



Agosto - Septiembre
2005

Del Margen al Centro: Cuba y el Nuevo Cine Latinoamericano*



Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales

 Proyecto
Internet

Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Por *Brígida Pastor*
Número 46

El naciente Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta representó la viabilidad de un lenguaje cinematográfico que expresara la cruda realidad latinoamericana, en confrontación con el legado del imperialismo dominante y las burguesías criollas. Como afirmaría el revolucionario cineasta brasileño Glauber Rocha en su día: "Existe un objetivo en común: la liberación económica, política y cultural de hacer un cine latino. Un cine empeñado, didáctico, épico, revolucionario. Un cine sin fronteras, de lengua y problemas comunes". (Gil Olivo, 1999: 38). En gran medida, el Nuevo Cine se desarrolló estimulado por factores extracinematográficos, como resultado de una oposición radical a una cinematografía sometida a políticas coloniales o como fruto de movimientos políticos. La nueva generación de cineastas latinoamericanos vieron el medio del cine como "la herramienta más valiosa de comunicación de [su] tiempo" (Solas, Gettino, 1983: 17) y empezaron a producir tantos manifiestos como filmes en un intento de generar un cine con identidad propia y con una potencialidad de abarcar una gran variedad de temas latinoamericanos. Esta oleada de actividad creativa hizo que surgieran varios destacados cineastas y movimientos innovadores dentro del continente latinoamericano, en búsqueda de un espacio donde confluyeran la dimensión artística con la actividad revolucionaria y la movilización de las masas. Cabe destacar, junto con el caso revolucionario cubano, el Cine de la Liberación en Argentina¹ y el Cinema Novo en Brasil². Estas corrientes buscaban hacer del cine un instrumento con el que articular la batalla cultural dentro de un contexto político-social adverso³. Sin embargo, como César E. Bermeo afirma: "las industrias cinematográficas de todos los países de América Latina, con la excepción de la Cuba posterior a 1959, han sido y continúan siendo parte de las relaciones económicas de cada país en particular con el capitalismo internacional. Cada uno de estos países se halla dominado por gobernantes con estrechas ligas con los Estados Unidos". (Gil Olivo, 1999: 39-40) Con todo, estos cines emergieron en esencia revolucionarios y lograron iniciar e implantar una fructífera búsqueda de una nueva conciencia y una nueva realidad latinoamericana. Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, se confirmó el protagonismo impactante de los esfuerzos del Nuevo Cine Latinoamericano en su proyecto de liberación, así como el reconocimiento de que había que abogar por un cine vinculado a la realidad latinoamericana.

El nuevo gobierno post-revolucionario de Fidel Castro creó en 1959 el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas), cuya misión era llevar la revolución al pueblo a través de la gran pantalla. El ICAIC utilizó el medio del cine como "un instrumento que [sirviera] para reflejar un punto de vista y desarrollar una conciencia individual y colectiva" (Engel, 1969: 197) y, a su vez, como impacto en la reafirmación del espíritu revolucionario. Así el cine post-revolucionario se convierte en instrumento del pueblo al servicio del pueblo y la Revolución. Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC, define la nueva misión del cine cubano de la post Revolución: "El cine cubano existe, y existe como arte revolucionario, de búsqueda y

aporte real, como instrumento de cultura y arma de combate.” (1987: 27) Surge así un cine, caracterizado por un marco temporal de profundas transformaciones en el ámbito social, económico e ideológico, que va a generar y estimular nuevas ideas en las obras de sus creadores. Los cineastas latinoamericanos estaban involucrados en un proceso de recuperar espacio y rechazar las motivaciones y la estética dominante del cine clásico de Hollywood (o Cine Perfecto). Esta nueva estética o poética fílmica en el contexto latinoamericano era conocida como Cine Imperfecto. Catherine Davis define con precisión la esencia del denominado Cine Imperfecto en contraposición con el Cine Perfecto:

Si el Cine Perfecto era técnicamente ‘perfecto’, expresando una ideología conformista en formas aparentemente neutras a través de una cámara poco intrusa que crea una percepción ilusoria de lo real, el Cine Imperfecto por otra parte (siguiendo el ejemplo del Neorealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa y el cinema verité) era un arte creativo, popular, que desafiaba la cultura de masas de consumo conformista⁴. (1997: 346)

