís Alberto García: Jorge Luís Chirona

Isabel Santos: Sissi

Thais Valdés: Flora

Mirtha Ibarra: Nancy

#### **Argumento:**

Jorge Luís Chirona es un escritor que pretende hacer guiones de películas que conoce en una premier a Sissi, y desde las presentaciones se ocultan cosas y mienten acerca de quienes son. Ellos inician una relación plagada de mentiras que se amparan en la idea de pretender ser lo que él otro quiere con el fin de ser aceptados. Flora, esposa de Jorge Luís, se debate ante la duda de que Jorge Luís la está engañando con el director de la película para la que está escribiendo. Nancy es el personaje construido como pivote dramático para conocer cómo y quién es realmente Sissi.

#### **La vida es silbar (1998)**

**Director:** Fernando Pérez

**Guión:** Humberto Jiménez, Eduardo del Llano, Fernando Pérez.

#### **Actuaciones de la historia analizada dentro del filme:**

Luís Alberto García: Elpidio Valdés

Isabel Santos: Chris

#### **Argumento:**

Elpidio, es un joven cubano marginal de finales del siglo XX que está ante la disyuntiva del amor a su madre que es Cuba, y el que le ha estado ofreciendo Chris, una extranjera caída literalmente de un globo de la Green Peace a la cual le roba inicialmente, pero después ambos se sienten redescubiertos a partir del amor que ha estado surgiendo

### **Un paraíso bajo las estrellas (1999)**

**Director:** Gerardo Chijona.

**Guión:** Gerardo Chijona.

**Actuaciones:**

Thais Valdés: Sissi

Vladimir Cruz: Sergio

Santiago Alfonso: Armando Paterson

Jackelin Arenal: Sonia

Enrique Molina: Cándido

Deysi Granados: Mabel

Sissi es una joven criada por su padre, Cándido, un hombre que de día es camionero y de noche canta boleros en un cabaret y que fue traicionado por los amores. Ella se presenta en un casting para Tropicana, a escondidas de este. Allí conoce a Armando, director del mismo y desde ese instante se interesa en ella, despertando los celos de su esposa y primera bailarina del cabaret, Sonia.

Esa misma tarde Sissi conoce a Sergio en una Feria, y se enamoran a primera vista. Después se desatará una historia de celos y enredos en los que predominaran las equivocaciones, sobre todo a partir del supuesto incesto entre Sissi y Sergio primero, pues son hermanos y no lo sabían, y después entre Armando y Sissi, pues este es su verdadero padre.

### **Entre ciclones (2002)**

**Director:** Enrique Colina

**Guión:** Enrique Colina, Eliseo Altunaga y Antonio J. Ponte.

**Actuaciones:**

Mijail Mulkay: Tomás

Reny Arozarena: Miguel

Tomás es un joven que está culminando sus estudios como técnico telefónico, justamente con la salida de la Isla de un ciclón. Al llegar al solar donde vive se percató de que lo ha perdido todo porque el hermano se lo ha llevado y el cuartico se le desploma ante los ojos. Tras estar

algunos días en el albergue designado, decide visitar a Mónica, y la convence de volver a estar juntos.

En una visita de trabajo conoce a Adriana, una española que vive en el país. Ella es una mujer fascinada por el mito fálico de los hombres cubanos, que dedica su arte fotográfico a esto. Inician una relación que será el motivo de celos de Mónica y la agudización de los problemas con Miguel, el hermano de Tomás.

### **Barrio Cuba (2005)**

**Director:** Humberto Solás

**Guión:** Humberto Solás

**Actuaciones:**

Luisa M<sup>a</sup> Jiménez: Magali

Bárbaro Marín: Alfonso

Enrique Molina: Padre de Magali

Magali es una mujer joven que vive en condiciones de pobreza casi extrema. Ella ha sido traicionada en varias ocasiones por el hombre que ama, comparte con su hermano y padre, la angustia de haber sido abandonada por su madre, y presenta una lucha constante con este último por la relación homofóbica que sostienen el padre con el hermano.

Ante todo esto se le presenta en el punto más conflictivo de su historia, una amiga que se ha casado con un extranjero y se ha ido del país, con la invitación a que sostenga una relación con un italiano.

### **La noche de los inocentes (2007)**

**Director:** Arturo Sotro

**Guión:** Arturo Sotro

Tras la aparición del cuerpo de Federico travestido y seriamente herido en un hospital, se desata la oportunidad de un expulsado policía de demostrar su valía. Este va desatando la madeja hasta descubrir que, tras haber huido de la boda de su exnovia Cachita, donde recibió los primeros golpes por Nicola, el actual novio de ella, se montaron en el carro de Secundino el padre de Federico que pretendía celebrar su jubilación teniendo una aventura amorosa con Cachita, a la que no conocía anteriormente.

Un amigo de este, descubre al supuesto travesti con ellos, y decide que Secundino debe darle un merecido.

**Anexo 2:**

**Tabla 1 Tipo de unión cruzada con raza**

Películas	matrimoniales		consensuales		ocasionales	
	H	M	H	M	H	M
La vida es silbar					Mestizo	Blanca
Barrio Cuba	Blanco	Mestiza	Negro	Mestiza		
Adorables Mentiras	Mestizo	Blanca			Mestizo Negro	Blanca Blanca
Un Paraíso...	Negro mestizo	Blanca Blanca			Negro	Blanca
Entre Ciclones			Mestizo	Negra	Mestizo Negro	Blanca Blanca
La noche...	Blanco	Negra			Blanco	Negra

**Anexo 3:**

**Tabla 2 Nivel educacional**

Película	Blanco	Negro	Mestizo	Blanca	Negra	Mestiza
La vida es silbar		Elpidio: No se refiere		Chris: Universitaria		
Barrio Cuba	Guido: No se refiere	Alfonso: No se refiere				Magali: medio
Un paraíso bajo las estrellas		No se refiere	No se refiere	No se refiere		

Adorables mentiras		Bailador: No se refiere	Jorge Luís: No se refiere	Nancy: No se refiere		
				Sissi: secundaria Flora: Preuniversitario		
Entre ciclones		Miguel : no se refiere	Tomás: Técnico Medio	Adriana: No se refiere	Mónica: No se refiere	
La noche de los inocentes	Federico: Preuniversitario Nicola: No se refiere				Cachita: universitaria	

#### Anexo 4:

**Tabla 3 Ocupación masculina según raza**

Ocupación	Blanco	Negro	Mestizo
Obrero			Tomás
Administración			Sergio
Intelectual/Artista	Guido y Niccola		Jorge Luís
Desocupado	Federico	Miguel y Alfonso	Elpidio
No se refiere		Domingo	

**Tabla 4 de ocupación de mujeres**

Ocupación	Blancas	Negras	Mestizas
Obrera			Magali
Administración			
Intelectual/Artista	Chris, Sissi (Un Paraíso), Sonia, Adriana		
Desocupado	Sissi (Adorables), Nancy	Cachita	
Cuenta propia	Flora	Mónica	
No se refiere			

## Anexo 5: **Análisis de contenido de la película Entre Ciclones**

**Realizador:** Enrique Colina.

**Guión:** Antonio J. Ponte. Eliseo Altunaga. Enrique Colina

### **Escena 1:**

Centro Habana, tras un ciclón se observan planos generales de las calles de este municipio, con personas en el trasiego de de la recuperación, se ve a hombres cargando colchones secos y mojados, llevando bultos y otras cosas. Cambio de plano y se ve el camión de la Escuela de telefonía, se para y se baja Tomás, vestido con el pulóver de la escuela, la capa y un pitusa. Va caminando hacia algún lugar (escena de contextualización que muestra el típico barrio de Centro Habana, sus derrumbes tras el ciclón). Va saludando a todos.

### **Escena 2:**

Música de comedia (flauta cómica).

Se detiene Tomás y en off se escucha a una mujer que le pregunta a un hombre:

M: ¿Y ahí qué pasó?

H: Un derrumbe.

Cambio de plano secuencial (de plano americano a uno general) que muestra una gran multitud rodeando un carro de bomberos.

El protagonista se manda a correr y pasa entre la cantidad de personas de forma desesperada, un bombero lo para y tras el pedido de él le autoriza a ir hasta la puerta. Cuando pasa por el frente de una ambulancia, ve a un hombre vendado, pregunta qué pasó y una vecina le responde que le ha caído el techo arriba, pero realmente nuestro personaje no le presta mucha atención porque lo que lo tiene a él sobresaltado es su cuartito.

### **Escena 3:**

Pasa hacia adentro del solar corriendo, un bombero que lo ve le grita que por ahí no puede pasar que es peligroso, pero Tomás sigue corriendo. En off se escuchan sirenas de ambulancias y otra voz que dice:

Miren a ver a ese que se coló para allá atrás y eso está en candela.

#### Escena 4:

Sonido real, sirenas.

Llega ante la puerta de su cuarto y se da cuenta que le han abierto el candado y se lo han roto (close-up del candado), abre y la cámara realiza un paneo que sugiere que es Tomás quien está observando todo el cuarto. Esto permite ver la situación habitacional y el nivel de vida de Tomás, que es bastante pobre, y mala, su techo está apuntalado, se ve con gran humedad. El cuarto tiene el mínimo de espacio como para una camita y un closet pequeño.

Cambio de movimiento de cámara hacia una fija, plano medio de Tomás que mira sonriente como pensando que su cuarto está entero, entra y revisa varios objetos hasta que es interrumpido por los bomberos que le están diciendo que eso se va a derrumbar.

Él insiste que no, que eso está perfecto y sale a conversar con el bombero

B: además la vida humana vale más que cualquier cosa material. Eso se va a caer, además en el albergue vas a estar mejor. (Es interrumpido)

T: **¿qué tu dices?, qué albergue de qué esta es mi casa papa, de aquí no me saca nadie, coño.** Primero muerto antes de irme pa'el albergue (es interrumpido por el derrumbe del cuarto se queda impactado, inmóvil mirando eso con una gran pesadumbre.)

#### Escena 5:

Paneo del albergue (música triste). Muestran como un gran salón delimitado por grandes mamparas de cartón tabla. Se escucha la voz de un personaje

X: tú lo que necesitas es quemar Karma, quemar Karma y caíste en lugar bueno para eso. Tú no estás aquí por gusto, tú estás aquí por algo que tú hiciste en otra vida. El karma solo funciona, lo que haz hacho y lo que estás haciendo y para eso hace falta renuncia y contemplación (aparece un plano medio de Tomás acostado en una cama con la misma ropa que en las escenas anteriores) y para eso qué mejor lugar que este, el albergue, que es renuncia , contemplación (se fusiona la música incidental que es un motivo hindú en efecto de reforzamiento de la idea del Karma, con la música de introducción de Noticiero Nacional de Televisión, sugiriendo que ya son las ocho de la noche) la vida sin materia.

T: (con un gran pesar) **Sin materia, sin casa, sin ropa... No si esto es pa' suicidarse.**

(Ponen el plano al revés de un hombre y se escucha la misma voz en off que dice:)

X: No cojas lucha mi herma, que en la vida todo no es imprescindible. Aquí lo tenemos todo, porque no tenemos nada. Hay que aprender a ver la vida de otra manera.

T: (Incorporándose) ¿¡Al revés no!? Mira enderézate que así no se puede hablar en serio.  
(Cambio de plano que muestra los pies de alguien que está de cabeza) Tú eres cirquero, maromero, ¿de dónde saliste?

X: Estoy preparando el cuerpo para la meditación. Y esta es la única manera, mi hermano.

T: ¿tú llevas mucho tiempo aquí (sentándose)? (plano que muestra la otra parte del personaje incógnito que no se había mostrado).

X: No llevo la cuenta. En la eternidad, ni los días, ni las horas, ni los años significan nada. (se incorpora a una posición normal).

T: Oye, ven acá aquí la gente resuelve.

X: Bueno depende.

T: ¿depende de qué?

X: bueno ese que está ahí se escapó, se pasa la vida soñando (Tomás mira hacia otro individuo que comparte el cuarto con ellos y que está durmiendo).

T: Oye déjate de gracia. Te estoy preguntado en serio si hay posibilidades de conseguir una vivienda.

X: Mira aquí la concreta es la postura con la rodilla empujas la tierra y con la cabeza el cielo, te concentras en la respiración y dejas que los pensamientos pasen. Es como una revolución interior

T: ¿y tú crees que con eso resuelva? (el hombre empieza la meditación, se queda mirando hacia todas partes cómo cuestionándose)

**Esta escena permite contextualizar a Tomás, valorar su situación económica, su nivel de vida, etc.**

**Escena 6:** (sonido real)

Presentación de Mónica.

Es peluquera por cuenta propia. Ella es negra usa moñitos postizos.

La escena muestra que tiene a una clienta negra, pasándose el peine caliente, y hay otra, negra también pero que usa moñitos igual que Mónica. Ante la protesta de la cliente de que le está quemando...

M: ¿Y para qué te estiras el pelo, entonces? ¿Tú no ves que este asesino da un trabajo? Mija usa crema entonces.

Dora: ¿Y mi alergia? Tú sabes bien que yo soy negra a todo pero con las pasas no puedo.

M: ¿por qué no te pones trencitas como nosotras?

Nana: Trenza, si el pelo de muñeca está perdido, en la fabrica hay una seguridad...

(Cambio de plano y se ve a Tomás llegar a la puerta del apto)

T: Buenas... (Parado en la puerta sin entrar)

Nana: Tomasito, y dónde tu estabas metido, que hace tiempo que no te veía. Ay mi madre, ¡qué tiempo sin verte!

(Plano de Mónica seria pero con cara expectante)

T: Mónica... oye no me vas a saludar. (Silencio) (Desplazamiento de Mónica que le empieza a halar los pelos a Dora con furia)

**M: Ven acá Nana, en que paró esa historia del mediquito ese. Porque esos son los hombres que le hacen falta a una, los que resuelven, te respetan y representen. No como los parásitos que chupan y se van** (plano de Tomás, sorprendido)

No si yo no sé lo que se piensan las gentes (apuntándole con el peine a la Dora que cada vez abre más grande los ojos) **Juegan, levantan gozan se dan tremenda vida de pacha y luego te la dejan en la mano, y si te he visto ni me acuerdo. (Uso de disfemismos)**

T: Oye te pregunté si no me vas a saludar.

M: Y ahora parece que el ciclón lo trajo de vuelta, (apretando el peine) Si hay que ser descarado! ( le quema a Dora.)

D: Mónica chica.

M: ¿**Qué tu quieres Dora? Lucir sin sufrir.**

Tomás se va.

N: Dale que se va.

**Mónica hace el intento pero Dora la detiene**

**D: No date tu lugar**

**N: ¿por qué Dora si el que vino fue él?**

**D: vino y qué a joderla igual que siempre. (Uso de palabras obscenas)**

Mónica sale.

N: Y a ti que te importa.

**Esta escena muestra como en primer lugar, hay una identificación de que es ser negra, cómo debe ser físicamente, etc.**

**Además muestra cómo la relación entre Tomás y Mónica es una relación para él de motivación materialista y cómo es que ella considera que se comportó durante su anterior relación. Permite caracterizar a Tomás a partir de lo que Mónica como actor Fuente respecto a él.**

**Ver también cómo es que la norma de que las mujeres debemos darnos nuestro lugar varía de acuerdo a las generaciones, porque Dora es mayor que Nana.**

### **Escena 7:**

En el pasillo del solar y escaleras a bajo Mónica lo llama, y le cae detrás.

