

Apuntes para un análisis sobre la representación de género en el largometraje cubano

Por Magda González Grau

El cine, desde sus inicios, fue un predio masculino. Sólo algunas especialidades como la edición, que precisa habilidades manuales parecidas al corte y costura, estuvieron abiertas al sexo femenino.

El peso y la dimensión de las cámaras, las luces y los equipos de grabación hacían casi imposible que las mujeres trabajaran en especialidades como la fotografía y el sonido.

Los equipos de realización eran numerosos pues se requería de más personal para llevar a cabo cualquier proyecto. En un mundo donde los hombres fuertes reinaban, era impensable que estos equipos fueran liderados por mujeres directoras o productoras.

Nicolás Azcona en su artículo *Apostillas sobre cine y mujer, otra variación sobre el tema*, escribe: “Con el desarrollo tecnológico, las herramientas de trabajo se aligeran y la mujer comienza a invadir todos los terrenos de las especialidades en el cine, de manera que la tecnología se convierte en un instrumento liberador para la creación. (...) Lo que se sigue discutiendo es el dominio del centro de poder, la autoría, el posicionamiento estético, la ideología de los contenidos: la dirección de un largometraje”¹.

Para abordar este tema, específicamente en nuestro país, hemos seleccionado el período del 2009 hasta la actualidad, porque fue en ese año que Rebeca Chávez realizó *Ciudad en rojo*. Habían pasado veintiún años desde que Teresita Ordoqui lograra filmar *Te llamarás Inocencia*, en 1988, y treinta y cinco de cuando Sara Gómez hizo *De cierta manera*, en 1974.

Del 2009 a la actualidad se han filmado seis largometrajes más por realizadoras mujeres. Es decir, en menos de nueve años, se ha duplicado el número.

Sin embargo, de estos nueve largometrajes realizados por mujeres en la historia del cine cubano: *De cierta manera*, de Sara Gómez; *Te llamarás Inocencia*, de Teresita Ordoqui; *Ciudad en rojo*, de Rebeca Chávez; *Vestido de novia*, de Marilyn Solaya; *Los espejuelos oscuros*, de Jessica Rodríguez; *El techo*, de Patricia Ramos; *La hoja de la caleta*, de Mirta González Perera; *¿Por qué lloran mis amigas?*, de Magda González Grau y *El regreso*, de Blanca Rosa Blanco, sólo cuatro pueden catalogarse como historias de mujeres, considerando la condición de que sus personajes protagónicos absolutos sean mujeres, incluyendo en el género femenino a la protagonista de *Vestido de novia*.

¿Es casualidad? ¿Cuáles son las historias que las realizadoras han querido contar o han podido contar? ¿Cómo son sus personajes femeninos? ¿Y los masculinos?



¹ Azcona, N. (2016) “Apostillas sobre cine y mujer, otra variación sobre el tema”. En: Cine Cubano 199, mayo-agosto, p.130.

Alicia Helman, en su texto *Las concepciones feministas en la historia del pensamiento cinematográfico* dice: “La mujer que crea una obra de arte que puede competir desde el punto de vista artístico y cognoscitivo con las obras de los hombres, entra en el papel de hombre, se apodera del lenguaje de éste, adopta el punto de vista de éste, se identifica con la función subjetiva de éste. No crea y no se expresa como mujer, puesto que para crear y expresarse debe ‘volverse’ hombre”².

¿Es esto lo que nos ha sucedido a las realizadoras cubanas al llegar al largometraje de ficción después de una ardua batalla de años? ¿De qué y de quiénes depende el enfoque de género en los audiovisuales cubanos? ¿Por qué ha sido tan difícil el acceso de las realizadoras al largometraje de ficción?

Nueve mujeres han logrado hacer el primero. ¿Por qué ninguna ha hecho el segundo?

¿Por qué se ha abordado más la homosexualidad masculina que la femenina? ¿Cuántas heroínas hay en el audiovisual cubano? ¿Cuántos héroes?

Revisando la historia del cine cubano de ficción, encontramos filmes memorables en los que la mujer es la protagonista absoluta: *Manuela*, *Lucía*, *Amada*, *Cecilia*, de Humberto Solás; *Retrato de Teresa*, *Habanera*, *Las profecías de Amanda*, de Pastor Vega y *Hasta cierto punto* y *Se permuta*, de Tomás Gutiérrez Alea. Todos fueron realizados por directores hombres.

