

Daniel Robinson

Dr. Martin

Spanish 499

1 December 2020

Explorando Raza y Género en Cine Cubano Postrevolucionario

Abstracto: Para describir el papel del cine en la cultura cubana, Michael Chanan, en su libro, *The Cuban Image*, escribió “Cine en Cuba ha permanecido uno de los instrumentos más poderosos de cohesión social y debate social” (Beverley 207). Originalmente, la industria del cine en Cuba fue creado por Fidel Castro, líder del país desde la mitad al fin del siglo XX, para enseñar las ideas de la nueva revolución en Cuba de 1959. Unas de las intenciones de Castro para la revolución eran crear una “nueva Cuba”, libre de racismo porque todos cubanos eran cubanos a pesar de todas razas, géneros, y clases sociales. Por el cine, el gran instrumento de ascender la revolución, cohesión social, como mencionó Chanan, alcanzaba por películas y documentarios que celebraban las ideas neorrealistas entre las promesas del socialismo en la década de 1960. Debate social era presente también, como resultado de críticas de los problemas de la sociedad y las actitudes persistentes de racismo y sexismo, aún después de metas de sus terminaciones. Este ensayo explorará los orígenes y la importancia del ICAIC, la industria de cine de Cuba establecido por Castro en 1959, además de las representaciones de raza y género en una Cuba cambiante y revolucionaria.

Introducción

Fulgencio Batista fue el presidente y líder militar de Cuba desde 1940-1944 y 1952-1959. Batista y su régimen tenían el apoyo del gobierno de los Estados Unidos, pero, desafortunadamente por Batista, este apoyo no le hizo inmune a derrota. Un líder nuevo y joven amenazaba la posición de Batista; fue Fidel Castro, un abogado y activista comunista. Durante de la década de 1950, apoyo por Castro se aumentaba mucho a causa de su carisma y nacionalismo. Ese apoyo aumentaba más a causa de la corrupción, brutalidad, codicia, y ineficiencia que llenaba el gobierno de Batista. Eventualmente, en el primero de enero de 1959, Batista huyó de Cuba, y vino el reino de Castro. En el siete de enero, solo seis días después la huida de Batista, Castro entró a la ciudad de La Habana. Una Cuba nueva y comunista estaba en el horizonte.

Una parte de dirigir un país comunista nuevo, para Castro, fue la educación de los crecimientos y valores del comunismo. Castro quería usar los medios de comunicación para enseñar y enfatizar estas ideas, y por Castro, no había ninguna forma más importante que el cine. Para Castro, el cine fue “el arte más importante” (Ebrahim 3) como dijo Vladimir Lenin, otro líder comunista famoso.

El cine no era un gran elemento en Cuba antes de Fidel Castro. Ha existido desde 1897, pero no desarrolló mucho. Entre 1897 y 1958 menos de 150 películas fueron producidas. Las películas también se caracterizaban por su mercantilismo. Castro lo quiso cambiar. Su gobierno estableció la infraestructura necesaria para la industria del cine (Ebrahim 4). En los primeros días de la revolución de 1959, una policía de cultura cubana nueva creó muchos organismos. Entre ellos era el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

La Creación del ICAIC

El ICAIC era una entidad única: financiado por el gobierno, pero controlado por cineastas. Era duro, responsable por la creación de miles de documentarios, películas, y noticias entre 1959 a la década de 1980, incluyendo la década de 1970, un periodo de problemas económicos en el país. El ICAIC era una entidad que permitió libertad completamente por los que le apoyaron, y la censura más estricta por los que no (López). La meta del ICAIC era simple también: crear para la gente, para los cubanos, no para ganar mucho dinero. Es muy diferente que una organización de cine, como quizás, de los Estados Unidos, donde ganar dinero es muy importante para las películas. Pero el ICAIC, como el cine en conjunto, era un instrumento usado con las intenciones mejores por la gente de Cuba en la mente (Salaam).