M: Tomás, Tomás tu no me oyes, párate ahí. Te estoy llamando, párate ahí. Te estoy hablando ¿qué tu te crees que tú eres, que tu puedes venir y desordenarme cuando te da la gana. (él como que se va). Párate ahí ¿Por qué viniste?

T: Vine a verte, estoy preocupado por ti.

M: (de forma socarrona) ¿por mí? La verdad que tú eres un camión de mentira Tomás, y ¿porqué no viniste antes?

T: ay no sé Mónica tenía que poner en orden mi cabeza, salir de lo mismo.

M: De mí también...

T: Mira, estoy trabajando

M: ¡trabajando! ¡Ah!

T: Trabajando y en nada malo.

M: pues, qué estrella se va a caer.

T: oye ninguna, la gente cambia no. Mira...

M: telefonista, viniste a ponerme un teléfono.

T: estoy a prueba y si me dan la plaza me quedo (pasa un vendedor ambulante que lo empuja para arriba de ella y él se empieza a reír)

M: ¿de qué tú te ríes?

T: Nada que vine a que me perdonaras ¿no me vas a perdonar? Sino me voy a tirar de aquí pa' abajo

M: pues vete tirando ya. (Hace como que lo va a hacer, ella lo aguanta como sinónimo de que lo ha perdonado)

Ay Tomás qué cara tú tienes muchacho. (Cambio de plano que muestra a los dos clientes)  
Sube anda.

Tomás sonrío y Nana lo asiente, pero Dora no.

**D: dale, dale pa´ allá dentro ¡qué descarados son los dos! No se respetan los unos a los otros.**

### **Escena 8:**

Música incidental abolerada.

Muestra un plano general en el que se distingue el cuarto de Mónica y en la cama Tomás entre sábanas. El camarógrafo hace un paneo y muestra las ropas de ambos regadas en diferentes lados del cuarto.

Plano de cuerpo entero de Mónica, hablándole al espejo, se ve su torso desnudo.

M: ese mulato te tiene así amarrá cara de sufrimiento) ¿Por qué eres tan puta? ¿Por qué es que nunca te puedes aguantar? Total siempre te joden, siempre (con pesar y tocándose la barriga)

¿Qué? **(Uso de palabras obscenas)**

T: ¿qué pasa chica?

M: estoy hablando con mi santo.

T: ¿**encuera?**

M: así es como más les gusta a ellos, igual que a ti.

T: me voy a poner celoso.

M: (acostándose en la cama) ¿Ay Tomás qué voy a hacer contigo viejo?

T: ¿por qué vieja?

M: porque tú eres mi salación.

T: No digas eso.

M: Bueno entonces dime, ¿por qué te fuiste? (Tomás sorprendido)

T: ¿tú no te acuerdas?

(Cambio de plano secuencial a una retrospectiva) Mónica fajada a golpes con una mujer blanca a la que está llamando puta. )

M: A ver a quién tu le vas a quitar el marido. Te voy a despingar. (Regresa a la secuencia anterior) **(Uso de palabras obscenas)**

M: chico y ¿qué tu querías que yo hiciera?

T: no es que te pasaste, por poco la matas.

M: ella se lo buscó, por estarte sonsacando. Y tú que eres buen zorro.

T: No , no yo no hice nada.

M: Fíjate Tomás, lo que te voy a decir, y te lo voy a decir por última vez (amenazándolo y tomando las gónadas en sus manos) Esto es mío y no lo comparto con nadie.

T: sí pero deja los celos y aguántate la manito...

M: entonces no mires a nadie muchacha. (Cambio de tono)

M: ay Tomás, dime que no te alcanza con esto. (Se le tira encima y lo besa, son interrumpidos por el llanto de un niño. Ella sale y, se coloca la bata de casa y regresa a la escena con el niño cargado.)

M: viste Tomás como ha crecido. Dile a tu papá que ya vas al círculo (cara de Tomás como de quien no tiene nada que ver con eso) Ay Tomás si tu ves cómo te extrañó , pa' mi que el piensa que eres su papá (más cara de extraño todavía) Todos los días me preguntaba por ti.

T: Por mí, deja el jueguito, Mónica.

M: ¿qué jueguito?

T: El niño tiene que saber quién es su papá. Esos son los chamas que después tú ves traumatizados por ahí.

De verdad te lo digo. Eso no puede ser así.

M: Sí si ya te entendí. Ven nene ven que tu mamá te va a preparar la lechita (mirándolo molesta)

(cara de Tomás molesto)

**Ella se autopercibe como una mujercuela que no puede controlarse ante él. Rol sexuado de Tomás y de ellas. Los individuos mestizos y negros siempre como los entes sexuales.**

**Identificación de la religión yoruba como lenguaje real de comunicación entre los negros y mestizos.**

**Representación de las mujeres negras como descontroladas en materia de sexo, engañadoras porque pretende achacarle el hijo a Tomás.**

**¿Cuál era la necesidad del desnudo de Mónica? ¿La imagen debía ser un refuerzo del parlamento acerca de su negativa de auto percepción?**

**Otro elemento significativo es el hecho que los celos manifiestos sean por mujeres blancas, de alguna manera hay una cierta representación de inseguridad de las mujeres negras cuando tienen maridos mestizos (que en este caso veremos que la idea de**

**mestizo del personaje de Tomás es el intento de reafirmar que ellos son un elemento en la escala hacia el adelanto racial) y por tanto se vuelven agresivas.**

### **Escena 9:**

Casa de una extranjera a la cual van a ofrecerle un servicio de telefonía. Al llegar Tomás y Conde que es el jefe de él, se sorprenden del arte plástico de la mujer. (Pero piensan que el autor es un hombre gay)

En un primer plano se ve a Conde y a Tomás que están detallando una flor formada por un pene y hojas, en el fondo se ve el cuerpo de una mujer en plano medio que no muestra su rostro.

T: ¿qué es?

A: una gónada (off)

T: ¿una gónada?

A: Bueno un palo, (amplían el plano y se observa a una mujer de mediana edad, vestida de sport, muy bien pelada.) un palo, un pene, una verga o como ustedes dicen una pingan... **(Uso de la competencia lingüística para hacerse entender)**

C: Bueno nosotros somos los técnicos y usted debe ser la esposa del Sr. Cross. (ella saca un cigarro)

A: Yo soy el Sr. Cross

C: ¿lleva mucho tiempo aquí?

A: Ustedes son los técnicos, quiero saber si ustedes tienen alguna queja de mí

C y T: No.

A: pues yo si la tengo de ustedes. Hace tres días que di parte de la avería. Y hasta hoy no ha aparecido nadie por aquí (molesto e imperativo)

C: bueno señora usted sabe como es eso.

A: No yo no sé como es eso. Vamos por aquí. (Conde hace una mueca de desagrado).

### **Escena 10:**

Caminando hacia otros lados de la casa.

A: el problema es que hace cuatro días que no recibo ningún fax. Aquí está. Es que lo necesito para trabajar.

(Conde le dice que eso no está entre el contenido de trabajo de ellos y sale hacia otro lado para reportarlo, en ese momento Tomás la revisa y arregla, cuando termina de hacerlo se pone a ver algunas fotografías sobre hombres y mujeres artísticas; ella entra y le pregunta si ya lo arregló y él le dice que sí pero que no le diga nada al jefe.)

T: ¿Son tuyas? **(Uso de las formas estandarizadas para el tú y el Usted debido al poder que le es otorgado a esta mujer por ser extranjera)**

A: Yo las hago.

Entablan una conversación sobre los modelos y lo que ella fotografía.

A: El cuerpo es como un mapa de la vida, con sus señales, huellas, nos habla de la historia de su espíritu.

Mira este pie (es una fotografía de un pie negro de alguien viejo, cicatrizado)

T: Está en candela

A: oye déjame ver. ¿Puedo? (levantándole el pulóver) ¿tú te dejarías fotografiar? Toma mi tarjeta

Tomás sonrío y son interrumpidos por Conde.

### **Escena 11:**

Tomás está siendo bañado por Mónica, a quien le está dando las quejas de Conde

M: tú no me dijiste que querías trabajar, lo demás es el ambiente.

T: sí pero yo no estoy pa' la vigiladera esa, ven acá tú estas con los indios o con los cawboys.

### **(Prestamos lingüísticos)**

M: No seas bobo mi amor, en ese trabajo puedes evolucionar, tú haz pensado lo que está dando la gente por un teléfono. Lo que daría yo por un teléfono. Peluquería Monique, tinte, desriz y peinado con un número así 69,69...

(Lo empieza a besar pero él la detiene)

T: eso no es tan fácil Mónica, además yo no quiero maraña, yo lo que quiero es trabajar. Mira échame agua caliente que esta está fría. **(Rol doméstico, situación de poder, dependencia masculina de las actividades domésticas.)**

M: entonces chico si no puedes conseguir ni un teléfono, deja el trabajo y vive tu vida. Igual que ese que vino buscándote hoy. Acaba de salir y ya está inventando.

T: ¿Miguel vino a verme?

M : Dice que te está buscando pa' algo (está trabajando como en una cocina que queda más allá del patio, agarra el agua caliente de Tomás). Tú sabrás.

T: oye ya te dije que yo no tengo nada que ver ni con él ni con nadie. ¿Dónde está? (ya Mónica tiene el cubo de agua hirviendo en la mano)

M: Yo que sé, eso es asunto tuyo. (Echándole el agua caliente que por la expresión de él, estaba hirviendo y lo quema)

T: ¡mis huevos!

**Esta escena muestra una vez más el papel doméstico que ha tenido la mujer en nuestra sociedad durante tanto tiempo. Ella mantiene también el rol subjetivo de estar en ese sentimiento maternal de advertir, de velar por la correcta conducta de los integrantes de la familia. Además también se reafirma el rol instrumental que debe tener Tomás cuando ella le dice que siga ahí trabajando porque allí puede evolucionar. El mantiene una práctica conductual, que es típicamente patriarcal, pues lo enviste con los derechos de e a Mónica que lo bañe y le prepare el baño.**

### **Escena 12:**

En un gimnasio callejero está el personaje de Miguel, rodeado de hombres, sin camisa y vociferando cosas, él está levantando pesas. Se revienta y los hombres se alejan , él se queda acostado y en un segundo plano se ven los pies de un hombre que por la vestimenta, sabemos que es Tomás (recordemos que él se quedó con la muda de trabajar nada más).

T: Miguel, ¿dónde metiste mis cosas?

M: Tomasito, carajo. ¿Qué bolá compadre? ¿Y tú qué? **(Ausencia de expresiones de cortesía, disfemismos)**

T: ¿dónde están mis cosas?

M: Coño, pero tú no me vas a dar un abrazo. Ya boté, estoy libre. No te alegra.**(uso de neologismos)**

T: Sí, si me alegra (como quien quiere salir de alguien) ¿Mis cosas donde están?

M: Coño los gatos son más cariñosos que tú.

**T: Rompiste el candado y te llevaste mis herramientas mis ropas, mi bicicleta. Te llevaste todo.**

M: Te salvé todo. Ahí no quedó nada.

(ropa que está usando Miguel: short de mezclilla que es un pantalón picado, no tiene puesto camisa, tiene una media panti en la cabeza, clásico accesorio de las personas negras para conservar un peinado).

Él le habló acerca de una inversión que hizo “por los dos”

M: ¿quieres verlo?, echa pa´ ca. **(Habla con contracciones todo el tiempo)**

(A través de un espejo y abrazándolo)

M: ¡Ah! Mi hermanito cará. ¡Que falso tú me haz salido! Te voy a enseñar el fenómeno de la naturaleza. Tú nunca has visto esto.

(le muestra un perro y le dice que esa ha sido la inversión)

**Esta escena presenta al hermano que como veremos es representado como la antítesis de él y en realidad si a cuestión de valores nos estamos refiriendo no hay mucha variación.**

#### **Escena 13:**

Es una escena que permite caracterizar las actividades de Miguel pues está apostando.

#### **Escena 14:**

Mónica está atendiendo a una clienta cuando empieza a sentirse el sonido de un teléfono, Mónica empieza a buscar y descubre uno debajo de una muñeca, vestida de azul. Llama por teléfono a Tomás diciéndole que vaya rápido para la casa que le va a dar una sorpresita, *tú sabes lo que a ti te gusta.*

Ropa que está usando Mónica: blusita de licra a rayas, short de mezclilla corto.)

#### **Escena 15:**

Varias secuencias de Mónica y Tomás comprando cosas.

**Estas secuencias demuestran la bidimensionalidad en la que vivimos en esta sociedad donde por un lado los hombres mantienen actitudes sexistas acerca del comportamiento doméstico de sus mujeres y por el otro aceptan que el rol instrumental sea tomado por ellas en determinadas ocasiones.**

#### **Escena 16:**

Plano picado de la cama con paneo que permite ver una jicotea que esta caminando por el cuarto de Mónica con un blumer de ella arriba.

Sonido real de exclamaciones sexuales de Mónica y el teléfono que también está sonando.

### **Escena 17:**

Miguel esta esperando a Tomás en los bajos del solar, le propone que le de direcciones, puntos y Tomás no lo acepta.

M: oye lo que te estoy hablando es de dinero, pa' que no tengas que vivir en casa de **la negra bruja esa**. Además premiada(despectivamente )

T: Oye no te metas más en mi vida, y a ella, déjala tranquila.

M: Mira (Le muestra un revolver que tiene en la cintura y que dice que ha tenido que usar.

T: Oye bota esa mierda que te vas a embarcar . No me salpiques más con tu mierda. **(Uso de palabras obscenas)**

Miguel sale y le lanza la pistola, el la toma y se la esconde.

**Esta escena muestra una de las claras intenciones del guionista de mostrar que ellos son como Caín y Abel, es decir, el negro es el delincuente, el problemático el que le trae los problemas a Tomás. El que no acepta a la mujer de este por negra, bruja y además por traer ya un niño a cuestas.**

**Ver esto para profundizar.**

### **Escena 18:**

Tomás esta subiendo las escaleras y ve al perro destrozado, Mónica va bajando las escaleras con una licra larga a rayas y una blusa negra cortica. Al ver al perro ella se conmociona y le dice a Tomás que eso es una señal.

M: Este perro nos va a salvar, lo mando el mismísimo San Lázaro.

Entre los dos lo cargan y lo llevan arriba.

**Esta escena es muy cortica pero es como si fuera la reafirmación de la escena anterior, en la que Miguel dice que ella es una negra bruja.**

### **Escena 19:**

Mónica esta atendiendo a un cliente y llega Tomás, ella le reclama y el le grita que estaba trabajando.

Ella le dice que no le este gritando.

### **Escena 20:**

Tomás esta acostado en la cama, pensando que no le gusta eso ahí y le viene a la mente imágenes de Adriana ofreciéndole su tarjeta, del hermano diciéndole que debe salir de al lado de ella. Hasta que el niño lo interrumpe y Mónica le pide que lo atienda.

¡Dale viejo que estoy trabajando!

Se hace el que esta meditando.

### **Escena 21:**

Plano general de un hotel.

Voz en off:

A: Hasta que por fin te has decidido.

T: Vine a verte y, ¿Y el fax?

A: Uy... que profesional. Las 24 horas al servicio.

T: También me gusta divertirme.

A: ¿En el trabajo también? Seguro que tú eres de los que se enganchan a cualquier cable a oír las conversaciones de los demás.

T: ¡Qué va! Eso esta prohibido.

A: Venga...

T: Esta chévere la piscina esta.

A: ¿Quieres bañarte?

T: No ahora no.

A: Ay que pena. **¿Habías estado antes aquí?**

**T: Aquí ¿Con qué?**

A: ¿Tienes sed? ¿Quieres tomar algo? Mira Tomás el corazón caliente de tu ciudad.