La fundación del ICAIC significó no sólo un cambio fundamental en la estética cinematográfica, sino que como Tzvin Medin apunta: “el objetivo era la incorporación progresiva de las masas en la vida cultural de la revolución, tanto cuantitativamente como cualitativamente”⁵. (1990: 88) Una parte integrante e importante de esas masas era la mujer, y el contexto de la Revolución le concedió un espacio para construir su propia revolución. En su discurso de 1966, Fidel Castro habló de “una revolución [femenina] dentro de la Revolución”: “Lo más revolucionario de la revolución es la revolución que está ocurriendo entre las mujeres”⁶. (Bunck, 1994: 87) En este estudio, a través de un acercamiento al contexto histórico y teórico del periodo que nos ocupa y tomando como ejemplo de este proceso el “prólogo” y “epílogo” del film de Pastor Vega, *Retrato de Teresa* (1979) —uno de los filmes más polémicos del cine cubano—, pretendo demostrar que este film marca un hito histórico dentro de la cinematografía cubana. Es simultáneamente un producto y una reflexión implacable de una nueva “revolución femenina” que emerge después de dos décadas de hacer cine dentro del contexto post-revolucionario⁷. Me adhiero a las observaciones de Julianne Burton con respecto al film y su contribución particular dentro del contexto de la política cultural y sexual de la Cuba post-revolucionaria. (1981: 81-82) En este film se deserotiza la protagonista femenina, reevaluando los falsos modelos de feminidad, tal y como han sido perpetuados a través de los medios de comunicación de masas. *Retrato de Teresa* examina el impacto de las rápidas transformaciones y la modernización que representó la Revolución en la formación psico-sexual de identidades de género tanto a nivel individual como colectivo. Asimismo, el film constituye un desafío a la ideología tradicional del patriarcado y, hasta cierto punto, expone las contradicciones de la política sexual en la Cuba de la post-Revolución. En otras palabras, este documento fílmico representa una ruptura con las estructuras socialistas-traditionalistas de género y, como artefacto cinematográfico incorpora signos del cine clásico hollywoodense, en el que “los signos transmiten la ideología patriarcal que subyace en nuestras estructuras sociales y que modela a las mujeres de formas muy específicas, formas que reflejan las necesidades y el subconsciente del patriarcado”. (Kaplan, 1998: 52) Si examinamos algunos de los filmes más destacados en el transcurso del periodo posrevolucionario, se descubre una tendencia a plantear el problema conflictivo entre los géneros: *Lucía* (Humberto Solás, 1969), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *Hasta Cierta Punto* (Gutiérrez Alea, 1983), *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988), el colectivo *Mujer Transparente* (Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo y Ana Rodríguez, 1990), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Soto, 1995), *Manuela* (Humberto Solás, 1996) entre varios otros, son ejemplos de esta tendencia. A pesar de la estilística imaginativa

con que estos films manipulan el lenguaje cinematográfico, hasta cierto punto, no traspasan de forma revolucionaria la óptica convencional sobre el tema del género y del machismo; además, no hay que ignorar la presencia recurrente de una estereotipada tipología de feminidad y masculinidad, que aunque problematizada en el contexto del proceso de cambio, no ofrece soluciones. Muchos de estos films contienen de algún modo u otro una proyección del espacio e identidad femenina a través de la representación estereotipada de una masculinidad notablemente performativa cuya apariencia externa es la opresión y el control (psicológico y físico) sobre el género opuesto. Al revelar la arbitrariedad del lenguaje, las actitudes y las proyecciones empleadas tradicionalmente para construir, deformar y clasificar lo femenino, estos films estimulan otras formas y preparan los cimientos para la creación de una visión de lo femenino.