Castro les quería que el radio, la televisión, el cine, y la media fueran “instrumentos por la formación ideológica y la creación de una conciencia colectiva” (Lent 1). Castro quería enseñar los valores del Partido Comunista de Cuba por el cine, teniendo en cuenta el Marxismo-Leninismo, el interés de la clase trabajadora, y la lucha contra el capitalismo. Cuba quería mostrar la lucha en desarrollo contra Los Estados Unidos tiránicos mientras intentar construir una nueva sociedad socialista, especialmente porque los Estados Unidos han declarado que no apoyaron a Cuba debido al temor del comunismo. Castro también quería establecer relaciones con la Unión Soviética, el enemigo de los Estados Unidos durante de la “Guerra Fría” (Cumaná).

Como parte de ese adoctrinamiento comunista, el gobierno de Castro dio la industria del cine libertad creativa si “su contenido no fuera contrario a la Revolución” según la Constitución Socialista de Cuba (Lent 2). Castro empezó su reino con el establecimiento de las expectativas del Partido Comunista de Cuba y continuaría cuando estableció sus expectativas de la raza.

Hasta cierto punto, Castro tenía éxito con este esfuerzo, a causa de las creaciones de sus cineastas cubanos. Ellos tomaron sus raíces e inspiración por sus creaciones de los de Europa del

Este. Trataban a integrar a Cuba a la narrativa internacionalismo socialista y aprovechaban la idea de enemigos compartidos como el imperialismo y la burguesía. El cine cubano tenía raíces internacionales, pero también tenían intereses internacionales (Matuskova).

“Cine Perfecto”

Aunque Castro quería que el contenido de las películas fuera beneficioso por la Revolución y sus ideas marxistas, había un nivel de libertad en la manera de creación que adoptaban los cineastas cubanos. Había dos enfoques de crear el cine- “cine perfecto” y “cine imperfecto”. Julio García Espinoza, un cineasta cubano famoso y el director de *El méjano* y *De Cierta Manera*, escribió un ensayo en favor del segundo, de un “cine imperfecto” (Espinoza).

Para Espinoza, el “cine perfecto” era un sacrificio de ideas revolucionarias. En un mundo cambiado en términos de avances en tecnología donde alguien se puede crear cine, es importante mantener el espíritu de cine, crear por bien de arte. Espinoza habla contra arte solo por bien de popularidad, un tema de cine hoy en día en los Estados Unidos con franquicias de cine como *Los Avengers*, *Misión Imposible*, y otras películas del director Michael Bay que cuestan mucho, pero ganan mucho. “Arte por la masa” es por los que no se tienen gusto artístico, según Espinoza, y “arte popular” en un desarrollo del artista y la gente. Espinoza también enfatiza la importancia de la revolución, insistiendo que arte antiguo, de la sociedad antigua, puede ser recolocado, como el republico de Cuba antes de la revolución. Pero Espinoza conecta “cine imperfecto” con Cuba revolucionario en su línea más importante: “Cine imperfecto se encuentra una nueva audiencia en los que se luchan, y se encuentra sus temas en sus problemas.” Él conectó la identidad de los cubanos revolucionarios con “cine imperfecto”, la razón para mantenerlo (Espinoza).

Espinoza no era lo único cineasta cubano quien apoyaba la idea de un “cine imperfecto”. Humberto Solás, director de *Lucía y Cecilia*, también estaba en favor de un “cine imperfecto” pero por otras razones. Mientras Espinoza estaba en favor de la Revolución, Solás era uno de los directores quien el gobierno cubano acalló a causa de sus perspectivas negativas de la revolución, aunque hay unos elementos de sus películas que apoyan la revolución. Solás dice que un problema con la revolución fue la falta de una estrategia cultural. Solás no le gustaba cine reaccionario ni cine técnica ni artística, de que “cine perfecto” era un ejemplo. Solás estaba interesado más en el contenido de cine, y creía que el género y la raza fueron partes importantes de la formación de una identidad cubana, que explicarían sus películas *Lucía y Cecilia*, que son de los dos temas (Martin y Paddington 2-13).