(Se sientan en una cafetería en una azotea con vista a la ciudad. El esta vestido con la camisa que Mónica le compró y un pitusa)

¿Dónde me has dicho que vivías?

T: **En Cayo Hueso.** Allá. (Le señala un lugar en la imagen de la ciudad)

A: ¿Con tu familia?

T: Una pariente, una tía mía.

A: ¿Sabes porqué me gusta La Habana?

T: No.

A: Porque es como los cuerpos desnudos de la gente que fotografío.

T: De aquí arriba se ve poco la gente.

A: **Pero la gente está. En las paredes sucias y rotas, en las ropas tendidas al sol, en todas partes (visión centro habanera)**

T: De todas formas, no me gusta mucho. Cuando era **chama** me ponía a matar por la noche.(uso de disfemismo)

A: ¿A matar?

T: A mirar.....(se rien)

A: ¿Tienes mujer?

T: No

A: ¿Novia? (formas de coquetear)

T: Tú.

A: (Ella se sonríe) **Una temba. (Uso de préstamos lingüísticos y neologismos)**

T: **Una temba pero con mucho swing. (Préstamos lingüísticos.)**

¿Y tú no tienes familia?, ¿Cómo se llama, el señor Cross, tu marido?

A: Yo soy una mujer independiente, libre. **La extranjera, la yuma de tus sueños.**

T: (Pensativo y cuestionándose) **¿De mis sueños?** (Plano general medio hacia dos extranjeros acompañados de dos mulatas)

A: Mira Tomás, llevo viviendo aquí varios años, **sé muy bien lo que busca la gente que se me acerca. ¿Tú no eres de esos verdad?** (Sirenas de barcos que denuncian la verdad)

**Esta escena muestra el turismo sexual, la visión de los extranjeros acerca de la Habana, y sus habitantes, así como los intereses de los que a ellas se acercan.**

**Además es una escena que muestra una de las características esenciales de esta época, la disyuntiva moral de prostituirse ante supuestas necesidades materiales o mantener la moral.**

### **Escena 21:**

Música de rumba que permite tener expectativa de un conflicto.

Mónica le está revisando la ropa a Tomás que está durmiendo plácidamente y encuentra en los bolsillos del pitusa una caja de condones, los cuenta y ve que falta uno.

Se dirige a la cama y empieza a olerlo, él la coge pero ella se desata y con furia contenida le dice maricón.

**Esta escena nos da a entender que ya Adriana y Tomás se han acostado. (ver que no te ponen ninguna escena de ellos juntos y que si lo hacen con Mónica.)**

**Escena 22:**

Se ve a Mónica que está arreglándole las uñas a Nana.

N: ¿y estás segura que es de él?

M: segura, segura.

N: Bueno ¿pero él lo sabe, tú no se lo has dicho?

M: Nana ¿tú eres boba, cómo se lo voy a decir?

N: ¿y si te sale negro?

D: **bueno, él no es blanco.** (ver como es que la variable racial es un elemento importante para tomar decisiones en relación a los hijos, su tenencia, y hasta algo tan serio como su paternidad)

N: ¿lo vas a parir?

M: el médico me dijo que no me podía hacer ni un legrado más. No si lo que yo tengo en esta vida es una salación.

D: **bueno hija si no tienes más remedio....ese Tomasito es un bollo loco. (Calificación de la relación y de Tomás)**

N: ¿por qué tú te metes, si a ella le gusta? ¿te gusta o no te gusta?

M: Claro.

D: ¿te gusta como para quedarte con él toda la vida?

M: Sí. **(Música de órgano que muestra o augura algo relacionado con religión o brujería)**

Dora coge el pozuelito de agua de meter los dedos para quitarse la cutícula, y coge un poco y empieza a ver a través de ella.

D: **Hay que amarrarlo.**

Se acercan a ella Mónica y Nana y dicen: Bilongo.

**Esta es una escena como la que sigue a continuación que representa un estereotipo de las mujeres negras, como entes sociales que se identifican y resuelven sus problemas a través de la religión.**

**Escena 23:**

Continúa la música de órgano que acompaña las oraciones de Dora, Nana y Mónica durante el bilongo que en un primer plano se escucha esto en off, porque en el plano la imagen muestra a

Mónica desnuda lavándose en una palanganita rodeada de velas palomas y elementos de santería.

Cambio de plano que muestra a Dora, a Nana, y a Mónica, cada una con una vela en la mano ante un altar donde está Santa Marta.

Música de Rumba con pailas. (Cambio de plano de nuevo que muestra a Mónica lavándose).

#### **Escena 24:**

Mónica cocinando con excesiva cantidad de sal. Se escucha la Voz de Tomás llegando que tiene hambre.

M: Ven mi amor, ya estoy terminando tu comidita.

T: Sírvenme un **buque**, que el **fula** del bocadito me está llevando tenso. **(Uso de un lenguaje donde los difemismos son frecuentes. Rol instrumental, soluciones alternativas que llevan a la implementación del mercado negro).**

#### **Escena 25:**

Tomás está sentado a la mesa, comiendo con desespero del que tiene hambre.

M: Mira mi amor, potajito.

T: estoy **partío** no he comido nada en todo el día. **(Neologismos.** Esto es comiendo, hasta que para)

Ella se da cuenta y le sugiere que tome agua, ella se pone de pie y va hacia el frío diciendo que ella le daría toda el agua que él quisiera.

Cambio de plano que muestra el refrigerador con la jarra en el centro que se ilumina en son de satanización

Ella le da el vaso con el agua embrujada y justo cuando él se le va a tomar llega Dora con un apuro tal por tomar agua que le arrebató el vaso a Tomás, el que se pone de pie a buscar más agua. Dora agarra la jarra y se la lleva para afuera del cuarto.

Mónica de pronto se queda sin habla hasta que reacciona y le cae detrás a Dora.

M: Dora, dame la jarra.

D: si nos tomamos toda el agua, estaba riquísima. Mira él es el gerente nuevo Armando.

(La cámara le hace un Till-up a Mónica que es como si fuera Armando el que lo hiciera)

A: Armando para servirte. (Embobecido)

¿Y esta niña Dora salió? (música incidental) Dora mira la jarra.

### **Escena 26:**

Están Adriana y Tomás subiendo una escalera eléctrica de un Centro Comercial. Él está vestido con ropa de salir, es decir camisa y pantalón de vestir, (plano general) que los muestra entrando a una tienda. Cambio de plano que muestra a Dora detrás de un mostrador que se queda asombrada, se esconde y se pone detrás como de un paraban que le permite ver lo que mostrará el plano que vendrá a continuación. Plano general de la tienda que muestra a Adriana eligiendo ropas para Tomás y que el gerente (Armando) se acerca a atenderlos.

**Vemos como se repite la misma distribución de roles que con Mónica, pero con una diferencia estructural en cuanto, a los espacios en los que realizan la práctica de comprarle a Tomás la ropa y los zapatos, pues Adriana tiene acceso al mercado de recuperación de divisas y Mónica recurre al mercado artesanal, y esto es muy bien marcado en el filme representando a las parejas interraciales como un clásico negocio en el cual la mujer de una u otra forma representa la pieza usada, bajo interés sexual o económico, como son los casos de las dos antítesis que se muestran en las parejas conformadas por Tomás con Mónica y Adriana.**

### **Escena 27:**

Suena el teléfono de casa de Mónica y ella lo coge, parece ser Dora, pero imitando la voz de otra persona. Le está diciendo que vieron a Tomás con una extranjera comprándole ropa. Ella le responde en mala forma: “la ropa de mi marido se la compro yo.”

**Reafirmación de lo anterior.**

### **Escena 28:**

Mónica en toalla y con mascarilla puesta en su cara, entrando al cuarto donde está Tomás acostado. Ella empieza a revisar todo y encuentra arriba del escaparate una jaba con las ropas nuevas que le compró Adriana a Tomás. *Música expectante y como anunciando conflictos.*

### **Escena 29:**

Dora sigue con las llamadas y le da la dirección a Mónica de Adriana. Mónica se engancha una peluca y se va hacia allá, le pasa por debajo a la escalera de Tomás que estaba ahí porque Conde dice que en ese lugar alguien se ha robado una cuenta de teléfono que no ha sido otorgada.

### **Escena 30:**

Música incidental que anuncia pelea o discusión, junto a esto suena un timbre y acto seguido Adriana abre la puerta y mira de arriba a bajo a Mónica que está parada con una mano apoyada en el marco de la puerta en postura que demuestra su sentido de conflicto.

M: (con guapería) **¿Tú sabes quién soy yo? Mónica, la peluquera.**

### **Escena 31:**

Mónica le sigue revisando las cosas y revisándolo a él hasta que le ve el tatuaje. Al verlo se para de pronto y se dirige a la Santa y le echa la culpa y les pregunta a los santos qué quieren de ella.

M: **¿Coño qué quieren?** Candela. *Música de problema.* **Uso de palabras obscenas.**

(Se pone un tabaco en la boca y tiene la botella de alcohol en la mano, se le acerca y lo rodea de alcohol, y cuando te parece como espectador que ella le va a prender fuego, él se despierta y te das cuenta que todo era un sueño.)

M: **es que tengo el diablo metido en el cuerpo. ¿Tú viniste porque se te derrumbó tu cuartico?**

T: ¿mi cuarto? ¿Yo no te lo había dicho?

M: y esto (saca la ropa que le compró Adriana cortada) **¿dime qué es esto? ¿Lo compraste con tus ahorritos?**

T: (con cara de susto) Mónica tú te volviste loca.

M: **lo mío es mío Tomás y no lo comparto con nadie y menos con la vieja puta extranjera esa.**

T: ¿de qué extranjera tú hablas?

M: **De la que te compra con todas esas mierdas. (Calificación de la relación. Uso de palabras obscenas)**

T: Oye estate tranquila que a mi no me compra nadie.

M: **No y ¿por qué te la templaste entonces? ¿Querías que te sacara del país?**

T: **Cállate la boca y habla bajito que me vas a complicar. Tú sabes perfectamente que eso no me interesa.**

M: (gritando) Que se entere todo el mundo que **tú eres un jinetero. Ella queda como la histérica.** (Se escucha un a voz en off: dejen dormir cojones.)

T: ves te lo dije. Yo no sé quien es el que te mete esos cuentos en la cabeza.

M: **no me tientes Tomás que no soy capaz de contenerme. Lo mejor que tú haces es irte y evitar una desgracia.**

T: Mónica piensa bien lo que tú estás diciendo, porque me voy a ir de verdad.

M: **estoy embarazada y el que me preñó fuiste tú.**

T: **¡YO! (sorprendido.)**

M: acaba de irte y tu también perro de mierda que desde que llegaste lo que haz hecho es joderme la vida. Te lo llevas contigo.

**En esta escena se advierten varios elementos que son de suma importancia para nuestro análisis:**

- **El hecho de que ella sea representada como la mujer violenta, capaz de matar por una traición.**
- **Ella en su dialogar refleja el imaginario social acerca de las relaciones interraciales entre cubanos y extranjeros, desde una forma despectiva: lo mío es mío Tomás y no lo comparto con nadie y menos con la vieja puta extranjera esa.**
- **Ver como ella como actor fuente califica esa relación a partir de un rol netamente instrumental. “querías que te sacara del país.”**

### **Escena 32:**

Tomás va con el perro a buscar a Adriana ella estaba pero no quiso salir.

Antes de llegar al apto él le habla al perro y le dice: **“compórtate que este no es el solar en el que tú estabas y cuando viene a haber si te portas bien te comes un filetón.”**

**Esto demuestra que lo que él le dijo a Mónica de que lo material no le interesaba era mentira.**

### **Escena 33:**

En el solar están fumigando. Tomás llega y percibe cambios en el cuartico de Mónica. Hay una grabadora, ventiladores nuevos, y otros efectos electrodomésticos que antes no estaban.

**Además se sorprende al ver a Armando, que aunque él no lo conoce, se da cuenta que es un hombre que está con Mónica porque al llamarla le dice mami, te buscan. Dile al compañero que si quiere una cervecita o algo.** Ella se pone molesta le dice que qué hace allí, y al Armando decirle que le brinde algo, ella le dice no mi vida si ya él se va.

M: **Tomás no me compliques.**

T: no si ya veo que estás complicada ya. No, y dejaste la peluquería y todo coño, ¡qué rápido resolviste!

Él se va y ella se asoma a la puerta y le grita: **Tomás salúdame Adriana, tu abuelita.**

### **Escena 34:**

Música instrumental que acompaña un plano de Adriana en un sofá pensativa. Tomás se asoma por la puerta.

T: ¿se puede?

A: **¡Pero miren quién está aquí el Fantasma de la Opera!**

T: pasé a verte, pero me dijeron que estabas de viaje y no sabía cuándo regresabas.

A: **te sentías muy solito y me extrañabas mucho.** ¿No, mi amor?

T: es que mi tía estaba enferma.

A: Pobrecito y no tenías quien te cuidara

T: estuvo mal ¿sabes?

A: pues vamos a celebrarlo. Por la tía esa. Y qué más Na! pues déjame decirte que tengo un pequeñito problema, estoy sola en este palomar tan aburrida de ser la extranjera. Y entonces ha llegado este fantasmín mentiroso.

T: **Bueno si no tienes miedo déjalo hacer a él. A lo mejor te iluminas. (Ella se ríe)**

A: **Además de mentiroso fanfarrón. Un cubano auténtico, pero hoy me siento generosa.**

**Vamos sorpréndeme.**

### **Escena 35:**

Un bailable en la Tropical NG la Banda, Miguel va llegando y se detiene a observar al hermano que baila con Adriana. Tiene hechas las trenzas, está fumando, analizando maquiavélicamente. Está vestido con un pulóver de mangas largas apretado al cuerpo, una pitusa, usa zapatos punta estiletes y cadenas.

(Cambio de secuencia)

Tomás y Adriana están bebiendo, riendo y conversando en una mesa del lugar. Se queda perplejo al ver a Miguel venir.

M: Tomasito y compañía. Yo lo sabía, hijo de gato, casa ratón.

(Hala una silla y se sienta) Mis respetos señora, yo soy Miguel, el hermano mayor de acá.

A: ¿la tía se ha muerto?

M: Nosotros somos huerfanitos.

A: No me habías contado que tenías un hermano.

M: **así, es que es un poco olvidadizo. Estás hecho un león. ¿No me la vas a presentar?**

A: **soy Adriana ¿y tú bailas también como tu hermano?**

M: yo fui el que enseñé a bailar a mi hermano. Pues vamos.

**Te devuelvo a la cuñada dentro de un ratico.**

Planos de Miguel y Adriana bailando.

### **Escena 36:**

Ambos están bailando un bolero.

A: **¿eso de que sois hermanos es una broma?**

M: no, no. **Su padre era blanco y el mío negro. Aquí todo es mezclado. Él salio capirro y yo.... (La invita a tener una aventura)**

A: **eres más rápido.**

M: la vida es corta y lo bueno se da una sola vez.

Tomás se acerca y le dice que se van. Adriana le dice que no y se suelta de su mano. Miguel le dice que la deje Tomás le dice que no le sale más la vida, hasta que Miguel se aleja.

Ella lo lleva en el carro.

### **Escena 37:**

Van en el carro de Adriana

A: ¿Dónde te dejo?

T: En tu casa

A: no mejor en la tuya, porque quiero estar sola.