Aunque la Revolución asumía su responsabilidad en satisfacer las necesidades y deseos de liberación de la mujer cubana, se enfrentaba a dos fantasmas difíciles de vencer: por una parte, el machismo infiltrado en las estructuras culturales de la sociedad cubana contemporánea; por otra parte, las monumentales transformaciones sociológicas como la transformación del estatus y rol de la mujer no podían lograrse de forma radical e inmediata. La modernización de la Cuba posrevolucionaria conllevó una deconstrucción de las diferencias de género y la reconstrucción de valores culturales intransigentes. De *Retrato de Teresa* se desprende el proyecto de desarrollar la conciencia social del individuo e incentivar el nivel de participación social para todos los individuos —hombres y mujeres— que integran la sociedad a través de una re-educación de los sexos e identificar que el patriarcado es una construcción cultural —y su masculinidad opresora— y, por tanto, sujeta a cambio. Partiendo de que la noción de sexo está definida biológicamente, la noción de género o identidad sexual, es una construcción social que determina la posición del individuo (en este caso, la mujer) en relación con una identidad u orden dominante. Como han destacado varios teóricos feministas: “La construcción [...] de las oposiciones binarias de género ayudan [...] a producir las jerarquías que sistemáticamente organizan la opresión de las mujeres”⁸. (Cranny-Francis et al, 2003: 8) Así la mujer a través de la tradición del patriarcado se ha visto relegada a una posición fijada y se la ha codificado inferior al sexo masculino dentro de las estructuras del orden simbólico dominante (patriarcal): la hegemonía masculina legitima el dominio y control del hombre y la subordinación de la mujer.

Julie Marie Bunck mantiene que el movimiento de liberación femenina en Cuba se desarrolló de forma muy diferente al que paralelamente se desarrolló en Estados Unidos: en el caso cubano la iniciativa deriva del gobierno posrevolucionario; se trataba de un movimiento, en palabras de la misma Bunck, “femenino más que feminista”, (1994: 87-125) con una lealtad especial hacia el estado en contraste con la liberación individual que exigían los movimientos de emancipación tanto en Europa como en Estados Unidos. En palabras del mismo Fidel Castro: “Las mujeres podrán liberarse sólo hasta el punto de comprometerse ante todo con la Revolución”⁹. (Bunck, 1994: 89) El feminismo en Estados Unidos y Europa era percibido como una fuerza divisiva y, por tanto, en contradicción con las metas de la Revolución cubana —que anteponía la comunidad al individuo. De ahí que surgiera la FMC —Federación de Mujeres Cubanas— bajo la dirección del gobierno cubano, que promulgaba objetivos económicos sobre aquellos de desarrollo e independencia personal. El principal motor era el que derivaba de la necesidad económica de integrar a la mujer en el ámbito laboral. Aunque en 1975 el gobierno castrista introdujo el Código de la Familia, que exigía igualdad de derechos para el hombre y la mujer, era evidente que las actitudes culturales hacia la mujer todavía estaban regidas por el legado de una larga tradición de valores machistas. Como John King observa: “Legislar contra la discriminación sexual no significa que los prejuicios machistas

desaparezcan de la noche a la mañana". (1990: 159) De hecho, se podría concluir que la Revolución irónicamente en su intento de otorgar a la mujer igualdad de derechos, la victimizaba doblemente, teniendo que asumir su papel tradicional en la esfera doméstica y su nuevo papel activo en la esfera laboral-pública.

Retrato de Teresa explora creativamente con un realismo crítico el impacto de las transformaciones sociales y económicas de la posrevolución en la relación hombre-mujer. Teresa y Ramón, los protagonistas, viven sus conflictos dentro de una sociedad nueva que pretende romper con valores anacrónicos y establecer valores más cercanos a la nueva realidad cubana. Derechos y deberes en la relación hombre-mujer, que es necesario trasladar de la teoría a la práctica. Son personajes en proceso de búsqueda, que se enfrentan a sus propias limitaciones y prejuicios tratando de encontrar una respuesta nueva ante situaciones superadas históricamente. A un nivel más profundo el film presenta la exploración biográfica e histórica del proceso de construcción de la subjetividad femenina de una mujer, Teresa, que se revela como individuo, pero también como tipo histórico. Es un personaje inmerso en una cultura misógina a la que debe enfrentarse y superar para satisfacer su realización personal. Teresa tipifica los conflictos de la mujer cubana, que caracteriza las mismas contradicciones de la Revolución cubana. Es una obrera textil que quiere "realizarse como sujeto", deja de ser un objeto para su marido, una sierva en el hogar con sus tres niños, y desarrolla sus intereses profesionales como activista política en una vertiente cultural —encargada del vestuario en un teatro de danza. Ramón, su marido, luchará vanamente, desde posiciones machistas, para integrarla en su propio círculo y así impedir que se convierta en un ser autónomo, con derechos propios. Ramón no soporta que la mujer sea una triunfadora en la esfera pública, pues la ve como una constante amenaza al yugo que ejerce sobre ella. Es evidente que *Retrato de Teresa* representa dentro de la historia filmográfica cubana, y latinoamericana también, uno de los intentos filmicos más impactantes en el cuestionamiento del falocentrismo cultural y en la proyección de una nueva imagen de mujer que intenta conjugar su papel doméstico, laboral y su deseo de plenitud personal. En opinión del historiador de cine Michael Chanan, *Retrato de Teresa* es "es el film más polémico del ICAIC en sus 20 años de existencia"¹⁰. (1983: 45)