Otros cineastas cubanos estaban de acuerdo con estas imágenes del cine, así que surgieron dos oleadas grandes del cine en Cuba. La primera oleada era una de neorrealismo y triunfo socialismo, a veces evitaba vicios y malos sentimientos. La segunda oleada era una de un resurgimiento del melodrama, pensamiento progresivo, y reacciones de una revolución socialista, llenaba de imágenes más complejas de raza, género, y políticas, como las películas de Solás. De las películas de esta “segunda oleada”, John Beverley de *Cuban Studies* escribe, “En este sentido, son unas de las maneras más importantes como la población cubana ‘vive’ su revolución” como escribió Espinoza. Quizás más importante es la cita, “Cine en Cuba ha permanecido uno de los instrumentos más poderosos de cohesión social y debate social.” La cohesión social y debate social no estaban exclusivos a Cuba, otros países les interesaban (Beverley 205-207).

Cineastas extranjeros, interesados en lo que pasó en Cuba, vinieron al país para hacer documentarios y películas de la isla. Desafortunadamente para Cuba, las obras de esos cineastas

extranjeros no capturaron el espíritu correcto de la isla ni su revolución. Unos fracasos de esas obras eran la tergiversación de la gente cubana y el progreso de la revolución, inexperiencia con la cultura afro-cubana, y el sentido frecuente de autoridad masculina en un país tratando de crear una revolución para todos sus ciudadanos. Los cineastas extranjeros perjudicaban la imagen de Cuba a todo el mundo que miraba. Nadie podía presentar el espíritu de la revolución cubano como los artistas cubanos (Cumaná).

Una “Nueva Cuba”

El 23 de marzo de 1959, Castro dio un discurso del concepto de la discriminación racial. Dijo, “Vamos a ponerle fin la discriminación racial en los centros de trabajo...con una nueva consigna: oportunidades de trabajo para todos los cubanos, sin discriminación de raza o sexo (Serra 1).” Quería crecer cultivar una nueva cultura y manera de pensar empezando con las generaciones jóvenes. Dijo:

“[Hay que] construir campos de recreo en la escuela pública, donde jueguen juntos el blanco y el negro, y también establecer clubs...donde también se diviertan...jueguen y disfruten el niño blanco y el niño negro...para que después, también juntos y como hermanos, se ganen la vida en el mismo centro de trabajo el hombre blanco y el hombre negro...” (Serra 2).

Aún citó a Martí: “Cubano es más que blanco y más que negro...y nosotros somos Cubanos” (Serra 2).

Mientras sus intenciones fueron buenos, existió un racismo subyacente histórico que no cambió con un nuevo dictador, sistema político, o deseos. Castro quería abogar por una lucha

unificada contra los malos del capitalismo, pero las actitudes tradicionales cubanas se parecieron preguntar, “¿están a parte de esta lucha los afrocubanos?”.

Y tiene sentido. Aunque huyó el líder de una república con racismo sistemático y racismo como una forma de discriminación vivo y bien, las personas de esa república no huyeron. Aunque Castro tenía mucho apoyo y muchos aficionados, no tenía los de todos. Entonces, había personas quienes se escondían esos sentimientos y crecimientos racistas. Había muchas personas quienes se benefician de un sistema con el racismo entrelazado, pues no querían el cambio que Castro quería.

Es posible que había cineastas con esos sentimientos o crecimientos que aparecían en sus películas. Es similar a la realidad de los Estados Unidos. Segregación entre los blanco y negros se existía hasta la década de 1960 en los Estados Unidos. Entonces todavía hay estadounidenses con las creencias de los negros son menores porque se crecían en una sociedad con padres quienes se los enseñaron. La Guerra Civil en los Estados Unidos se acabó en 1865, después de la Unión, quien luchaba contra la esclavitud, derrotó la Confederación, quien luchaba por el derecho de ser dueño de esclavos africanos. Aunque los Estados Confederados perdieron la guerra, todavía se puede ver banderas de la Confederación en los Estados Unidos, aun en el este de Tennessee. La idea era la misma en Cuba postrevolucionario; se persistieron ideas, sentimientos, y sistemas racistas aun cuando un nuevo sistema quiere cambiarlos. Desafortunadamente, esas tres cosas se existían un poco en el cine cubano.