T: Habla claro, **¿qué es lo que tengo que entender?**

**A: Ya está bien clarito. No me hagas escenitas por favor.**

T: ven acá chica, **¿qué es lo que tú te crees, que tu me puedes dejar plantado cada vez que te de la gana?**

A: **¿yo te debo algo? ¿Quién debe qué a quién?**

T: ¿estas mierdas? ¿hasta cuando te voy a aguantar esto? ( se empieza a quitar todas sus ropas y se queda desnudo, le pide a Adriana que pare y le dice por la ventanilla “yo no soy ninguna puta”

**Véase que en esta escena uno detecta cierto sentido de instrumentalidad que hay en la relación, se aprecia también, como es que ella esta embestida por cierta autoridad que es capaz de superar los patrones jerárquicos de una sociedad patriarcal como la nuestra, donde normalmente son los hombres quienes llevan la voz central. Ese empoderamiento es bastante simple de ser detectado, ella es extranjera, tiene el nivel económico necesario para ubicarse en una escala social, por encima de él. Él en esta escena usa palabras obscenas para acentuar más todavía las ideas que está transmitiendo.**

**Escena 38:**

Ella llega en el carro al Habana Palace, y cuando se fija bien miguel la está esperando, al verlo se pone las manos en la cabeza.

Miguel se está riendo.

**Escena 39:**

Tomás se baja de una van vestido con una ropa de panadero y se sorprende al ver a Mónica, esta le interroga, porque al verlo vestido de blanco piensa que se hizo santo, o es una promesa.

M: Vine a perdonarte

T: ¿perdonarme qué? Esto se terminó. ¿Y ese hombre?

M: Tú no sabes que ese es el marido de Dora.

Ella se le tira encima y de pronto ella lo vomita.

**Escena 40:**

En el baño del Hotel, están Miguel y Adriana en un plano que permite saber que están desnudos, pero sin detalles. En off la voz de Adriana contándole a la policía lo que había pasado esa noche porque le han robado, de alguna manera ella omite el detalle de que Miguel estaba con ella, pero aparecen unas fotos que este se hizo, ella lo recuerda que Miguel decía:

Este temba, cuero de pantera, gózalo.

Está especial pa' que te hagas cráneo.

**Esta escena muestra la parte más estereotipada de toda la película, porque no solo muestra al personaje de la película más negro como el delincuente mayor, sino que recarga esta imagen con la utilización de códigos sociolingüísticos estereotipados en las personas negras, marginales y delincuentes.**

**El hecho de que él mismo sea responsable de ofrecerse como objeto sexual, no es más que el resultado de su propia identificación como tal.**

**Véase también que ella es capaz de esconder su relación con Miguel, pero sin embargo no esconde la que es con Tomás. ¿por qué? ¿Qué hay detrás de esto?**

## **1. Parejas interracial:**

### **1. Tomas y Mónica:**

**Tipo de unión:** consensual.

**Composición de acuerdo a la filiación racial de cada integrante de la pareja:**

Mestizo+ Negra.

**Desarrollo etareo de cada integrante de la pareja:**

Ambos son jóvenes, no tienen más de 35 años.

**Nivel educacional de cada integrante de la pareja:**

Tomás es Técnico.

Mónica no refiere su nivel educacional.

**Ocupación laboral de cada integrante:**

Tomás es técnico de telefonía.

Mónica es trabajadora por cuenta propia de los servicios.

**Caracterización de cada uno de los integrantes de la pareja interracial:**

Tomás:

Es un hombre que parece no saber realmente lo que quiere en su vida. Es un personaje construido a partir de unos claros estereotipos sobre cómo son los mestizos, pues es mentiroso, trata de utilizar sus recursos corporales a favor de su mejoría económica. Es un hombre que representa la bidimensionalidad de la sociedad patriarcal en la que vivimos pues por un lado es suficiente machista como para exigir que se le prepare el baño y por el otro es capaz de aceptar que sus parejas sean las que lleven el rol instrumental.

Mónica:

Mujer temperamental que es un claro ejemplo de qué significa ser mujer negra, de cómo aparentemente en el plano legislativo, y normativo tienen los mismos derechos, y cómo en el plano más pegado a la realidad esto funciona de manera diferente porque son tratadas de forma diferente por sus parejas, que cuando las comparas con otras relaciones que tienen esos

mismos hombres, son maltratadas, traicionadas, utilizadas como objetos sexuales, abandonadas ante un embarazo, etc.

Ahora, su construcción es un estereotipo, la ponen como una mujer violenta, posesiva, bruja, etc.

### **Normas culturales generales que se observan en el filme:**

- “Ven acá Nana, en que paró esa historia del mediquito ese. **Porque esos son los hombres que le hacen falta a una, los que resuelven, te respetan y representen. No como los parásitos que chupan y se van.**”

“No si yo no sé lo que se piensan las gentes (apuntándole con el peine a la Dora que cada vez abre más grande los ojos) **Juegan, levantan gozan se dan tremenda vida de pacha y luego te la dejan en la mano, y si te he visto ni me acuerdo.**”

Es importante que esto quede bien reflejado porque es una prueba más que la cultura patriarcal es lo que subyace a través de cada una de las prácticas, incluso como envolvente a los rezagos en cuanto a raza. Véase cómo es que para Mónica, una de las integrantes de nuestras parejas interraciales, lo importante de una relación parece ser que el hombre cumpla con su rol de patriarca, su rol instrumental.

- Hay una cierta identificación de cómo es que se autodefinen las mujeres negras en cuanto a su apariencia física, que refleja una ola de representación real de tal elemento de forma que se privilegia el uso de trenzas, en vez del estirado o laceado del pelo.

**M: ¿y para qué te estiras el pelo, entonces. ¿Tú no ves que este asesino da un trabajo?**

**Mija usa crema entonces**

**Dora: ¿y mi alergia? Tú sabes bien que yo soy negra a todo pero con las pasas no puedo.**

**M: ¿por qué no te pones trencitas como nosotras?**

- Se vuelve a repetir la norma de que son las mujeres las que deben esperar a que el hombre muestre el interés, “porque deben darse su lugar.”

Tomás se va.

N: dale que se va.

**Mónica hace el intento pero Dora la detiene**

**D: No date tu lugar**

**N: ¿por qué Dora si el que vino fue él?**

**D: vino y qué a joderla igual que siempre**

Mónica sale.

- Hay una intención de reflejar que las aptitudes de los hombres respecto a las mujeres son heredadas y que además subyace un mensaje que refuerza esto si los individuos tienen o son ancestros negros. **“Yo lo sabía, hijo de gato, casa ratón.”**
- Véase que también hay como una insistencia en normativizar la relación entre cubanos y extranjeros, como una negociación como un contrato en el que el referente más que amoroso, es económico.

### **Escena 37:**

T: ven acá chica, ¿qué es lo que tú te crees, que tu me puedes dejar plantado cada vez que te de la gana?

A: **¿yo te debo algo? ¿Quién debe qué a quién?**

T: ¿Estas mierdas? ¿Hasta cuando te voy a aguantar esto? (se empieza a quitar todas sus ropas y se queda desnudo, le pide a Adriana que pare y le dice por la ventanilla “yo no soy ninguna puta”

### **Escena 31:**

M: **lo mío es mío Tomás y no lo comparto con nadie y menos con la vieja puta extranjera esa.**

T: ¿de qué extranjera tú hablas?

M: de la que te compra con todas esas mierdas.

T: oye estate tranquila que a mi no me compra nadie.

M: **No y ¿por qué te la templaste entonces? ¿Querías que te sacara del país?**

T: cállate la boca y habla bajito que me vas a complicar. Tú sabes perfectamente que eso no me interesa.

M: (gritando) Que se entere todo el mundo que tú eres un jinetero.

**Procedencia de las normas:**

- Grupo de iguales.
- Lo mismo.
- Grupo de iguales.
- Familia.
- Familia.

**Tipo de relación que pautan:**

Las relaciones que pautan son relaciones de desigualdad generalmente, el hecho de que la mujer se deba contener y esperar a que el hombre sea el que de el primer paso en una relación, la discrimina y la constriñe de sus deseos y anhelos. La pareja de Tomás y Mónica es una unión consensual, en la que median el deseo sexual y la seguridad que ella le brindara. Ella es la fuente de un hogar, y hasta de ciertas comodidades que aunque no se comparan con las que le brindará Adriana, en su momento fueron importantes para él. Ella se encuentra en una posición desventajosa que la lleva a ser humillada, a mantener un rol doméstico sobre sus hombros que va desde realizar todas las labores de la casa, sin la menor ayuda, hasta incluso comprarle con el dinero ganado en su trabajo, ropa, zapatos, como intercambio sexual y dando gracias a algunas prebendas que él le da.

**Roles al interior de la pareja:****Tomás:**

A pesar de ser un auténtico machista, Tomás no es un ejemplo de mantener un rol instrumental, pues él en esta relación prefiere ser mantenido aun cuando trabaja y además no asume un rol de esposo o de jefe de familia que sea referido.

**Mónica:**

Ella es un ejemplo de la bidimensionalidad en la que se encuentran las mujeres de este país porque por un lado son el clásico ejemplo de un rol subjetivo que las hace ver como las impulsiva, sentimentales, las que se tienen que preocupar por todo la familia, el hecho de que ella sea representada como la mujer violenta, capaz de matar por una traición, y por el otro mantienen un rol instrumental, pues es ella quien mantiene el hogar, a Tomás, y a su hijo.

### **Ámbitos de sociabilidad:**

La película muestra muy claro la distribución de los espacios de sociabilidad que ocurrió con la década del 90, es decir vemos que están representados los cuentapropistas en el personaje de Mónica quien si permite la inserción de Tomás en su ámbito porque de hecho ella hace sus labores de peluquería en su propia casa, pero él no comparte ninguno de sus espacios de sociabilidad con ella.

Sin embargo debemos especificar que en este sentido, también la película trata de justificar esta falta de interrelación de los espacios de sociabilidad de Mónica en los de Tomás, a partir de cierta ilegalidad que lo rodea en cada uno de estos espacios; no puede subir a Conde y mostrarle a su mujer, ni decirle que en ese solar él vive, porque realizó ilegalmente el robo de cuenta telefónica para ella, y no la puede llevar a salir u otras cosas porque no tiene los recursos económicos necesarios, en fin el mismo filme lo justifica ante esto.

### **Calificación de la práctica de acuerdo a las normas:**

En cuanto a lo que señalamos como la primera norma, debemos significar que Dora después de que ellos se arreglan en la escalera y Mónica le dice Tomás que suba, ella califica esto y dice que son unos descarados. Por lo que se advierte que no acepta la práctica. Ella debe ser considerada como parte del grupo de iguales de Mónica. (Escena 9)

La otra calificación dirigida a esta pareja es la que realiza Miguel durante la escena 17, él no acepta la relación esta, los argumentos parecen ser que ella es negra, que es practicante de la religión yoruba y que ya tiene un hijo.

Esta escena es muy representativa de la realidad porque muestra a un individuo negro, que no acepta una relación de un familiar con otra persona negra, pero además muestra los estereotipos que acompañan a estas calificaciones.

**M: oye lo que te estoy hablando es de dinero, pa' que no tengas que vivir en casa de la negra bruja esa. Además premiada (despectivamente).**

Otro elemento importante es la propia calificación que hace Mónica de su actitud al perdonar a Tomás, ella tiene de alguna manera la misma concepción de Dora, y eso choca con sus deseos de estar con él, por eso a pesar de haberlo hecho ella no acepta su accionar, y no sólo

eso, se autocalifica autodefine de forma peyorativa, se hace ver así misma como una mujerzuela. (Escena 8) y esta auto-calificación también hace que se represente un estereotipo de los individuos negros y mestizos como entes descontroladamente asexuados.

**M: “ese mulato te tiene así amarrá cara de sufrimiento) ¿Por qué eres tan puta? ¿Por qué es que nunca te puedes aguantar? Total siempre te joden, siempre (con pesar y tocándose la barriga)**

**¿Qué?”**

**Otras notas:**

- Identificación de la religión yoruba como lenguaje real de comunicación entre los negros y mestizos.
- Representación de las mujeres negras como descontroladas en materia de sexo, engañosas porque pretende achacarle el hijo a Tomás.
- ¿Cuál era la necesidad del desnudo de Mónica? ¿La imagen debía ser un refuerzo del parlamento acerca de su negativa de auto percepción?
- Otro elemento significativo es el hecho que los celos manifiestos sean por mujeres blancas, de alguna manera hay una cierta representación de inseguridad de las mujeres negras cuando tienen maridos mestizos (que en este caso veremos que la idea de mestizo del personaje de Tomás es el intento de reafirmar que ellos son un elemento en la escala hacia el adelanto racial) y por tanto se vuelven agresivas.
- Esta es una escena como la que sigue a continuación que representa un estereotipo de las mujeres negras, como entes sociales que se identifican y resuelven sus problemas a través de la religión:

D: ¿te gusta como para quedarte con él toda la vida?

M: Sí. (Música de órgano que muestra o augura algo relacionado con religión o brujería)

Dora coge el pozuelito de agua de meter los dedos para quitarse la cutícula, y coge un poco y empieza a ver a través de ella.

D: **Hay que amarrarlo.**

Se acercan a ella Mónica y Nana y dicen: Bilongo.

- Otra nota importante es la utilización de malas palabras por parte de Mónica, el uso que ella hace de un lenguaje repleto de ellas es un estereotipo de mujeres negras. Así como

el uso que hacen los realizadores, de la Música para destacar determinados momentos de la película. Hay un uso predominante de la rumba es un efecto de reforzamiento sobre todo en momentos en que se están produciendo peleas, discusiones o algún conflicto.

**Nivel de protagonismo:** es protagónica.

**Participación de la pareja en el hilo dramático:**

Esta pareja presenta conflictos entre sí que además nos aportan determinados elementos a nuestra investigación. Las peleas constantes que tienen por los celos de Mónica, por la traición de Tomás, nos llevan a conocer sus criterios acerca de cómo es esta relación como la conciben, etc. Estos conflictos entre ambos generarán los principales puntos de acción y el último será el punto de giro de la pareja porque provocará su ruptura, dándonos un desarrollo declinante. Porque aun cuando ella lo vuelve a perdonar, él no acepta regresar, ni porque está embarazada de él.

**Puntos de acción fundamentales:**

Escenas: 2, 5, 7,8, 9, 11,13, 14, 24, 25, 28, 29, 34, 35, 38, 39

**Puntos de giros:** 12, 18, 20, 23, 30, 31, 37, 40, 41, 42.

## 2. Tomás y Adriana:

**Tipo de unión:** ocasional

**Composición de acuerdo a la filiación racial de cada integrante de la pareja:**

Mestizo+ blanca.

**Desarrollo etareo de cada integrante de la pareja:**

Él es joven (26- 35 años) y ella es una adulta (40- 55 años)

**Nivel educacional de cada integrante de la pareja:**

Tomás es Técnico.

No refieren el nivel de Adriana, pero parece ser profesional.

**Ocupación laboral de cada integrante:**

Tomás es técnico de telefonía.

Adriana es artista plástica.

**Caracterización de cada uno de los integrantes de la pareja interracial:**

Tomás:

Es un hombre que parece no saber realmente lo que quiere en su vida. Es un personaje construido a partir de unos claros estereotipos sobre cómo son los mestizos, pues es mentiroso, trata de utilizar sus recursos corporales a favor de su mejoría económica. Es un hombre que representa la bidimensionalidad de la sociedad patriarcal en la que vivimos pues por un lado es suficiente machista como para exigir que se le prepare el baño y por el otro es capaz de aceptar que sus parejas sean las que lleven el rol instrumental.