El film de Pastor Vega establece claramente ante el espectador la visión tradicional y fosilizada del binarismo de los sexos. Una escena simbólica inaugura el film: en una playa de La Habana, Ramón, el marido de Teresa, sujeta en sus manos una cámara de fotografiar. Mientras la cámara persigue la imagen en movimiento de Teresa, Ramón la llama por su nombre; en el momento que la cámara capta su mirada hay un salto a una escena congelada de su imagen —un primer plano exclusivamente de su cara—, creando la impresión de que Teresa está en una dimensión espacial imaginada. Esta atención exclusiva a la cara de Teresa revela la importancia que Ramón concede a la imagen física, externa, de su mujer, impidiendo una evocación de una representación más auténtica y completa de Teresa como individuo. En su estudio sobre subjetividad, John Lye define esta técnica como "un sentido de discontinuidad con la realidad, más bien como un pastiche que como una textura"¹¹. (1997: 23) El cuerpo femenino es un elemento central desde la perspectiva teórica feminista. Como Laura Mulvey destaca: "Las mujeres son objetos, no sujetos de la mirada, sus cuerpos erotizados y fragmentados"¹². (Thornman, 2000: 31) Los argumentos de Mulvey se basan en la teoría de que el placer fílmico se estructura de tal forma que la amenaza de la "carencia" de la mujer en el drama edipal pudiera resolverse a través del fetiche de sus cuerpos. En la fotografía, Teresa invoca la imagen tradicional de belleza femenina: su cabello está suelto y se mueve sensualmente con la brisa del mar. El hecho de que la cámara se detenga unos segundos, congelando el "retrato" de Teresa invita a que el espectador capte la visión fragmentada que

Ramón tiene de su mujer, como un objeto que está totalmente bajo su control—una ilustración de la técnica posmodernista de la fragmentación. Además, la cámara “enmarca” a Teresa en el trasfondo idílico del mar, realzando los tonos de idealismo asociados a dicho retrato. Asimismo, las “aguas del mar”, consideradas tradicionalmente como un símbolo de “fuente de vida” y un símbolo del principio femenino en general (una expresión de la fidelidad a la genealogía femenina¹³) sugiere un espacio potencialmente liberador para Teresa, el punto de partida de su viaje hacia otro espacio imaginario (femenino) —preludio del re-nacimiento que como mujer va a experimentar en el desarrollo del discurso fílmico.

El film es, como su mismo título sugiere, el retrato de una mujer, Teresa, con el implícito mensaje de que el concepto de feminidad es en sí “un retrato”¹⁴ Comparto con Julianne Burton las implicaciones que se desprenden del término retrato: “La palabra implica un sujeto pasivo (o al menos inmóvil), una cierta posesión de la visión, una interpretación al igual que una asociación”¹⁵. (1981: 80) Es obvio que los “retratos” femeninos estereotipados están lejos de reflejar la verdadera subjetividad femenina, y surge el cuestionamiento de la fabricación de estos estereotipos por la industria del cine clásico de exclusivo dominio masculino. Como ha destacado Deidre Pribram, el feminismo de la década de 1970 reconoció que a la mujer no se la proyectaba “como sujeto con derecho propio —sino como objeto a través del que el sujeto patriarcal puede definirse a sí mismo”¹⁶. (1988: 45) El “retrato” de Teresa proyecta una imagen “fijada” y estática en un momento determinado: el “retrato” de Teresa —la mujer— enmarcada, inmovilizada y pasiva y maternal (jugando con sus niños en una playa tranquila)¹⁷. En este retrato, Teresa es en términos de Laura Mulvey, “el portador de significado, no como generador de significado”¹⁸. (1975: 6) El creador utiliza su propia percepción para construir una imagen objetivizada, carente de toda subjetividad. Mientras toda creación artística es aceptada como una percepción y no como “verdad” o “realidad”, otras representaciones artísticas se revelan como una confusión de ficción y realidad. Como Simone de Beauvoir apunta: “Las representaciones del mundo, como el mismo mundo, es obra de los hombres, lo describen desde su propio punto de vista, al que confunden con la realidad”¹⁹. (Kaplan, 2000: 67) Las observaciones de Beauvoir revelan su cuestionamiento de la noción de “realidad” como objetivo, sujeta a ser manipulada y deformada por el sistema falocrático. Desde una perspectiva feminista, el mismo producto fílmico es una construcción social portadora de una ideología dominante (masculina). Sin embargo, dentro del contexto socio-político en que se origina, *Retrato de Teresa* ofrece un discurso fílmico, que aunque conserva características, es, a su vez, trasgresor del discurso fílmico clásico.