Como los Estados Unidos, Cuba también tiene una historia de colonialismo y la esclavitud. Cuba fue una colonia española y una gran destinación de la trata de esclavos en el Caribe. Se podía argumentar que Cuba fue el lugar más importante a la trata de esclavos en el

Caribe. Hasta 1868, Cuba fue una colonia española y en 1898, España salió de Cuba. En 1902, Cuba se convirtió en una república independiente.

Mientras hay mucha información sobre los periodos de tiempo después de 1868, no es la misma por el periodo de tiempo antes de, según Sergio Giral, un cineasta afrocubano. Giral dice que ese periodo de esclavitud antes de 1868 es un periodo oscuro por Cuba. La existencia de esclavitud en Cuba es objetiva, pero también es personal para Giral, porque es afrocubano. En una entrevista con *The Black Scholar*, Giral describe la realidad del racismo sistémico en Cuba después de la esclavitud adentro del régimen de Fulgencio Batista. Giral dice como el racismo es un problema económico en Cuba, porque las personas negras habían vistas como agentes de trabajo, y los blancos ricos se aprovecharon para ganar el dinero. Giral dice que su vida es un testimonio al racismo en Cuba, un racismo “escondido atrás de una máscara de la afirmación que somos todos una gente, donde los negros, los blancos, y los mulatos se coexisten en paz. Pero no era la verdad” (Giral 9).

Representaciones de la raza en el cine cubano: *La Última Cena* y *El Otro Francisco*

En vez de que el periodo de esclavitud en Cuba fuera un periodo oscuro, del pasado, hay películas que capturan el espíritu o las imágenes de esta atrocidad, o al menos les tratan capturar. Hay dos películas específicas: *El Otro Francisco* y *La Última Cena* (ambas películas están establecidas en molinos de azúcar). Aunque las dos obras comparten temas y subjetas, sus representaciones son contrastes de la otra. En *La Última Cena*, los personajes negros son esclavos. Aquí se explora la idea de cambiar los afrocubanos. Establecido durante de la Semana Santa en el siglo XVIII, la película muestra el Conde de la plantación de azúcar quien trata convertir sus esclavos al cristianismo a través de una recreación del evento famoso, *La Última Cena*. El Miércoles de Ceniza es una introducción a la escena, el molino de azúcar, y el deseo del

Conde para introducir y eventualmente convertir sus esclavos al catolicismo. En Jueves Santo, el amo manda a su capataz, o Don Manuel, a elegir doce esclavos para recrear ese evento famoso. Hay un gran banquete donde los trece comen y beben mucho, y el Conde se vuelve muy borracho y se duerme en la mesa. En Viernes Santo, los esclavos se rebelan contra su capataz y finalmente el Conde.

La audiencia de esta peli espera que la peli sea un cuento satírico sobre la esclavitud de Cuba en el siglo XIX. Por toda la peli, los esclavos negros, y cada personaje quien es un esclavo es negro, son muy exagerados en su compartimiento. La escena de la última cena y el banquete



(Una imagen del banquete en *La Última Cena*. cita: youtube.com)

muestra esta representación mejor porque es la mayor parte de tiempo que enfoca en los esclavos. Todos los doce esclavos hablan en la tercera persona y le refieren al Conde como “mi amo”, que es irónica porque el verbo, “amo”, es la forma “yo” del verbo “amar” para refiere a alguien

quien se ama, no alguien que se somete a otro a trabajo forzado horrible. Cuando todos comen en el banquete, muchos de los esclavos comen con sus manos, sin el uso los cubiertos, como animales. Otros saben como usar los cubiertos, pues los usan, y uno no sabe como usar los cubiertos, y está visiblemente confundido con el proceso. Unos de los esclavos hablan mucho, mientras otros, específicamente los quienes comen con sus manos, nunca hablan.