Adriana:

Es una mujer independiente, segura de sí misma y bastante realista. Es una extranjera residente en la isla que ama la sensualidad de los cuerpos y por eso los retrata, esto también pienso que es lo que la lleva a tener relaciones, que a la larga sabe que son un negocio en el cual ellos le brindan placer sexual y ella les da el beneficio material de cierta holgura económica.

Ahora, sin lugar a dudas también debemos decir que ella se siente con la autoidentificación necesaria para embestirse del poder económico y señalárselo a ellos.

#### **Tipo de relación:**

Es una relación consensual, que es un clásico ejemplo de que la representación de las parejas interraciales en el cine, son estereotipadas como relaciones entre las cuales lo que media es la instrumentalidad y no la subjetividad, porque los miembros negros o mestizos como es el caso de Tomás lo que parecen buscar en una relación con una extranjera es el beneficio económico. Véase que las dos veces en que este decide ir a verla es porque se ha peleado con Mónica y no tiene donde vivir.

Es una relación donde no hay equidad, pues él no es más que un objeto sexual y ella lleva una dualidad de rol Instrumental, y subjetivo que al final, también la están conduciendo a situaciones de discriminación, porque el hecho de que pague por tener sexo, aunque no sea de forma directa, es una forma de discriminación tanto para él como para ella.

#### **Tipo de rol que desempeña cada miembro:**

Ella representa el rol instrumental y subjetivo, delante de él trata de mantenerse como la mujer fría, independiente, un poco hasta masculinizada, mientras que a sus espaldas y ante la traición de este con Mónica ella se sumerge en la más fuerte depresión bebiendo, etc.

Esto es una de las formas que muestran una de las tesis de este proyecto, las formas de las relaciones genéricas e interraciales en este período adoptan formas bidimensionales porque pueden ser por momentos y situaciones, las más favorecidas para unos y otros.

Es importante destacar que en este filme hay una importante tendencia a desplazar hacia los hombres negros y mestizos como personas en las cuales predomina el rol instrumental.

#### **Ámbitos de sociabilidad:**

Ambos son entes que se desarrollan en los espacios públicos. Ahora, la inserción de un espacio de sociabilidad de uno en el otro es bastante claro, ocurre de forma espontánea. Ahora la inserción de él en los espacios de ella, son un resultado propio de la mercantilización de esta relación. Véase la diferencia de estatus entre los espacios de uno y la otra, propios de la distribución de espacios de sociabilidad que ocurriera en la década de los 90, donde la tenencia o no de divisas marcaría esta diferencia.

#### **Calificación de la pareja a partir de las normas:**

- Mónica califica esta relación como no aceptada, no solo por la traición que hacia ella significa sino porque ella percibe el carácter instrumental que está detrás de ella.

T: ¿de qué extranjera tú hablas?

M: de la que te compra con todas esas mierdas.

T: oye estate tranquila que a mi no me compra nadie.

M: **No y ¿por qué te la templaste entonces? ¿Querías que te sacara del país?**

T: cállate la boca y habla bajito que me vas a complicar. Tú sabes perfectamente que eso no me interesa.

M: (gritando) Que se entere todo el mundo que tú eres un jinetero.

- La otra calificación la hace Miguel, y esta sí es aceptada, porque de alguna manera prueba, en primer lugar que Tomás no es el Santo, antítesis de él mismo, sino que tiene defectos y es amoral como Miguel, y en segundo lugar porque prueba que es heredero de una estirpe de hombres cuyo rol sexual era eminentemente de fálico, y de eso vivían.

#### **Expresión de las parejas interraciales en este filme:**

Es una pareja protagónica que genera conflictos entre la otra pareja a la cual pertenece Tomás. Es la que provoca la mayoría de los puntos de giro de la película, genera una de las barreras para el protagonista de la pareja, poder mantener una aptitud digna o tener ropa que ponerse. Esta pareja también tiene un desarrollo declinante.

### **3. Miguel y Adriana:**

**Tipo de unión:** casual u ocasional.

**Composición de la pareja:**

Miguel es negro y Adriana es blanca.

**Desarrollo etareo:** él es joven y ella es una mujer de mediana edad.

**Nivel educacional:**

No se refiere el de ninguno de los dos.

**Ocupación laboral:**

Él está desocupado y ella es artista de la plástica.

**Caracterización de Miguel:**

Es un personaje construido como aparente antítesis de Tomás, fijémonos que él es negro y Tomás es un mestizo que como pasa con muchos en nuestro país pudiera parecer blanco. Su construcción es muy estereotipada, es un delincuente, que no tiene principios morales ninguno, le roba al hermano, es racista a la máxima potencia con las mismas personas de su raza. De alguna manera su creación es la clásica representación entre Abel y Caín.

**Tipo de relación que ha pautado la norma:**

Es un clásico ejemplo de que la representación de las parejas interraciales en el cine, son estereotipadas como relaciones entre las cuales lo que media es la instrumentalidad y no la subjetividad, porque los miembros negros o mestizos como es el caso de Tomás lo que parecen buscar en una relación con una extranjera es el beneficio económico.

La parte más estereotipada de toda la película, porque no solo muestra al personaje de la película más negro como el delincuente mayor, sino que recarga esta imagen con la utilización de códigos sociolingüísticos estereotipados en las personas negras, marginales y delincuentes.

El hecho de que él mismo sea responsable de ofrecerse como objeto sexual, no es más que el resultado de su propia identificación como tal.

Véase también que ella es capaz de esconder su relación con Miguel, pero sin embargo no esconde la que es con Tomás. ¿Por qué? ¿Qué hay detrás de esto?

**Tipo de rol que desempeña cada integrante de la pareja:**

Ella representa el rol instrumental y subjetivo, delante de él trata de mantenerse como la mujer fría, independiente, un poco hasta masculinizada, pero sobre todo, y esto es lo que parece marcar la diferencia con la relación de ella con Tomás, es que aquí es el propio personaje de

Miguel quien se vende como un objeto sexual, aquí no hay mediaciones o efectos latentes como en la otra relación, aquí estaba muy claro desde el principio cuál era el objetivo de esa relación.( véase la escena 40) más que rol instrumental que lo tiene Miguel comparte también el clásico rol sexista de predominio fálico.

**Ámbitos de la pareja:**

Lo mismo que con Tomás.

**Calificación de esta relación:**

Sólo Tomás tiene algún referente calificativo de esta relación, él no la acepta, no solo debemos referir que esto provoca el conflicto entre Adriana y Tomás. Este se pelea con Miguel, por esto.

**Expresión de la pareja interracial en el filme:**

Es una pareja secundaria, pero que determinará el desenlace de la película, provocará conflictos y puntos de acción y de giro fundamentales.

**Elementos de diseño de sonido que contribuyen a la caracterización de nuestros personajes:**

El lenguaje utilizado por Miguel, es un estereotipo, el usa malas palabras y además es chabacano, etc.

**Efectos producidos entre el diseño y la imagen:**

El efecto es de reforzamiento.

**Anexo 6:**

**Guión de entrevista a Eduardo del Llano guionista de La Vida es silbar:**

1. ¿Cómo está presente en **La vida es silbar** la relación entre sociedad y cine?
2. ¿Por qué cree entonces que siendo nuestro país variopinto, e interracial, esta sea una temática poco representada?
3. ¿Qué factores usted cree que inciden en la situación anterior?

4. ¿Cuáles crees que son las principales vías o tipos de diseño dentro de la concepción dramática de los filmes a través de los cuales se expresan estos estereotipos en nuestro cine?
5. ¿Cómo se expresa esto en la historia de Elpidio y Chris?
6. ¿A que se debe el uso de íconos de la cultura cubana como elementos evaluadores de la conducta de Elpidio y su relación con Chris?
7. Si tuvieras que darle información a alguien sobre Elpidio y su relación  
¿Qué nivel educacional le darías?  
Describe el medio del que proviene.

### **Anexo 7:**

#### **Entrevista 1**

**Fecha:** 6 de febrero, 2009.

**Hora:** 11:00 a.m.

**Entrevistado:** Eduardo del Llano (hijo) guionista de **La vida es silbar**.

**Duración:** 28:56 min.

#### **1. ¿Cómo está presente en La vida es silbar la relación entre sociedad y cine?**

Bueno, la responsabilidad desde luego existe, lo que exagerar o hiperbolizar la responsabilidad, como exagerar o hiperbolizar la libertad del creador, llegaría a un punto en que no tendría sentido; es cierto que uno de alguna manera trata de tocar los problemas de la realidad donde uno vive, lo que pasa es que tampoco uno se plantea, o por lo menos yo no me lo planteo, hacer una tesis sociológica desde el principio, “yo voy a hacer una película para demostrar...” No, no, no. A mi se me ocurre una historia que obviamente tiene su asidero en la realidad y desde ese punto de vista refleja la realidad pero ante todo se me ocurre la historia, lo que a uno se le ocurre es la historia, la peripecia y después; porque tú hagas una película con una historia fantástica, porque incluso cuando hagas una película de ciencia ficción, la ciencia ficción también refleja las problemáticas, las expectativas y las

interrogantes del momento en que fue escrita de una manera metafórica. O sea sí, yo creo que si existe una responsabilidad, pero también tengo miedo a un cine que se plantea inicialmente combativo, o inicialmente demostrativo porque suele convertirse un panfleto.

También es malo hiperbolizar la libertad, la libertad del creador, en el sentido de que por muy libre que tú seas al escribir, tú no puedes negar que hay un reflejo en tu obra del mundo en el que vives y de circunstancias concretas.

En La vida es silbar..., yo llego a La vida es silbar cuando ya existía una primera versión del guión, Fernando escribió una primera versión del guión con este chico, un nicaragüense, Humberto Jiménez, (...) Fernando después me pide ayuda y hacemos una segunda y tercera versión que se convierte en la película, pero quiero decirte que no participé del estadio inicial de creación de la idea, aunque sí después. La historia cuando yo entré tenía cuatro historias, una de las cuales se quitó y se convirtió después en Madrigal, que la historia esta de la gordita con la casa, y de las otras tres, la que más relación tiene con tú investigación, la de Elpidio Valdés, la hicimos completamente, porque no funcionaba y la tuvimos que hacer desde cero.

Es precisamente la historia de una mulato..., inicialmente habíamos pensado en alguien más joven que Luís Alberto, la idea era escoger a alguien, date cuenta que la película es de hace diez u once años, como el cantante de los Van Van, el negrito este (como Mayito) sí algo así. Lo que pasa es que paradójicamente en este país, no existían en aquel momento actores negros jóvenes, por lo menos no descubiertos, casi todos los actores buenos negros eran ya cincuentones Jorge Ryan, Samuel Claxton, ¿pero jóvenes? No había salido todavía el Beny, no habíamos descubierto obviamente a este muchacho y entonces de pronto aunque Luís Alberto aunque ni era tan negro ni era tan joven, es un gran actor, o sea.

Disculpa que te interrumpa, ¿la idea era tener en el papel a un actor negro?

A lo mejor no negro, negro pero a un mulato mucho más oscuro, la idea era jugar con el cliché del mulato jinetero que empieza jineteando a esa extranjera que le cae literalmente del cielo; pero que después él se va enamorando de ella en la medida en que ella se empieza a meter en su mundo y empieza a llenarle la casa de maticas y le convierte su mundo en una especie de selva. Proceso inverso al que muchas veces ocurre, al cliché de lo que ocurre, el mulato que calcula fríamente me voy a empatar con esta alemana pa'irme

del país, pero yo no la quiero ni un carajo porque está gorda y fea. No, no este es un tipo que al revés, primero se la jama prácticamente porque ella se le insinúa y después comienza a enamorarse de ella y a convertirse en un amor real.

Lo que no estoy seguro, hombre es que casi han pasado diez años, (pausa reflexiva) ahora estoy casi seguro, que nosotros no pensábamos dar la última palabra sobre el tema de las relaciones interracial, casi interculturales, entre un cubano de Centro Habana que sobrevive en una cuartico y una extranjera que está pensando en Greewn Peace, que tiene la cabeza puesta en grandes ideas, ideas nobles desde luego, pero digamos que responde a este tipo de extranjero que tiene una visión idealizada de Cuba, para bien o para mal, pero que en todo caso no es una visión real; y este hombre sin embargo encuentra con ella, a través del sexo, de la fantasía, un lenguaje común, que a la larga, se convierte en un mensaje positivo, es como si el amor es posible, la convivencia es posible aunque de que cada diez, fracasen nueve, el décimo demuestra que es posible sólo es que difícil.

## **2. ¿Por qué cree que siendo Cuba un país variopinto e interracial esta sea una temática poco representada?**

Mira, a mí a veces me preguntaban porqué el cine cubano de los noventa nada más hace comedia, entonces yo siempre contesto, mira cuando a mi se me ocurre una historia, uno no está pensando, espérate, ahora se están haciendo siete proyectos, el de fulano, mengano, el de zutano son comedias, vamos nosotros a hacer un drama para no parecer, NO. Yo no sé porqué los demás están haciendo comedia, yo sólo sé porque las hago yo, y te digo esto porque tiene que ver con lo que me preguntas.

Ahora que lo pienso una respuesta plausible pudiera ser, que el realizador no es un periodista que es el que tiene el deber de reflejar la realidad, el periodista sí tiene el deber de hacer investigaciones.., el artista..., es como si le preguntaras a un pintor porqué no pinta retratos, "hombre porque yo pinto floreros, está bien a lo mejor en algún momento mis intereses culturales, comerciales, etc. me llevan a hacer un retrato," una cosa que tocábamos hace un momento y que también tiene que ver con esto.

Realmente, por diferencias culturales, en este caso no achacables a la Revolución más bien todo lo contrario, hay muchos más actores blancos que negros, buenos o tenidos por buenos o famosos y todavía es un cliché en muchas familias negras, bueno hasta donde yo

sé que no soy investigador, pero puede que entre dentro de ese grupo de profesiones que los padres tienden a decirle a los hijos, “tú no te metas en eso que ahí todos son maricones”, porque hasta yo que soy blanco cuando dije en mi casa que iba a estudiar Historia del Arte, mis papás me miraron como diciendo, “eh...eh, así se empieza”. Lo cierto es que hubo una camada de actores buenos negros Jorge Ryan, Samuel Claxton, Idelfonso Tamayo, el problema es que todos están en un rango etareo de 55 y 65 años, y tú no puedes hacer un galán con esa edad; y habían algunos en la televisión pero que desde mi punto de vista y el de otros directores no son muy buenos, aunque ahora ha salido Reny, y este otro que trabaja en un serial que ponen los domingos, el de los policías, el rapado, que no es brillante pero es joven con carisma, se puede trabajar. Pero no hay tantos, porque yo recuerdo, contra Fernando es un tipo respetado, y él buscó realmente un actor negro joven para La vida es silbar y no lo encontró.

Entonces también tienes que pensar en eso, en la disponibilidad, en el tema, en cómo lo va a reflejar. En el cine influyen muchas cosas por que en él a diferencias de otras artes, es muy colectivo y donde no basta con lo que tú quieras. Para ponerte un ejemplo, yo hice con Gerardo Chijona Perfecto Amor Equivocado, había un personaje que yo había pensado desde el principio que era un tipo cincuentón, graduado de Filosofía y que se había metido a músico, no era un gran músico, pero tenía una gran muela y una capacidad, era una manera de reflejar cómo enfrentar el arte, y de pronto el productor español dijo que el personaje lo tenía que hacer Yotuel, el de los Orishas, porque Yotuel está bueno y los Orishas estaban en el bombo, entonces yo puse el grito en el cielo, porque claro no es la misma filosofía de la vida de un tipo que tiene 50 y pico de años y que en base a la muela lo consigue todo a un mulato bonito y de 28 que por supuesto no puede tener la experiencia de la vida ni la maduración que tenía el personaje así que tuve que cambiarlo todo.