A partir de las escenas iniciales, la narrativa fílmica de *Retrato de Teresa* subvierte las expectativas de la narrativa fílmica clásica y nos presenta a un personaje femenino —Teresa— en proceso de evolución, en todas sus dimensiones, mientras Ramón queda relegado a una caricatura del macho, ridiculizando sus actitudes desfasadas. El “retrato” (cultural) inicial de Teresa es el punto de partida para continuar la exploración de su auténtico “retrato” femenino dentro del marco cultural que nos presenta el film. Estos márgenes o bordes limitantes de su “retrato cultural” son los que Teresa va a intentar transgredir, en un intento victorioso de definir su propio “retrato individual” —un retrato liberado de límites y fragmentaciones culturales. En otras palabras, desde una perspectiva feminista “su supuesta ‘liberación’ resulta no ser más que la ‘resistencia’ [...] a su lugar adecuado como súbdita de la ley del padre”. (Kaplan, 1998: 26) Desde el punto de vista semiótico, el film logra revelar “retratos” de Teresa que inscriben su auténtica identidad femenina, su propio lenguaje en el orden simbólico que constituye la única y existente narrativa clásica fílmica. Julia Kristeva describe el concepto de la semiótica como “un modelo u organización de fuerzas que se pueden detectar en el lenguaje [...]”²⁰, percibido como un tipo de presión latente

dentro del mismo lenguaje, en tono, ritmo, en confusión corporal y material del lenguaje, pero también en contradicción, en un sin sentido, en rompimiento, en silencio y en ausencia". (Fitz, 2001: 23) En el filme de Pastor Vega, estas ideas se reflejan a dos niveles: en la narrativa y en la estructura formal del film.

Las secuencias iniciales son de gran importancia dentro del contexto de la narrativa fílmica, no sólo desde el punto de vista del enmarcado femenino, sino como exploración espacio-temporal que va más allá de la relación marido-esposa/hombre-mujer. El film plantea la ruptura de un matrimonio dentro de un contexto más amplio de cambio político en la Cuba posrevolucionaria. La escena con que comienza el film se sitúa en el Malecón —un espacio público y real en el devenir cotidiano de la sociedad cubana. Es aquí precisamente donde se nos introduce a la política personal, al debate y cambio de las estructuras domésticas y familiares. Seguidamente, la cámara nos presenta una imagen panorámica de la ciudad de La Habana, que reúne la mezcla de edificios viejos coloniales y construcciones nuevas posrevolucionarias, o en palabras de Peter Biskind, "una red enmarañada de lo viejo y lo nuevo"²¹. (Biskind, 1974: 7) En su recorrido, la cámara se detiene sobre el antiguo Castillo del Morro²² y desde este punto culminante se toma un plano extenso de la bahía, abarcando la nueva ciudad, moderna, de La Habana. Simbólicamente, el hecho de que la cámara enfoque desde arriba la emergente y nueva imagen de la ciudad establece la dicotomía tradición/modernidad, pasado/presente, pero a su vez su co-existencia. Sin embargo, esta posición jerárquica del pasado respecto del presente, corrobora la autoridad cultural al legado de la tradición colonial-patriarcal. Asimismo, el hecho de que el castillo sea una "fortaleza" es una referencia a la resistente fortaleza que representa el legado del pasado colonial de Cuba —fortaleza que queda doblemente expresada por la cúspide de su enclave geográfico.