La mayoría de los filmes producidos desde 1959 a la fecha, tiene como protagonistas a personajes masculinos heterosexuales. Sólo en *Fresa y Chocolate*, con un conflicto que significa un hito en el cine cubano respecto al tema de las masculinidades, aparece un protagonista-antagonista como Diego, quien es un homosexual asumido.

Fátima llevaría un análisis aparte considerando un *continuum* entre lo masculino y lo femenino, donde tenga cabida toda la diversidad de género.

Entonces, partiendo del presupuesto de que el machismo, la violencia en todas sus formas, la homofobia, los prejuicios contra la diversidad sexual, la discriminación por razones de género y otros flagelos, son harina del mismo costal, es muy importante tener conciencia de la representación y el tratamiento de la feminidad y la masculinidad que aparece en los audiovisuales que exhibimos y que realizamos.

Para acercarnos a algunas ideas sobre esto, quiero servirme de dos ejemplos paradigmáticos en el cine cubano realizados por hombres: *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega y *Fresa y Chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea.

Empecemos con *Retrato...*, de Pastor Vega, realizado en 1979.

Las que ya peinamos canas, recordaremos el impacto que tuvo esta película en nosotras. Por primera vez en el cine cubano se mostraba una escena donde nos veíamos reflejadas en nuestra cotidianidad doméstica.

La secuencia del amanecer de una Teresa que ha pedido unos días de licencia para responder a los reclamos de su marido de que se ocupe de su casa, nos agota. Es ella la que alista todo para que su marido y sus hijos cumplan con sus deberes sociales, y lo hace en solitario. Al final se mira en el espejo, se valora a sí misma y evidentemente

² Helman, A. (2007) “Las concepciones feministas en la historia del pensamiento cinematográfico”. (Trad. Desiderio Navarro). “Koncepcje feministyczne”. En: *Historia myśli filmowej. Podrecznik*, (Eds. Alicja Helman and Jacek Ostaszewski), Wydawnictwo Slowo/Obraz. Terytoria, Gdansk, p. 292.

no está satisfecha.

Según Enrique Álvarez, en su artículo *¿Dónde está Teresa?*, publicado en la revista **Cine Cubano**, Teresa es la mujer, y cito “que acciona en la misma dirección que el cambio político y social le exige y al que quiere contribuir con su emancipación personal”³.

“Ser o no ser Teresa, esa es la cuestión”, dice Kike, “y para serlo, un sujeto independizado, tiene que romper con Ramón. Lo perverso de esta película, o su limitación, es situar la emancipación de la mujer fuera del núcleo familiar, con lo cual el conflicto de convivencia con el machismo y su superación queda falsamente postergado. ¿Acaso no son machistas el jefe y sus compañeros de trabajo? ¿Acaso no lo es la misma sociedad que la lleva a liberarse?”⁴.

En una escena de mi película *¿Por qué lloran mis amigas?*, la situación ha cambiado. Yara y Eduardo comparten tareas domésticas y cuando él no quiere que acepte más trabajo, reclamándole más tiempo para él, ella pregunta: ¿Qué sentido tiene que yo le diga no a mi trabajo?

Una amiga feminista, Zaida Capote, me hizo uno de los mejores elogios que he recibido sobre la película cuando señaló que le encantaba que mis mujeres se sentaran a hablar con sus maridos. Eso hace Yara con Eduardo, y la solución de los problemas de incomprensión entre los miembros de la pareja queda como tarea, pero desde principios bien claros de equidad de derechos. Yara quiere salvar su matrimonio y por eso se sienta a hablar con su marido y lo obliga a pensar en el absurdo de sus reclamos, pero ya se sabe que no va a hacer concesiones con lo que ha ganado.

Cuando Teresa trata de analizar con Ramón qué pasaría si ella hubiera hecho lo mismo, se evidencia la imposibilidad de la continuación de la relación.

Kike, en su artículo, establece una comparación entre la foto que Ramón le hace a Teresa en el Malecón, al principio de la película, donde aparece una mujer sonriente y enamorada, y la imagen congelada al final, de una mujer que, ante la respuesta de su esposo a la famosa pregunta, va caminando por la calle, convencida de que, para avanzar, tiene que dejar atrás a ese hombre que se ha convertido en un lastre.

Cito otra vez a Kike, para concluir el análisis de esta película: “¿Dónde está Teresa ahora? Es difícil saberlo; el retrato que conservamos no nos sirve para saber qué le sucedió después”.