Claro ahí cedimos, primero porque no era un protagónico, era un secundario importante y segundo, y aquí es donde quería caer, el cine cubano... Alicia en el pueblo de maravillas fue hecha con dinero cubano y Roble de Olor, pero quitando esa excepción, de Alicia...para acá todas las películas cubanas son coproducciones, entonces tú hasta cierto punto tienes que luchar con el productor extranjero para tratar de que el tipo no meta esos espantosos clichés que tienen en la cabeza, porque te lo dicen así, “sino es esto no te la hago” o sea no es entre esa y una un poco mejor es entre esa y ninguna, entonces tienes que tratar de

dejarte meter el pie lo menos posibles, de embarajar, pero eso de que el director decide sobre la película no es verdad ni en Hollywood, mucho menos aquí, son los productores, a parte de otros mecanismos como la censura, que en el ICAIC no es como en la TV, pero de alguna manera, el deber ser social, o las cosas que se suponen bien vistas a nivel social, que no estoy muy seguro que influya en este caso pero, quiero decirte que son factores que siempre están ahí determinando.

**3. ¿Cuáles crees que sean las principales formas de diseño que dentro de la dramaturgia contribuyen a expresar los clichés como le llama o los estereotipos? ¿Cómo se aprecia esto en el caso del personaje de Elpidio y su relación con Chris?**

Depende del tono de la narración que estés haciendo. Mira otra película en la que trabajé Hacerte el sueco, el personaje es un sueco que llega a Cuba que después resulta más ladrón que los de aquí, pero que nosotros jugamos ahí con el cliché de que para nosotros todos los extranjeros son inteligentes y cultos, tienen una cuenta de banco gigantesca y todo lo que dicen es como dicho por la voz de dios, porque es italiano y a lo mejor el italiano no tiene la más puta idea de lo que está hablando.

Fíjate que una de las cosas que se hace para sacarle dinero es que organizan una bronca folclórica con látigo y vestido como íreme, es lo que te decía hace un rato, si nos obligan con los clichés entonces vamos a joder un poco con eso. Yo recuerdo haber visto en un festival en Suiza una exhibición de esa película y en la escena que el alemán le roba una cosa a un prieto en la calle, el alemán sale corriendo y el prieto sale detrás, la gente sale corriendo a perseguir al prieto, entonces el alemán llega y se esconde en un grupo de turistas y cuando los prietos llegan dicen "Coño es que todos son iguales" y se cayó el cine abajo, es un chiste que funciona mucho más en Europa porque de pronto les devuelve la pelota. Es como decirles, ud. que se pasan el tiempo diciendo que los chinos, los negros, son todos iguales, ustedes son una masa amorfa.

Pues no sé, supongo que la música un poco de corte folclórico, la salsa, son parte de ese paradigma que hablábamos. También, quizás probablemente cuando se trata al mulato o a la mulata como particularmente bellos, como si no existieran negros barrigones y calvos, como el cliché del sexsimbol. Te decía que a lo mejor a los personajes blancos no les es obligado algunos cánones de belleza, que sí un poco se le exige más a los negros.

Yo ahora no recuerdo muchos ejemplos, de todas formas si se nota demasiado la mano de probar una tesis, tan malo es poner una pareja interracial donde el negro es solamente sensualidad y baile, como de pronto que el negro sea un tipo que oiga rock sinfónico y ópera, hombre que los hay, pero quiero decirte tampoco puedes caer en el ridículo como en los años 70 de que para acabar la división entre actores blancos y negros se hizo una versión de los **Mosqueteros con actores negros**, ¡Hombre! Mira eso lo hizo Keneht Brawn, en **Sueño de una noche de verano** con Densel Washington y me parece muy bien, pero de alguna manera hay una intención posmoderna en la puesta en escena en la que tú no te tomas muy en serio que esa es la Inglaterra de la época que es sino que es una puesta en escena. Te están demostrando que es así lo cual desde ese punto de vista es válido.

Pero, si vas a ser una aventura en serio, el resultado sería un poco farsesco porque uno no puede ignorar las condiciones socio históricas, porque tú estás haciendo Los tres Mosqueteros, no estás haciendo Andoba. Entonces yo creo que sí que la música, los estereotipos físicos influyen en la caracterización de la parte cubana generalmente negra, porque de color es un contrasentido, como dice Frank Delgado, porque al final los blancos somos más de color, si te ahogas estás morado, si tienes frío estás verdes. No sé, para poder hablarte del arquetipo primero tendría que pensar en él y en la película no está mucho.

Yo siempre he tratado, aunque tú me estás entrevistando básicamente como guionista, pero yo tengo seis cortos realizados, siempre he tratado, bueno he trabajado con Néstor Jiménez, ahora en este último con un muchacho joven (Luís Carrere) acabado de salir muy serio él, porque me parecía importante para la historia que describo el componente racial, pero no era una historia de amor, de modo que por ahí tampoco pudiera sacarlo.

Pienso que para decirte cómo funciona el estereotipo de la pareja interracial, tendría que tener una muestra representativa de 30 películas, y como tú misma dices escasean mucho, entonces es una cosa muy casuística.

**4. En el filme pasa algo con el diseño sonoro y el diseño de imagen, la imagen de Elpidio es una imagen muy fuerte, además la banda sonora está todo el tiempo como evaluando a Elpidio y la relación que tiene este personaje con Chris, el**

**hecho de que se utilice la música y la imagen del Bola como conversando con él, diciéndole estás fallando. ¿qué elementos aporta esto?**

Mira yo no creo que realmente nuestras intenciones fueran que Elpidio representara sólo a los negros, sino al cubano, fíjate que su madre se llama Cuba, él se llama Elpidio Valdés, que eso incluso originalmente solo era Elpidio y yo le sugerí el Valdés a Fernando, porque era reconocible perfectamente el estereotipo, la madre se llama Cuba y los símbolos de la cubanidad, es verdad que son negros, el Bola y el Beny, pero más allá de eso, le hablan directamente; incluso cuando él al final le habla a la Santa Bárbara y le dice “déjame ser como yo quiero”, que eso fueron por cierto morcillas de Luís Alberto, el mérito es de él, está representando al cubano.

Date cuenta que nosotros hemos sido una sociedad en la que hasta los años 90 el extranjero era un bicho raro, literalmente, salvo algunos profesores de Rusia, o algunos técnicos nuestros formados allá donde como ya sabes la heterogeneidad era mínima; Daniel Díaz Torres siempre me contaba que a él le toco atender a unos franceses por la Universidad y que al llevarlos a su casa la gente del barrio los miraba de arriba abajo, porque la gente perdió la costumbre de ver este tipo de personas. El extranjero se convirtió en el arquetipo, de que si tú eres muy comunista, es el extranjero el que siempre viene con intenciones ocultas, mira es como el personaje que hace Enrique Molina en esta nueva película El cuerno de la abundancia, es un tipo para el cual el extranjero siempre viene con segundas. Si el personaje es joven puede ser que las intenciones sean más materialistas, de lograr un pasaporte para alguna parte. Pero nunca se enfrenta al extranjero como..., el extranjero nunca es tratado como un ser humano normal.

Yo que he viajado un poquito te puedo decir que Europa está llena de comemierdas y de tontos y de gente imbéciles, ese cliché que tenemos está alimentado porque son gentes que llegan con una imagen, que además su propia sociedad prácticamente les exige tener, pero que en el fondo son gentes..., porque tú puedes tener mucho lujo y mucho dinero y ser pobre de espíritu.

Yo pienso que Elpidio está tratado como ese cubano que se enfrenta al extranjero y lo mira tan exóticamente como el extranjero mira al cubano, no necesariamente al negro, digamos el hecho de que sea negro añade, pero no lo define exclusivamente, yo pienso que Elpidio representa al cubano y además al cubano negro, pero sólo además, al cubano negro que es

como lo ve ella, ella lo ve como un mulato que obviamente debe ser una muy buena experiencia en la cama, como lo ve ella, de ahí todo ese juego de doble sentido con el pescaío, pero él no creo que se definiría como “yo soy un mulato vividor”, no, “yo soy un cubano vividor, si tú vienes buscando mi mercancía yo te la doy, pero no esperes ganarte mi alma” digamos que es esa su visión inicial, lo que pasa es que después sí ella se la empieza a llenar y yo pienso que en ese sentido la película es optimista o por lo menos en ese sentido habla de esa frase tan trillada de que un mundo mejor es posible.

## **5. Si tuvieras que darle a alguien información sobre Elpidio y su relación con Chris:**

### **a) ¿Qué nivel educacional le darías a Elpidio?**

Los guionistas siempre cuando nos planteamos un personaje le escribimos una historia previa, que aunque no se utilice en la obra, nos permite entender mejor lo que se proyectará. Elpidio es un músico que tiene un teclado que se compra con el dinero que le facha a ella, probablemente graduado de una escuela de arte de nivel medio, quizás superior. El problema es que en Cuba se desdibujan en el entramado social las clases sociales, porque de pronto tú puedes ser un ingeniero y estar vendiendo carne en el agro, pero yo sí creo que tiene cierta cultura de la manera que habla, porque nosotros no tratamos de llevar el cliché tan lejos para ponerlo hablando “que bolá asere, que osorvo” no, no el tipo es un tipo que habla bien lo que te puede hacer ver como de nivel medio, probablemente de arte, lo que pasa es que él se cree más cínico y desengañado de lo que es.

Cuando él empieza él ve que esta tipa se le está acercando hablándole del pescaío y soltando sexo por los ojos, y entonces él dice que si eso es lo que tú quieres, eso es lo que yo te voy a dar mami. Lo que pasa es que después, esa metáfora que se utiliza de que ella le empieza a llenar el cuarto de maticas, que puedes escuchar hasta los piares de pajaritos, eso es una metáfora de que la relación está floreciendo, va creciendo y él empieza a hablar con ella y ella empieza a verlo a él no sólo como una fuente de sexo, y él a ella como una fuente de divisa, sino nada más como una persona con la cual puedas plantearte quedarte todo el tiempo. Ya te digo él no es un ignorante.

### **b) ¿De qué medio proviene?**

Yo pienso que él viene de un medio humilde, de hecho su madre lo abandonó y él se crió en un orfanato, la vida no ha sido un lecho de rosas para él, no sabemos si la madre de pronto la madre era viceministro, realmente no lo pensamos así porque la idea era tener a

un cubano genérico y queríamos ampliar el lente, no de cerrarlo por el personaje. Pero bueno, sí es un cubano humilde, que vive en un medio humilde y que aunque ha tenido digamos la educación que la Revolución le ha permitido, pero después tiene la falta de posibilidades de emplear esa educación que también la Revolución nos ha impuesto.

### **Anexo 8.**

**Entrevistado:** Eliseo Altunaga guionista de Entre ciclones.

**Fecha:** 27 de febrero, 2009.

**Hora:** 5:30 p.m.

#### **1. ¿Es Entre ciclones un reflejo de la realidad social cubana?**

Yo creo que Entre ciclones intentó de alguna manera ser un poco más popular que el resto del cine que hizo una mayor representación de la clase media, que cierto sector que más ilumina el cine que hace el ICAIC en particular. No quiere decir que haya sido más veraz sino que enfocaba un sector que es menos visto. Muy pocas películas van hacia ese sector. Casi siempre es la blanquita que tiene un apartamentito o un apartamentón o que tiene una situación que se relaciona con un estatus social más afín, al sector que tiene cargos dirigentes o administrativos o que tiene un dinerito porque su familia se fue y le dejó ese nivel o al sector popular y obrero que en el caso de Entre ciclones, permitió de alguna manera acercarse a ese mundo con objetivo de espacio, como objetivo de trabajo. No es que haya sido más veraz, pero por lo menos fue esa la intención.

#### **2. ¿Qué papel ocupa la interracialidad en Entre ciclones?**

En la idea original eso estaba mucho más acentuado. La idea básica era que Montse Duanes, que es una actriz negra bastante prieta, fuera la compañera de uno mucho más claro. Los dos hermanos debían ser uno más claro que el otro. Lo que la propia percepción estética racial que no ve a las negras como hermosas, hizo que Montse Duanes fuese eliminada durante todo el proceso del casting y esta mujer jabá oscura quedara en el casting y hubo entonces que construirle una imagen con trencitas etc, que permitiera verla como negra. Si uno hace un esfuerzo pudiera ver a esta pareja como interracial, pero en realidad a la percepción del público no llegaba a ser una pareja que

fuese un choque de interracialidad en el mundo del contacto del espectador. Para algunas personas allí estaban funcionando una pareja de mulatos con un hombre negro que resultaba bastante raro, porque siendo hijos de la misma madre y del mismo padre, como se puede dar en la realidad, en la estética del relato no tenía que ver mucho con Mulkay.

### **3. ¿Cuáles fueron las vías de acentuación de esa interracialidad?**

La única pareja realmente interracial que se puede apreciar, es una pareja que es excéntrica que es la de la española con el hermano. Lo que al ser española ya no es solo interracial, sino que intercultural, etc. Ahí hay muchas cosas porque son de diferentes edades. Creo que los elementos que se utilizan como acompañantes, son elementos que no son centrales, que se elaboraron para fortalecer pero que pasaron a ser secundarios. No contribuyeron a la comprensión del relato en esa línea ni a crear un ambiente de reflexión. Son elementos que fueron más bien populistas, elementos que podemos decir que forman parte del vernáculo y no de algo dramático. No hay una profundidad dramática.

Se supone que la música que se iba a poner, que los espacios que se iban a utilizar, que las construcciones sincréticas –religiosas que se iban a presentar, fueran a fortalecer el universo cultural de esa pareja. Pero eso en realidad, está pero no funciona en esa dirección, funciona como un elemento vernáculo, como un adorno del relato.

### **4. ¿Dentro de la comedia podemos decir que Entre ciclones es una farsa?**

Entre ciclones no llega a ser una farsa. La característica de la farsa es la crítica social por la exageración. La comedia es algo que se parece a la realidad. La comedia se acerca a lo verosímil, puede haber ocurrido, la farsa no.

Es más bien una comedia exagerada, un astracán. No es una farsa como género, en que los elementos que están presentes se mueven entre lo inverosímil y lo absurdo. Es un instrumento de crítica social muy fuerte. En Entre ciclones los elementos están exagerados pero no constituyen una mirada aguda sobre una realidad étnica determinada.

Incluso la escena de la peluquería es una pena. Es una escena que devalúa una cosa muy importante dentro de la percepción de la estética del negro que es cómo tú tienes el pelo y que oculta (el tenerlo estirado o de otra forma) un profundo prejuicio o una

profunda falta de valor en sí mismo, cuando una persona por mimetismo cultural se estira el pelo porque considera que su pelo es inferior. En este caso está carnavalizado. Eso es convertido en algo banal, en un elemento astracaresco. Es como esas cosas que se hacen en los teatros aquí. Ha perdido el sentido de crítica. Había una intención inicial de crítica, pero la forma en que se enfocó, hizo todo lo contrario. Se ve como un elemento espectacular donde solamente se hace el ridículo de esas negras que están en ese proceso.