En *Retrato de Teresa*, el vaivén entre la interacción de género y los espacios en que esta dinámica se produce parece sugerir un proceso continuo de construcción y de deconstrucción. El "retrato" final de Teresa representa un tremendo salto cualitativo, estéticamente hablando: la imagen erotizada y sensual de la escena inicial queda neutralizada por una imagen más individual y "fluida": Teresa lleva ahora un pañuelo que cubre su pelo recogido. De esta manera, subvierte la imagen femenina fetichizada que inicialmente se revela a través de la mirada de Ramón y desaparece la mujer como *mujer erotizada*. Sin embargo esta imagen femenina neutralizada o hasta cierto punto "masculinizada", en opinión de Kaplan, "puede convertirse en imagen de resistencia para la mujer espectadora. [...] Es decir, permite una forma de relación sexual que excluye a los hombres y, por tanto, subvierte el dominio patriarcal al mismo tiempo que se apodera de su forma simbólica." (1998: 22-23) Además, en esta última secuencia, Teresa camina entre la multitud, hacia adelante (por una calle de edificios modernos —una Habana nueva), con determinación y autonomía, como un miembro plenamente integrante de la esfera pública —es decir, hacia el futuro. La cámara la sigue; en este "auténtico retrato" final de Teresa, es ella quien controla la "mirada" de la cámara. Ahora aflora un plano largo y completo del cuerpo de Teresa, sin fragmentación, en movimiento; y el film termina con otro "retrato fijo" de Teresa, tal vez a modo de recordar al espectador la "fijación" del retrato inicial. Pero este último retrato femenino incorpora una imagen dinámica, sin las delimitaciones impuestas por el Otro (masculino), sino agente de su propia trayectoria, casi como una necesidad de forjar su propio destino. En otras palabras, se ha convertido en sujeto y no objeto de nuestra mirada —tanto del espectador masculino como femenino. Ramón la sigue entre la multitud a cierta distancia, como perdido y sin dirección, intentando divisar la "dirección" de Teresa. El hecho de que Ramón la siga en esta secuencia final revela una inversión de los papeles tradicionales de género y parece desvelarse un indicio de que el cambio es posible hacia el necesario equilibrio en la relación entre los sexos. Es decir, la masculinidad como la

opresión que la perpetúa asoman desplazadas, dando paso a una nueva culturización de los géneros que garantiza su fructífera reciprocidad. En esta última secuencia del film la representación del espacio urbano se descubre como un espacio de flujos, definidor de la nueva formación espacial de la ciudad, de la modernidad —un espacio simbólico donde Teresa puede definir su subjetividad femenina. Es significativo destacar que desde un punto de vista simbólico, el enmarcado trasfondo “femenino” de las aguas del mar que inauguran el primer “retrato” de Teresa encuentran su correspondencia en la secuencia final que cierra el film con el trasfondo “femenino” del paisaje de la ciudad —en términos de Jung, la ciudad es un símbolo del principio femenino. (Cirlot, 1971: 49) Por ello, me atrevería a concluir que simbólicamente el film plasma una linealidad feminista en el complejo y evolutivo “viaje” de la mujer cubana, personificado en Teresa. Además, cabe destacar que el cuerpo de Teresa en el paisaje urbano es objeto de representación, tanto del film en un sentido obvio como del escenario público —una nueva mujer acaba de nacer, una mujer con su propia identidad sexual, independiente y activa, en combate contra los ideales machistas. Este nuevo espacio que pone fin a la narrativa, es un espacio que Teresa no ha penetrado antes. Aquí el espectador ve a Teresa por primera vez como un miembro libre, integrado en la sociedad moderna cubana, en contraposición con la Teresa del resto de la narrativa que se mueve circularmente entre los límites del espacio privado-doméstico y el espacio público-laboral. En sus observaciones teóricas sobre una efectiva y revolucionaria política sexual, Lois M. Smith afirma: “Tal vez la empresa más provocativa de la política sexual revolucionaria fue la sugerencia de que las mujeres eran seres sexuales en su propio derecho. Nada podría oponerse más a las costumbres machistas que la noción de una mujer económicamente independiente, sexualmente activa e informada...”²³. (1996: 23) Por último, Teresa se rebela contra los patrones establecidos de la feminidad; su independencia y emancipación han superado la estereotipada definición cultural de *femme fatale* y nos remiten, como el sutil análisis de este film, a la intersección del género con la cultura y el espacio de una Habana nueva, a los cambios postrevolucionarios que van acompañados de la modernidad —a una nueva y revolucionaria forma de representar y entender el género.