Pastor Vega, imagino que con mucha influencia de su talentosa colaboradora, la actriz Daysi Granados, nos invitó en el año 1979 a reflexionar sobre nuestros destinos, y ojalá Yara, en el 2018, nos haya dado algunas respuestas, pero evidentemente, no todas las que se necesitan para lograr la verdadera equidad de género.

Hablemos ahora de *Fresa y Chocolate*.

Esta película, realizada en 1993, removió un cine donde hasta ese momento los protagonistas, heterosexuales y bien machos, varones y masculinos, representaban a los hombres cubanos, siempre orgullosos de su virilidad.

La amistad entre un Diego y un David resultaba absolutamente imposible para muchos cubanos. Sin embargo, la sensibilidad de Senel Paz y la audacia artística de Tomás

³  lvarez, E. (2016) “ D nde está Teresa?”. En: Cine Cubano 200, septiembre-diciembre, p.153.

⁴  dem.

Gutiérrez Alea, lograron que esa historia se hiciera real, verosímil y llegara a emocionar hasta a los más retrógrados.

Hay dos escenas que funcionan como punto de partida y conclusión de una relación impensable para la época y son las escenas en la heladería Coppelia.

Cuando Diego y David se conocen hay un evidente rechazo de David a la homosexualidad de Diego. Al final de la película, David se muestra en público con Diego y no le importa imitar los gestos amanerados del amigo. Ya aprendió la lección de la aceptación.

Sin embargo, no por gusto, una de las películas más aplaudidas del cine cubano estuvo once años sin estrenarse en la televisión. Una cosa es la sala de cine y otra la señal que entra “peligrosamente” a cada uno de los hogares cubanos.

El famoso abrazo final, que implica un contacto físico sin prejuicios ni reservas, es el clímax que nos propone Titón para darnos su mensaje contra la homofobia.

Un analista amigo me hizo ver que en *¿Por qué lloran mis amigas?* era la primera vez que se trataba el tema de la homosexualidad femenina en el cine cubano. Confieso que cuando hice la película no era consciente de esto.

La historia de Irene me pareció una bella y dolorosa historia de amor frustrado por las conveniencias sociales y así la tratamos, huyendo de estereotipos a la hora de construir el personaje.

Irene también se sienta con su marido y le habla claro. Si no quiere seguir engañándose a sí misma, tampoco quiere engañar a nadie. Por eso planifica un encuentro con sus amigas más queridas para contarles lo que ha decidido hacer con su vida.

Aquí también hay un abrazo entre todas, pero, sobre todo, entre Irene y Gloria, que minutos antes ha evitado el contacto físico con ella. Gloria no va a cambiar como David, pero tiene por delante la tarea de tratar de entender quién es la nueva Irene y lo primero que hace en ese camino es dejarse abrazar por ella.

Recuerdo que cuando se estrenó la película, un crítico me dijo que Gloria le parecía un personaje exagerado, que ya no existían personas así en Cuba. Meses después, la discusión y aprobación del proyecto de la actual Constitución y su polémico artículo sobre el matrimonio igualitario, me mostró a muchas Glorias entre nuestros vecinos, familiares y hasta amigos.

Por eso considero importante abordar estos temas en nuestro cine. Un Diego o una Irene pueden hacer más sobre las conciencias que cualquier edicto, porque llegan a los corazones y a las mentes a través del arte.

Creo que toca por naturaleza, a las realizadoras mujeres, un grupo también discriminado, jugar el rol de asumir en nuestras obras una masculinidad y una feminidad diferentes a las de etapas anteriores.

Para terminar, cito a Danáe Diéguez, una feminista que, durante casi tres años, coordinó el espacio “Mirar desde la sospecha” en la UNEAC, donde todas y todos aprendimos mucho sobre el enfoque de género. Dice Danáe: “Nuestro cine debiera reinventarse, pero para ello, debe ser releído y restituido el diálogo incesante de los realizadores y las realizadoras con el canon. Un diálogo participativo, sin sesgo discriminatorio, y que, por ende, se plantee el dinamismo *ad infinitum* entre el centro que ‘legitima’, ‘regula’ y dicta criterios de ‘calidad’ y la periferia que reconquista, desde esos espacios de peaje de

invisibilidad, nuevos y perennes modos de representación que, afortunadamente, ponen en crisis el criterio de verdad”.

Pongamos en crisis con nuestras obras esos criterios de “verdades”, fundadas en históricos conceptos machistas retrógrados, y estaremos haciendo un aporte a la batalla por hacer realidad el precepto martiano de “Con todos y para el bien de todos”.