##### **5. ¿Cree que se maneje una idea sobre la identidad masculina mestiza y negra?**

No, creo que no. Quedó algo de la idea inicial, pero no. En Cuba la discriminación no es racial, sino por el color. Entonces, cuando el color se va debilitando, la percepción estética sobre el objeto disminuye. Fíjate que Cecilia Valdés que es el paradigma de eso, se parecía a la hermana de Leonardo Gamboa. Digamos que es la mulatita que va a ser casi igual la blanquita criolla.

Hay una serie de elementos que pueden dar una lectura que de alguna manera se quería ver así, pero al final no es así porque el negro es el malo y el mulatito blanco es el bueno, por tanto esa pretensión de ver los prejuicios sobre cierto sector no se logró.

##### **6. ¿Se utilizan estereotipos en esta película?**

Que haya estereotipos no es bueno ni malo. Los estereotipos son instrumentos para la construcción de un tipo de relato determinante. Estereotipos son todos los melodramas, las telenovelas.

Lo que está funcionando son algunos de los conceptos estereotipados sobre esos tipos de sujetos. El negro es malo, el mulatito que se está acercando es mejor y la extranjera es corrupta. Eso hace que el relato se ponga flaco, el relato pierde cierta complejidad. Igual el espacio de Mónica se ha banalizado, porque el espacio de una peluquería de negras, es un espacio que con una mirada crítica salta a la vista desde el propio negro aquellas cosas que lo convierten en subalterno. Le quitan una autoestima. El negro cubano es de muy mala autoestima. Se siente subalterno y agradece que le hayan dado las cosas, aunque haya sido el 90% del Ejército Libertador, aunque haya participado en todas las luchas.

Cierto sector del mundo estético-ideológico ve al negro como feo y como objeto sexual. Su función es ser simpático y objeto sexual. Eso la película no lo mira como crítica sino que coloca eso como un suceso interesante.

### **7. ¿Por qué siendo Cuba un país interracial, el cine cubano no lo refleja?**

En Cuba hay una diversidad racial, pero hay una historicidad en que esa variedad racial fue limitada. En Cuba hubo tres grandes represiones raciales: estuvo la de Aponte, la Conspiración de La Escalera, la Guerra del 12 y una de la cual no se habla que fue la represión contra el movimiento sindical cuyos dirigentes eran casi todos negros y fueron desplazados.

También al principio de la Revolución hay una especie de inmovilización social en cuanto al espacio de los grupos. Los mismos barrios siguen siendo los mismos. Entonces la igualdad entre desiguales se vuelve desigualdad. Los grupos sociales que tenían una estructura social mejor, que su familia había estudiado, aprovechando la libertad para todos, tuvieron un ascenso más rápido que aquellos grupos sociales que venían de estos barrios hacinados los negros.

Por tanto los negros no tienen una cultura del poder, tampoco. No es el objetivo de una familia negra básicamente que uno de sus miembros asuma una posición mucho más alta, sino más bien que es un acto de agradecimiento, asumen posición de subalternos.

Yo creo que en el ICAIC, al principio se movieron en algunas películas iniciales, cierta conciencia sobre la interracialidad, pero nunca saltó, voló en pedazos el concepto de subalterno. De hecho no hay ningún negro director de cine, son mulatos cuando más. El único que salió fue Nicolás Guillén que entró en un circuito de descrédito, se banalizó, carnavalizó y por tanto no se le toma en cuenta, al margen de que fuera blanco, negro era una de las expresiones más completas y mucho más ricas.

Por tanto, yo pienso que en esos sectores se iluminaban aquellas ideas que consideran hermosas. Además de mostrar la historia oficial. La historia no oficial, la historia de la represión del negro, de la marginalidad, de la banalización de sus expresiones culturales, de sus formas religiosas, ha sido excluida no solo del audiovisual, incluso de la literatura, incluso de otras formas como el ensayo, aun cuando ahora hay algunas muestras.

## **Anexo 9**

**Entrevistado:** Arturo Sotto.

**Fecha:** 12 de febrero

**Hora:** 10:00 a.m.

**Duración:** 48:73min.

- 1. Tomás Gutiérrez Alea mencionó en más de una ocasión la responsabilidad que tenía el cine con la realidad circundante. ¿Cómo visualiza o entiende usted esto? ¿Hasta dónde cree usted que hay una real relación determinante entre realidad o contexto y realizador? La relación de responsabilidad entre el cine y la realidad de la cual es resultado y reflejo. ¿Cómo usted visualiza tal relación y hasta dónde reconoce tal responsabilidad?**

Tocas un tema para mí esencial, incluso eso está en todo el cine de Tomás Gutiérrez Alea, aunque use parábolas históricas, yo creo que siempre está hablando sobre la realidad, y para mí es esencial no sólo por la admiración y lo que ha significado el cine de él, sino porque siempre de alguna manera el arte más comprometido incide sobre la realidad o trata de abordar la realidad. En ese sentido, yo creo que hay cineastas más responsables con esto y otros que digamos son menos comprometidos, esto no quiere decir que unos sean más importantes que otros. La posición ética o estética que tú tengas ante el arte, no determinan los niveles de responsabilidad que tengas ante ella, son posiciones y decisiones que toman los cineastas que no discrimina a unos sobre otros.

En mí caso sí, siempre he tratado de incidir sobre la realidad, incluso en Pon tu pensamiento en mí que puede ser una película que no habla sobre la realidad más concreta, pero en el fondo sí está hablando sobre cosas que están pasando, incluso hay una secuencia que reubica al espectador diciéndole “estoy hablando de esto” es el caso de la secuencia del personaje con Luís Alberto García. Después Amor vertical y La noche de los inocentes me parece que sí son dos películas donde me enfrenté a la realidad de una manera mucho más abierta, más directa incluso y sí eso está en mis propósitos como artistas.

**2. ¿Por qué cree entonces que siendo Cuba un país variopinto, interracial o multiétnico esta sea una temática generalmente secundaria? ¿Es acaso que resulta un tema falta de gancho? ¿Qué factores cree que incidan en esto?**

Mira yo creo que eso está determinado por o al menos influye en esto, no es que esté determinado, dos cosas: uno que la idea de una sociedad interracial en Cuba impuesta por la Revolución, y digo impuesta en el mejor sentido, se hizo casi por decreto y estos son procesos sociales que necesitan un tiempo. Incluso, la ausencia de discusión sobre el tema un tiempo, que se había establecido que era así y ya, generó una falta de desarrollo, porque si no discutes sobre algo las cosas no se mueven, no se mueve el pensamiento, no se genera una discusión social y se estanca. Ahí se crea una inercia donde la gente empieza a aceptar las cosas de una manera pero los sentimientos, los pensamientos, los prejuicios quedan en la mente de las personas, que me parece importante porque tú puedes cambiar el ser social, pero es más difícil cambiar la conciencia social.

Después que pasó en los 70 y 80 que se produce en la TV una situación en determinadas obras de telenovelas en que el tema volvía a ser impuesto. Yo sentía que la cosa no fluía orgánicamente, yo era muchacho pero yo sentía que sí se discutía pero se hacía por el nivel de imposición que había sobre el tema. Ponerte una pareja interracial, porque tenía que ser interracial y no como un proceso orgánico natural de la sociedad. En ese sentido es posible que el cine en su diferenciación con la TV no haya abordado el tema quizás, o para establecer esa propia distancia, no te lo puedo decir ahora, porque es el cine de los setenta y ochenta, o porque no lo quería oportuno, no lo creería necesario o quizás porque el cineasta tiene una visión mucho más liberal, ¡qué sé yo!

Pueden haber determinados puntos de vista, lo que es cierto es que nunca se ha tocado como una temática digamos que sea la línea dramática de una película. Han estado presentes evidentemente las parejas, mencionas algunas, en el caso de Luís Alberto García que es un prototipo del cubano mulato blanconazo, es casi como Cecilia Valdés, yo creo que siempre, además de que es un gran actor, se escoge a Luisito ni siquiera pensando en el tema racial, creo que se escoge porque es un gran actor que resolverá un personaje, pero no creo que sea porque haya un pensamiento que determine porque es mulato y de talla más blanca (sí eso

nada más pasó en [La vida es silbar](#)) sí incluso en *La vida es silbar* le exageran la mulatez en busca de esa identidad racial, interracial, cubana que le ponen los rizos.

**3. Sí esto fue así, según Eduardo del Llano y Fernando Pérez porque la historia estaba escrita para alguien más mulato que Luís Alberto, pero no encontraron a ese actor más joven y más mulato, ¿te has tropezado con esto como un obstáculo en tus obras?**

Mira, yo estudié actuación en el ISA, estudié teatro cinco años, y eso lo discutíamos bien en la facultad, de hecho eso fue un momento a nivel de cómo se planteaba a nivel de la facultad de artes escénicas y propiamente ellos querían que entraran más actores negros, pero no entraban, incluso creo que a veces entraban porque hacían falta actores negros para los medios, para teatro y no se presentaban.

Esto es un tema que he querido, escribir sobre esto, porque tiene que ver mucho, desde mi modo de ver, con el modelo social. Nosotros vivimos en una sociedad en que el negro es triunfador en la música y en el deporte, entonces yo creo que los niños ven eso y eligen esos caminos, ([Reproducen esos esquemas](#)) reproducen esos modelos sociales y el actor negro no ha sido nunca un modelo social, independientemente de que hemos contado con grandes actores negros.

Hay un chiste que no sé si te han contado de una anécdota de los años sesenta, setenta y cuentan, y te digo cuentan porque o no había nacido o estaba muy chiquito si sé que no participé de esa discusión pero sé que es una expresión de la problemática en los medios y de cómo se planteaba la problemática racial.

Cuentan que en una reunión en el ICRT **se paró Alden Knight y dijo que bastaba ya de eso**, (claro era la época en que se hacían las grandes telenovelas, los teatros clásicos, Stendal, Balzac, Shakespeare, aunque en el teatro se han dado algunas expresiones de Shakespeare hechas por negros) que por qué Romeo y Julieta tenían que ser dos blancos, y así puso uno o dos ejemplos y cuentan que Armando Bianchi, se para, (era muy jodedor) y dice delante de todos los actores y el público que estaba totalmente de acuerdo que apoyaba la tesis de Alden Knight que el sueño de su vida era hacer la vida de Jesús Menéndez. Te debes imaginar que aquello se cayó abajo porque realmente yo creo que el público no estaba preparado para eso, porque son cosas que ya te digo, que son procesos que yo creo que llevan su tiempo.

Después sobre todo en las novelas de Maite Vera que fue sobre todo la que empezó a tocar este tema y yo creo que a veces, es que no las recuerdo muy bien porque yo era muy muchacho, no sé si ese era un tema de la novela, porque a veces tú veías la pareja establecida pero no se discutía, creo que después los hijos sí tenían alguna discusión alrededor de que el muchachito era negro y tenía una novia blanca.

Lo que sí es cierto es que eso ha sido un proceso, yo recuerdo que cuando empezó la cosa soviética, las mujeres soviéticas o rusas se enamoraban mucho de negros cubanos, entonces yo recuerdo de niño ver las parejas esas que eran muy contrastadas, para llamarlo de alguna manera, en las calles y eso sí generó alguna discusión social interna porque a la gente le costaba asumirlo, pero justamente como se había establecido por decreto no se había llegado al grado en que se tenía que discutir y eso obviamente a estado siempre ahí.

**4. ¿Cree usted que en el cine cubano de hoy perviven y conviven estereotipos respecto a la representación en él de parejas interraciales? ¿A qué usted cree que se deba? ¿Puede identificar algunos?**

Mira como mismo te hablé del modelo social, en el caso de los actores, realmente en mi grupo del ISA, quizás había un actor negro, y después yo creo que en toda la facultad en cinco años yo podría contar con los dedos los actores negros que había y se buscaban. Yo recuerdo cuando se hizo Baraguá, yo era un estudiante, encontraron un actor negro, uno de mis compañeros actuó muchas veces en TV justamente porque era negro. Había una demanda justamente de actores negros y actrices negras, en mi aula había una, cuando te he hablado de actor te hablo de actor / actriz.

En el cine cubano, a mi modo de ver, tanto en el caso de directores o directoras negras, directoras en sí mismas, no hay muchas mujeres haciendo cine, aunque esto está aumentando, pero en las décadas sesenta y setenta sólo estaba Sara Gómez que en este caso es la representación de la directora y negra además pero evidentemente la mayor cantidad de directores que existen son blancos, y uno escribe y uno hace películas sobre las circunstancias que le rodean, entonces inconcientemente hay una representación de tú realidad, desde tu modo de vida, desde tu perspectiva y si tú no has sufrido esas contradicciones raciales, tú no las vas a expresar mucho en tu obra porque no es parte de tu necesidad de expresión de tus conflictos personales y aunque sean otros los guionistas, por lo general son blancos,

independientemente de que yo insisto que para el cineasta cubano ese no ha sido un tema esencial, a lo mejor porque para el cineasta, que siempre tiene un pensamiento más liberal, es una cosa natural, puede ser que sienta un rechazo hacia los estereotipos que se habían hecho en TV, el lenguaje que se había usado, porque siempre las discusiones son tan directas y tan explícitas que estos temas hay que usarlos con mucha más delicadeza. Yo recuerdo una película norteamericana acerca de dos bailarines, él es negro y ella es blanca, eso está visto con un nivel de sugerencia, muy sutil, están ahí los conflictos, pero no es el tipo de representación que se había dado en Cuba “porque si es negro” la abuela dice “en mi casa no puede entrar un negro.” Eran maneras de plantearse las cosas demasiado obvias, demasiado evidentes, discursos que eran demasiado reaccionarios en el mejor sentido, porque una vieja te dice en mi casa no entra un negro ahí se acaba como la discusión, no se avanza son posiciones tan radicales, tan extremas que no permiten que fluyan.

En ese sentido el cineasta cubano nunca se lo planteó de una manera, no era su conflicto, no era su conflicto porque quizás no era parte de su vivencia o porque lo asumía de una manera natural porque el ICAIC siempre fue un espacio de mucha libertad y en él había relaciones interraciales entre los técnicos, o sea cuando en tú medio tú ves eso de una manera tan natural, no tienes porqué convertirlo en un conflicto, yo he tenido en un staff mujeres blancas con hombres negros, porque en un staff la gente se mezcla mucho, y yo creo que sí que no lo hicieron no porque no lo sintieron sino porque para ellos eso era muy natural.