La figura del Conde es algo un poco paradójico. En un lado, el Conde no es un partidario de la violencia que usa Don Manuel contra los esclavos. El Conde no quiere pegar un esclavo

cuando le escupe en la cara del Conde. Es el personaje blanco más agradable con los esclavos. El banquete está lleno de conversación entre el Conde y sus esclavos y hay mucha risa e indicios divertidos en la mesa. También el Conde les anima a los esclavos a comer y beber más y más. Sin embargo, al otro lado, el Conde está visiblemente incómodo cuando un esclavo le toca, limpiando sus manos con una servilleta después de que le da la mano, y cuando él lava los pies de los doce esclavos en un intento a emular Jesús cuando lava los pies de sus discípulos.

La peor característica del Conde, por su puesto, es su justificación de la esclavitud, que, otra vez, la audiencia espera que sea un enfoque satírico sobre la esclavitud, y no un comentario subyacente de la población afrocubana. Después de que el Conde le da la libertad a un esclavo viejo que se llama Pascual, Pascual no sale del salón o del banquete porque no tiene ningún lugar. El conde enfatiza este punto, y explica como la libertad no puede comprar la felicidad, solo puede Jesús y la fe. El conde dice que es la voluntad de Dios que los esclavos aguanten el trabajo. Además, dice que los esclavos se tienen que ser negros porque la naturaleza les ha hecho los negros que sean más resistentes al dolor; que el blanco se sufre más que el negro cuando se corta la caña de azúcar. El Conde cuenta que la esclavitud en una luz buena, les anima a los esclavos que deban aguantar pacientemente la crueldad de la esclavitud, ver la voluntad de Dios, y pensar de Jesús en todos tiempos, y el resultado será perfecta felicidad. Esta justificación a un fenómeno horrible es más irónica en la situación de la peli porque la viene de un personaje que



vive una vida sin sufrimiento, y tiene la audacia para glorificar el dolor en el nombre de Dios.

(El Conde usa la religión para justificar la esclavitud en *La Última Cena*. cita: shadowandact.com)

En medio de este mensaje de la justificación pasada de la esclavitud, también hay un comentario sobre una actitud de dejar los afrocubanos, y su religión en esta peli específica, en el pasado además de mensajes de la supremacía blanca. Los supervisores del molino en *La Ultima Cena* tienen un problema: necesitan más esclavos para trabajar en el molino, pero entonces tendrán más personas negras que blancas. Pero el Conde no se preocupa, cree que puede controlar los negros. Hay conversación entre los blancos en control sobre la transformación de negro a blanco. Esta narrativa está subyacente en una conversación sobre el proceso de cosechar el azúcar. El supervisor del molino dice “El jugo verde se transmuta oscura porque lo que será blanco primero es negro.” También describe la transformación de azúcar café a azúcar blanco que es posible porque fue limpiado por el fuego como las almas. El tono por la peli es que el negro está considerado malo, y necesita ser cambiado o recolocado con el blanco.

El Otro Francisco tiene una interpretación diferente de la esclavitud, algo más realista y en parte porque está basada en el libro, *Francisco*, de Suarez Romero, el primer libro en español escrito contra la esclavitud en las Américas. Romero fue el hijo de un dueño de esclavos, pues él veía la naturaleza verdadera de la esclavitud. Romero veía el maltrato de los afrocubanos a causa de los dueños blancos, y Romero les quería liberar los esclavos. Sin embargo, su familia, y otros dueños de esclavos en ese momento, no estaban de acuerdo; tenían miedo de los esclavos, y tenían miedo que los esclavos se rebelaran si recibieran la libertad. Como resultado, Romero quería terminar este temor, y lo trataba por mostrar la naturaleza verdadera de los afrocubanos y su

(Francisco es el protagonista de *El Otro Francisco*. cita:
cubacine.cult.cu)



humanidad. Los afrocubanos no eran violentos, eran pacíficos. Al fin del día, los afrocubanos eran humanos como sus dueños blancos- no eran diferentes (Giral 7).