El film no presenta soluciones conclusivas, sino que deja un final abierto. De este final indefinido se deduce el compromiso y, a la vez, la habilidad de Pastor Vega en explorar la situación melodramática que circunda a los personajes protagonistas con la que el espectador medio se identifica. En esa búsqueda de empatía con el espectador tipo, Pastor Vega se queda corto al dejar su film con un final sin conclusiones revolucionarias. Pero hay que reconocer que *Retrato de Teresa* ofrece una revolucionaria estética femenina en el contexto cinematográfico cubano y latinoamericano también: un “retrato” liberador que se transplanta del margen al centro dentro de una Cuba nueva que autoriza una incipiente dialéctica entre los sexos.

Notas:

* Una versión ampliada de este artículo se publicó en *Perfiles del feminismo Iberoamericano/2* (2004). Mi más sincero agradecimiento a *The British Academy* y *The John Robertson Bequest, University of Glasgow*, por las becas de investigación que me han concedido durante el desarrollo de este proyecto sobre cine cubano.

¹ Cine de Liberación de Argentina lo constituían artistas que vieron el cine como un medio en la lucha popular por un cambio social radical entre 1968 y 1978 aproximadamente. Fernando Solanas y Octavio Getino representarían en Argentina — con *La hora de los hornos* (1968) y su tesis sobre el denominado Tercer Cine— los ejemplos más radicales de esa búsqueda, creando un cine militante y de oposición frente al imperialismo.

² Cinema Novo brasileño estaba formado por cineastas que concibieron el cine como un instrumento para concientizar a las masas entre 1960 y 1970. Esta corriente reunía el crudo realismo de Pereira dos Santos, el barroco simbólico de Antonio das Mortes y de Glauber Rocha, sin olvidar a Joaquim Pedro de Andrade, entre otros.

³ Ambos movimientos formaron su imaginario del cine dominante de Hollywood, al que se opusieron por su artificialidad, y en el neorealismo italiano, cuya carencia de claridad ideológica permitía en una expresión política como su transformación en melodrama conformista.

- 4 "If Perfect Cinema was technically 'perfect', expressing a conformist ideology in seemingly neutral forms by means of non-intrusive camerawork creating an illusion of the real, Imperfect Cinema on the other hand (taking its cue from Italian Neorealism, French New Wave and cinema vérité) was creative, popular art challenging the mass culture of acquiescent consumption". [Las traducciones de este artículo son de la autora]
- 5 "the objective was the progressive incorporation of the masses into the cultural life of the revolution, both quantitatively and qualitatively".
- 6 "The most revolutionary thing that the revolution is doing...is the revolution that is occurring amongst women".
- 7 Aunque el ICAIC ya había lanzado films previamente que trataban la temática del género, como, por ejemplo, *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), a diferencia de *Retrato de Teresa*, estos films vuelcan su énfasis en la dialéctica histórica y la interacción social entre los sexos; mientras el film de Pastor Vega ofrece una dialéctica psico-social entre los géneros. (Burton, 1981: 82)
- 8 "The construction...[of the] binary oppositions of gender help...to produce the hierarchies that systematically organise the oppression of women".
- 9 "Women can be free only to the extent that they commit themselves first and foremost to the Revolution".
- 10 "ICAIC's most controversial film in its 20 years of existence".
- 11 "a sense of discontinuity with reality, as a pastiche rather than as a weave".
- 12 "Women are objects not subjects of the gaze, their bodies erotized and fragmented".
- 13 "Las mujeres sirven a la aparición de Dios, pero ellas mismas no aparecen como seres divinos. Como madres de Dios, como siervas del Señor, sí. Como consortes de Dios, como encarnación de la divinidad, no". [Women serve the apparition of the god but do not appear themselves as divine. As mothers of God, as servants of the Lord, yes. As consorts of the god, as incarnations of the divinity]. (Irigaray, 1993: 106)
- 14 El término "retrato" es definido como una "representación del rostro o de la figura entera de una persona determinada mediante el dibujo, la pintura, o la escultura". (*Diccionario Planeta de la Lengua Española Usual*, 1991)
- 15 "The word implies a passive (or at least stationary) subject, a certain possessiveness of vision, an interpretation as well as an association. It presupposes a portraitist and simultaneously implicates an undefined spectator".
- 16 "as a subject in her right —but an object by which the patriarchal subject can define himself."
- 17 "One part of a fragmented body destroys the Renaissance space, the illusion of depth demanded by the narrative; it gives flatness, the quality of a cut-out or icon, rather than verisimilitude, to the screen." (Mulvey, 1989: 20).
- 18 "the bearer of meaning, not maker of meaning".
- 19 "Representation of the world, like the world itself, is the work of men; they describe it from their own point of view, which they confuse with truth".
- 20 a pattern or plan of forces which we can detect inside language [...], discerned as a kind of pulsional pressure within language itself, in tone, rhythm, the bodily and material mess of language but also in contradiction, meaninglessness, disruption, silence and absence".
- 21 "a tangled web of old and new".
- 22 "La fortaleza con el nombre original de 'Los Tres Reyes' fue construida entre 1589 y 1610 aprox. según los planos del ingeniero militar Bautista Antonelli sobre la roca que lleva el nombre de 'Morro' en la entrada a la bahía y por ende al puerto de La Habana. Protegía a la ciudad de los numerosos ataques de piratas franceses, holandeses e ingleses. Armada con artillería pesada, entre otras con una batería de 12 cañones con el nombre de los 12 apóstoles, era considerada por 150 años como inexpugnable". (7ª Bienal de La Habana, 2000-2001).
- 23 "Perhaps the most provocative venture of revolutionary sexual policy was the suggestion that women were sexual beings in their own right. Nothing could be more contrary to *machista* mores, than the notion of an economically independent, sexually active and informed woman...".