**5. Sin embargo en los análisis de las películas que he realizado se destaca la presencia de la pareja interracial a partir de un código recurrente en el que tanto hombres como mujeres negros o mestizos entablan relaciones con blancos (as) mediados por intereses materiales. ¿A qué crees que se deba esto?**

Yo te voy a hablar en este caso de mi obra de **La noche de los inocentes**. Para mi **el personaje de Cachita, yo ni siquiera me planteé la búsqueda de una actriz negra, yo me planteé la búsqueda de una actriz sí que no fuera blanca, sí porque cuando yo hice casting lo hice para actrices negras, mulatas, blancas con pelo rizo, yo estaba buscando una representación de la identidad, una actriz cubana como si estuviera buscando a Cecilia Valdés.**

A veces los casting se determinan, y esto es algo que los actores desconocen y no entienden, pero **los casting se determinan por una referencia visual de conjunto,**

**independientemente de que tú le hagas las pruebas a los actores para ver si representan al personaje**, si son orgánicos, cuando son actores que no conoces, gente joven que no has visto en nada, pero en mi caso lo que me determina fundamentalmente, por supuesto que tiene que ser una buena actriz o un buen actor, pero **lo que realmente determina es la visualidad en relación con la película; y en este caso escogí a una actriz negra porque me funcionaba mucho con la pareja, que lo escogí después, pero yo sabía más o menos que estereotipo de personaje yo buscaba, y el actor italiano que era un actor que también tenía un estereotipo físico muy determinado.**

**Yo necesitaba crear lo que se dice un empaste visual que funcionara bien, yo no sentía que tenía que ponerle una súper hembra al lado. Yo encontré actrices negras y mulatas muy buenas que eran mucho más altas que él, mucho más vistosas que él, y yo no quería eso yo quería una cosa mucho más tierna en la relación de ese triángulo; incluso para mí el drama estaba entre la relación de Cachita y Federico.**

**El hecho de que apareciera el italiano, en este caso, para mí no responde a un interés de representar la pareja interracial desde un planteamiento ni siquiera conceptual, sino visual. Era un poco más para darle un color a la película, en el mejor sentido del término, para que todo el mundo no fuera tan igual, es decir para tener una diversidad de rostros, de personajes, de edades, por supuesto partíamos de un presupuesto de una familia blanca.**

Te voy a contar una anécdota que es muy significativa, estábamos haciendo el ensayo de la escena en que Federico sale de su cuarto con Cachita y la madre sale de la cocina para preguntarle “¿Quién es esa?” y **Susana (Pérez) para joder un poco...** en el ensayo los actores se ponen a joder un poco, ella no lo hizo en serio, pero le dice “Oye ¿quién es esa?” (Señalando su antebrazo, esa es la clásica pantomima para mostrar que se está preguntando por la raza) y hace el gesto de “¿quién es esa negra?” y yo le dije quita el gesto porque el conflicto no está en si es negra o no es negra, sino que quién es esa mujer que tienes ahora, para mí el tema racial no era conflicto ni era tema de discusión, a mí lo que me importaba era el amor, pero la crisis del amor en función de esos intereses, pero en ningún caso era un planteamiento racial, sí quería a nivel visual darle a eso, además Federico representa como personaje a un tipo con unos sentimientos, con una pasión por lo que siente **que no discrimina en ningún caso el color de la mujer que ama, ese ha**

sido de siempre el amor de su vida desde la secundaria, desde el pre y nunca fue un conflicto para él y **la escogí así, escogí a esta actriz por la fragilidad del personaje, por los rasgos, porque era más delgada, menos mujer que otras actrices negras, en el sentido físico.**

Eso es muy importante a la hora de selección del casting y es algo que no entienden los actores, que uno no los escoge porque la prueba del otro fuera mejor o peor y en estos casos yo siempre digo que Coppola le hizo prueba a Robert de Niro y a Al Pacino para hacer el padrino y quien va a cuestionar la calidad actoral de estos señores. Pero para mí no fue en ningún momento un conflicto ni estaba planteado en la película, **por eso te digo que para mí es algo natural porque no es desde mi posición para nada el tema racial es una limitante para el amor.**

Yo creo que ahí también hay que ver un elemento muy importante, que está en **La noche de los inocentes** que es que a partir de los 90 la intervención que tiene la apertura del terreno del turismo de toda una serie de occidentales que llegan a Cuba y que antes no existía. Ahí hay tela por donde cortar, desde intereses económicos hasta el propio gusto, porque **estos hombres de verdad que se fascinan con las mujeres cubanas, los he visto perder la razón, enamorados de tal manera que han perdido los negocios.** El otro día estaba leyendo en Internet de un italiano que robó en un banco para ver a su novia en Cuba.

Ahí **confluyen una serie de elementos económicos, culturales y sociales importantes.** Yo tenía un actor italiano pero yo había escrito el personaje... justamente **ahí influyen las posibilidades que uno tiene de hacer cine, el tema de las coproducciones aunque para mí en este caso no lo hacía con la visión de voy a conseguir plata con este o con el otro, sino que es un conflicto real la cantidad de mujeres cubanas que se han ido, la crisis del sentimiento, la crisis del amor, estamos en el medioevo que la gente (hace como contratos) ya no distingue, hay una, a veces se dice pérdida de valores, y yo creo que se extinguieron los valores,** ya no es una pérdida que tú puedas cuantificar, es como si estuvieras en un desierto donde **la pérdida del amor en sí mismo es un conflicto, da igual que sean blancas, negras, que el personaje fuera italiano, escandinavo o kasajo, esta idea del partir del huir del escapar, del beneficio económico,** que incluso **no es criticable en La noche...** porque habla desde un sufrimiento que les conduce desde muy adentro, **no es que sea una...** "voy a irme a tomar champaña", **está hablando de cosas muy esenciales, que son básicas para su existencia, el sentido de que le pasa el tiempo, mientras se**

**ponga más vieja va a tener menos posibilidades, no es una puta la que está hablando, no es una jinetera, el personaje ni es banal, ni es un interés baladí, yo creo que está hablando desde el sentimiento con la justificación de que ese otro hombre que ella ama no le ha dado nunca razones para sentirse estable, en este sentido es un conflicto en el que median los intereses pero que puede pasar entre otro cualquiera, el personaje es un italiano, pero pudo haber sido otro cubano que tenga a lo mejor una posición económica mejor pero la decisión está determinada porque él nunca le ha demostrado a ella que se quiere casar con ella, que quiere construir un familia, pero a lo mejor el amor de ella es tan grande que ella puede pensar vamos pa'lante , vamos a hacerlo, pero como nunca ha sentido esta seguridad, toma esta decisión. No es una decisión en un solo sentido, no es unidireccional, porque median muchas cosas que han influido en que ella tome esa determinación.**

Pero insisto, **me planteé que la actriz fuera una actriz que representara esa identidad además que el personaje se llamara Cachita que era como resaltar esto de que cada persona que se va se lleva un pedazo de tierra; antes se hablaba de los gusanos que se van después comenzó a ser el exilio, que es una palabra más suave, y ya es diáspora, que es la extensión como los judíos; y para mí eso era parte de ese conflicto y representarlo a través de un personaje como Cachita, como “la patrona” que también se va, es parte de nuestra espiritualidad, que era un poco lo que te estaba diciendo. Ya no es pérdida de valores, es una crisis profunda de la espiritualidad.**

**6. ¿Cómo caracterizarías las relaciones de Cachita con Federico y Nicola? ¿Cuáles son sus semejanzas y diferencias fundamentales? ¿Cómo se plantea Cachita estas relaciones?**

No, en la película está contada que hay un momento en que Cachita se separa de Federico por los estudios, esto fue algo que sufrimos muchos de mi generación, (Creo que es una película de muy generacional.) las parejas que llevaban en la beca tres o cuatro años que construyen una vida y de pronto por la toma de decisión profesional de qué carrera vas a estudiar, ellos se iban a la URSS, a Alemania, o adonde fuera y los otros se quedaban aquí, eso a la larga y con el tiempo destruye esa relación.

Cachita regresa, ya no existe (la relación), ya no se cartean, no se comunican; pero además Cachita regresa con la frustración de una carrera que estudió que no tiene ninguna expectativa. Es decir, **el personaje de Cachita no solo no está realizada sentimentalmente porque perdió al amor, sino por no estar realizada profesionalmente, y eso es muy importante también.**

A veces se habla del exilio o de las personas que se van como necesidades económicas y no se valora que los seres humanos necesitan expresarse y la expresión no solo está en el arte. En tú trabajo ahí tú manifiestas tú espiritualidad. **Esa frustración, esa falta de perspectiva futura que ve Cachita en su relación profesional, en su vida profesional también pudo haber influido en esta toma de decisión y lo que pasa es que se reencuentra después con el amor, y eso la pone en una disyuntiva de si sí o no.**

Ya está en punto en que las cosas han ido avanzando mucho con Nicola y ya no puede ir atrás y **para ella Federico sigue siendo ese personaje loco que es capaz de hacer cualquier cosa**, lo mismo se viste de caramelo solo por estar al lado de ella, que para un concierto para decirle que la ama, entonces ya **Cachita no es una mujer de 20 años, es una mujer cerca de los 30 años y eso cambia también la visión del personaje sobre su futuro. Ese es el tema principal de ella “¿cuál es mi futuro? ¿Hacia dónde tengo que, cuando pongo estos dos personajes en una balanza, hacia dónde voy?”** Y en ese caso **sacrifica el sentimiento, sacrifica el amor**, y ese era un elemento que yo quería poner a discusión porque para mí es esencial que la gente defienda el amor a toda costa, entonces yo quería expresar esto con la película.

- 7. Piensas que esa proyección de Cachita se debe además de a los factores que ya hacías mención al medio de reproducir la historia de su madre, porque es algo que se esboza en la discusión que ella tiene con Federico en su casa, es decir ¿además de todas las frustraciones hay una alerta contra las herencias culturales que pueden incidir en la reproducción de determinados patrones socio históricos que han conllevado a la marginación de estos sectores, en cuanto a espacios de sociabilidad como lugares de residencia, trabajo etc.?**

**Vuelvo a insistirte en el tema de los modelos sociales**, justamente si tú creces en un ambiente y estableces determinados patrones con alguien tú quieres seguir un poco eso. **En el caso de Cachita, que sí es una mujer que sí estudio que se quiso superar, es**

un personaje que quiere romper con esa tradición, hago referencia a esto como un elemento más de la toma de decisión. Las cosas en cine no todas se tienen que decir, se tienen que insinuar. Su madre tal vez fue esa mulata que se casó con un hombre más negro o ¿más blanco? Nunca se ve el padre de ella, que a lo mejor era un tipo como Federico. O sea un tipo que la amó pero un día se fue y ella sabe que el Nicola este va a ser un tipo que la va a amar siempre, bajo cualquier circunstancia y la mujer necesita esa seguridad, necesita como ese apoyo, necesita como esa columna y a veces sacrifica un poco el sentimiento en función de la seguridad. Creo yo, que escribo personajes femeninos y trato de interpretar a la mujer, aunque tú **sabes que la mujer es muy difícil de interpretar**. Ese es un elemento más. Ella quiere romper con eso ella quiere salir del solar.

**De cierta manera** es una película, por ejemplo, donde hay una mujer que quiere romper con eso que quiere salir del solar, que quiere salir de ese mundo pero ese mundo se lo está ofertando la Revolución en ese momento. **Ese futuro está en la propia sociedad cubana. El problema es que las mujeres no ven ese futuro en la sociedad cubana, y pasa como diría Unamuno “las personas cuando viajan no es que tengan tantos deseos de conocer lo que van a ver, sino de huir del sitio donde están”** y eso tiene que ver mucho con Cachita, si se queda con Federico a lo mejor se queda en esa casa en la que duermen porque no pueden ir para la casa de los padres por la situación que tienen, y termina sacrificando el amor en función de su seguridad y de su futuro y eso habría que discutirlo pero cada espectador toma sus puntos de vistas en función de sus conflictos. Lo que yo **no quería nunca es que fuera un conflicto esquemático**.

Yo quería darle al personaje, yo sentía que cada personaje tendría que actuar con mucha conciencia de sus actos, con mucha verdad sobre sus actos y que ningún personaje de alguna manera fuera censurable. Yo necesitaba justificar de alguna manera a todos los personajes. **Si tú te pones a pensar en Cachita puedes decir sí está tomando la decisión correcta o no está en función de tu propia ética y yo tenía que defender que en el guión ese personaje no fuera visto como la jinetera que se va con el extranjero, sino como una mujer que tiene unas determinadas frustraciones, insatisfacciones, inseguridades, sobre su futuro con ese hombre que ama pero que**

se siente insegura con él. Él no le da la seguridad como para seguir ese camino y se va con el otro.

8. Dialogando con Eduardo del Llano este me comentó que a partir de la década de los 90 se puede hablar de una variación de la imagen del extranjero no soviético en la isla. ¿Cómo visualizas esto desde tu filme esto? ¿Cree que en ese sentido la proyección de Nicola es la clásica de un extranjero atraído por el turismo sexual de Cuba?

No, no, Nicola ya te digo, **yo intenté que los personajes no fueran unidireccionales**, que **todos tuvieran varias razones** para actuar como actúan o **para tomar las decisiones que toman**. En este caso para mi uno de los temas esenciales era que **Nicola estaba muy enamorado de esta mujer**, es un hombre que dice que tiene uno negocios de exportaciones de caramelos, pero **él por qué está en Cuba es porque está enamorado de esta mujer**, teniendo un conflicto serio que se le plantea teniéndose que casar esa noche porque le van a revisar los papeles y puede perder la casa, pero yo personalmente conozco extranjeros y conozco italianos, tengo un amigo italiano que tenía una empresa sí y realmente Cuba a veces se queda en deuda con ellos porque no les paga y son tipos que independientemente de las ventajas que podrían ver en el futuro, porque yo sí sé que a veces no es una situación tan favorable como para que este sea el sitio ideal para construir sus grandes negocios y hay muchos de ellos que se han ido, se van a Cancún, se van a México.

**Nicola tiene un fundamento económico pero lo que lo mueve es el amor por esta mujer. Es capaz de aceptar y perdonar la infidelidad de esta mujer, porque el amor lo rebasa. Tampoco me interesaba la visión del extranjero que viene con mucho dinero a aprovecharse de la chiquita** sino que creo que **al final se enamoró de ella** y al final se lo dice al policía “mire es verdad que yo tengo esta situación pero si estoy aquí es porque la amo, puedo perder la casa...” y tiene rabia, **actúa como un hombre en el sentido que la pierde con el tipo que la engañó, no es perderla por una cuestión burocrática, sino que hay un resentimiento masculino, no porque sea masculino, humano, porque también una mujer podría reaccionar de esa manera.**

Ya te digo **nunca quise que los personajes fueran en blanco y negro si no que tuvieran razones diversas por la cual asumir determinada posición**, pero yo creo que es un tipo

que **sí se enamora de esta mujer**. Son también tipos que **se enamoran de Cuba de alguna manera, aunque claro los lazos fundamentales siempre son el amor, el sexo, cosas que te unen como ser humano**, pero no me lo quise plantear tampoco, es decir ellos hacen sus fiestas eso está un poco en la cultura italiana, el placer lúdico, pero después que **le da el golpe, se arrepiente porque la ama. No puede golpear a un ser que ama, reacciona así de pronto porque es una reacción natural del personaje, pero después se arrepiente y enseguida como que le da un abrazo y vuelve a ser la niña a la cual le quiere dar todo lo que tiene y además se casa.**

Tampoco quise que fuera el italiano que llega ajeno, este es un tipo demasiado integrado, por supuesto hay prejuicios acerca de él de otros personajes, pero es parte de la sociedad de cómo se manifiestan las personas en función de quién es ese extranjero que viene que va, que se lleva a tus mujeres, porque es un sentimiento muy masculino, y lo digo porque lo siento, cuando ves tantas mujeres hermosas que **se van en funciones, en busca** de esos paraísos, pero yo intentaba que todo fuera muy orgánico, que nada fuera esquemático, ni las cosas fueran en blanco y negro.

**En este sentido es Federico el principal evaluador de esta relación...**

**Federico tiene prejuicios**, tampoco es que sea un santo. Cree que **lo hace ella todo por dinero, rechaza a estos tipos que se llevan a la mujer que ama y actúa como un macho herido**. Hay veces que **también uno busca en los diálogos estas expresiones para manifestar esos sentimientos**; porque él puede pensar, y ciertamente **hasta el último instante está luchando por la mujer que ama, y ella todavía puede tener una duda**, por eso es capaz de disfrazarse de mujer para violar, para pasar inadvertido para no armar el show muy evidente y hasta el último instante **luchar por su amor, luchar por su amor, luchar por su amor**.

Pero tampoco es que tenga todas las cosas claras en su vida y nada de eso. **Sigue siendo el loquito de la familia el hippie venido a menos**, en fin.