El protagonista en *El Otro Francisco* es Francisco, un esclavo. Francisco es un contraste de los esclavos representados en *La Última Cena*. Mientras los esclavos en la segunda son exagerados, violentos al fin, y algunos están representados como inhumano e incivilizado, Francisco es tímido, inteligente, y amable. La voz de narración de Romero en *El Otro Francisco* dice que Francisco es leal, trabajador, y sin vicios. Está enamorada con Dorotea, la costurera, de Dolores Mendizábal, la madre de Ricardo, y la dueña del molino. Al fin del cuento, pero el principio de la película (es una historia en media res) Francisco se suicidó por colgarse porque Dorotea, con quien tiene un hijo, le dice que no pueden casarse ni estar juntos porque se durmió con Ricardo así que él perdonaría a Francisco. Mientras el colgado es muy triste, muestra los sentimientos reales de amor de Francisco, que muestra aún más su humanidad. Francisco ha recibido su libertad, pero a él, no le importa porque no puede estar juntos con su amante. También se note su nombre, Francisco, como San Francisco de Asís. San Francisco es un gran santo y gran figura de la fe católica. Es el santo de los animales el medioambiente, y viajaba mucho, traía el amor por todos- los humanos, los animales, y el mundo- con él. El catolicismo fue la religión oficial del Imperio Española, y Romero escribió *Francisco* para convencer los otros dueños españoles de libertad. Es muy posible que su audiencia fuera muy católica, así que también es posible que este simbolismo por su nombre fuera intencional. Con respecto a la película, Francisco parece Jesús Cristo. Después de una acción de rebelde de los esclavos, el supervisor le da la culpa a Francisco, aunque él no hace nada. Francisco sufre un castigo horrible, un castigo que deben sufrir los otros esclavos, en la misma manera de que Jesús Cristo sufrió una muerte horrible en la parte de todos humanos.

Las figuras de los dueños son diferentes entre las películas también. El Conde es el dueño o el amo en *La Última Cena* y Ricardo es lo de *El Otro Francisco*. El Conde es lo más civil y humano con los afrocubanos en las dos películas, y no los pega. Ricardo es cruel y deleita en el abuso físico de sus esclavos, específicamente Francisco. El narrador dice que el odio por Francisco existe en Ricardo porque son de razas diferentes, pero también porque los dos se aman a la misma persona. Sí, Ricardo también está enamorado con Dorotea, y cuando conoce que ella está embarazada con el niño de Francisco, se mezclan sus celos y rabia. Y aunque el tema de amor es la misma por Ricardo y Francisco, el tipo de amor y las intenciones no son. Francisco tiene un amor puro y verdadero por la costurera, pero Ricardo alberga una gran lujuria y mal deseo por ella.

Ricardo y Francisco son contrastes, dos personajes opuestos. Ricardo es muy violento, y Francisco es tranquilo y reservado, especialmente bajo presión y abuso. Ricardo tiene muchos celos, por Francisco porque Dorotea le ama, y por los hombres ricos y blancos quienes viven en La Habana. Según Ricardo, ellos son libres de preocupas y pueden conversar con todas las mulatas que se quieren. Pero Ricardo tiene que supervisar un molino para su madre, aunque él no es el dueño. Francisco también representa la obediencia, mientras Ricardo es un símbolo de la terquedad, especialmente contra su madre y sus mandas. Y por supuesto, Francisco es un símbolo puro del amor tras los sentimientos que tiene para Dorotea, mientras Ricardo es un símbolo sucio de la lujuria por sus violaciones de Dorotea, un idea en contra de esa edad de esclavitud.