Referencias:

- Bermeo, César E. *The Political Cinema of Latin America: The Dialectic of Dependency and Revolution*, 1986.
- Biskind, Peter. "Struggles with History in *Lucía*" en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 2, 1974, pp. 7-8.
- Bunck, Julie Marie. *Fidel Castro and the Quest for a Revolutionary Culture in Cuba*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Burton, Julianne. "Seeing, Being, Being, Seen: *Portrait of Teresa*, or Contradictions of Sexual Politics in Contemporary Cuba" en *Social Context*, 4, 79-95, 1981.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols* [Trad. por Jack Sage]. 2ª ed. London: Routledge, 1971.
- Chanan, Michael (ed.). *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*. London: BFI, 1983.
- Cranney-Francis, Ann et al. *Gender Studies: Terms and Debates*. London: Pelgrave Macmillan, 2003.
- Davis, Catherine. "Modernity, Masculinity and Imperfect Cinema in Cuba" en *Screen*. Vol. 38, núm. 4, 1997, pp. 345-59.
- Diccionario Planeta de la Lengua Española Usual*. Barcelona: Editorial Planeta, 1991.
- Engel, Andi. "Solidarity and Violence" en *Sight and Sound*, nos. 196-200, 1969, p. 197.
- Fitz, Earl L. *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector: The Difference of Desire*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Gil Olivo, Ramón. "Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano, 1954-1973" en *Secuencias. Revista de historia del cine*, núm. 10, julio, 1999, pp. 38-51.
- Guevara, Alfredo. "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica" en *Cine*

Cubano: selección de lecturas. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.
Irigaray, Luce. "Love of Self" en *An Ethics of Sexual Difference*. London: The Athlone Press, 1993.
Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara* [trad. por M^a Luisa Rodríguez Tapia]. Madrid: Editorial Cátedra, 1998.
------. *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
King, John. *Magical Reels: A History of Latin American Cinema*. London: Verso, 1990.
Lye, John. *Attributes of Post Modernist Literature*. Brock: Brock University Press, 1997.
Medin, Tzvi. *Cuba: The Shaping of Revolutionary Consciousness*. London: Rienner, 1990.
Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" en *Screen*, vol. 16, num. 3, 1975.
------. *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan Press, 1989.
Pribram, Deidre E. (ed.). *Female Spectators: Looking at Film and Television*. London: Verso, 1988.
Smith, Lois M. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
Solanas, Fernando. Gettino, Octavio. Towards a Third Cinema en Michael Chanan (ed.) en *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*. London: BFI, 1983.
Thornman, Sue (ed.). *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
"Universes In Universe" en *7ª Bienal de La Habana*. Noviembre 2000-enero 2001.

Dra. Brígida M. Pastor

Profesora Titular e Investigadora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Glasgow. Su libro más reciente es [Fashioning Cuban Feminism and Beyond](#) (Nueva York: Peter Lang, 2003. RU).