El papel cambiante de la mujer en Cuba postrevolucionario

Había un paralelo interesante entre Cuba y las mujeres cubanas después de la revolución en 1959. Mientras Cuba progresaba lejos del régimen de Batista bajo de Castro, también

progresaba las mujeres lejos de sus limitaciones en papeles bajo del régimen de Castro.

Históricamente en Cuba, las mujeres estaban limitadas en lo que se podían hacer. Por lo general, había tres lugares, trabajos, o papeles para las mujeres cubanas: esposa, monja, o prostituta. Con esas, se existían tres imágenes públicas de las mujeres también: la madre, la sirviente doméstica, y la seductora (Benamou 54).

En términos de los trabajos de las mujeres, sus condiciones y participación se mejoraron bajo de Castro, quien declaró que la Revolución, “Esta revolución ha sido dos revoluciones por las mujeres. Ha significado dos liberaciones: como parte del sector explotado del país, y segundo, como mujeres quienes fueron discriminadas como trabajadoras y mujeres” (Pastor). El progreso era despacio en el lugar de trabajo para las mujeres, pero era progreso. Según el Partido Comunista de Cuba en 1976, Había un aumento más grande en la cantidad de mujeres en la fuerza laboral entre un año 1968-1969 que había en total entre 1958-1968 (Murray 99). Menos 1971, esta cantidad aumentaba cada año entre 1968-1974. Era posible que fuera un resultado de una nueva organización de mujeres para investigar nuevas maneras de incorporar mujeres en la fuerza laboral.

Vida en los lugares de trabajos mejoraban, pero todavía había problemas adentro de las casas para las mujeres. En su artículo para *La Revista Femenina*, Nicola Murray usó una cita que muestra esa realidad: “Si me preguntas si las mujeres tuvieran total igualdad en Cuba ahora, diría ‘no’. Hay una estructura que dejará la igualdad de hombres y mujeres en todos sentidos, pero muchos de los problemas tienen que resueltos en el nivel de la casa” (Murray 101). Cuba creó una solución. Una Ley de Maternidad pasó que les dio las madres dieciocho semanas pagadas. Las mujeres recibieron los derechos para divorciar sus esposos si el comportamiento de sus esposos o su falta de cuidar de la casa les impidieron las mujeres de estudiar o trabajar. También

pasó un Código de Familia que mandó que mujeres y hombres tengan que asumir responsabilidad igual de la criada de sus niños (Murray 102). Había progreso, y mientras no era perfecto, todavía había progreso.

Representaciones del género en el cine cubano: *Retrato de Teresa y Lucia*

Antes de 1959, no había ningunas cineastas o directores femeninas, pero, como el clima de la fuerza laboral, este se cambió después de la revolución (Benamou 52). Mujeres también se volvían el tema de unas películas, y dos para enfocarse en son *Lucia* por Solás, y *Retrato de Teresa* por Pastor Vega. La segunda, *Retrato de Teresa*, sigue Teresa, un empleado de una fábrica textil. Ella también tiene un esposo, Ramón, un técnico de televisores, tres hijos, todos chicos, y es un líder de su sindicato. Ella está a cargo de la secta cultural del sindicato, y le ha entregado en una búsqueda de talento nacional.

Retrato de Teresa examina el nuevo pedazo de libertad laboral en Cuba bajo de Castro mientras el mano de Cuba tradicional agarra al cuello de esa libertad. La relación en casa entre Teresa y Ramón es muy tensa, y eventualmente violenta. Al principio, su dialogo es corto, hasta Ramón estalla cuando se vuelve enojado. Ramón está harta con Teresa porque ella trabaja todo el día, tiene ensayos para su sindicato y el programa de talento, y llega muy tarde a la casa. Porque ella no está en casa todo el día, la cena no está preparada y los hijos no pasan mucho tiempo con su madre, cosas que Ramón cree que son las responsabilidades de la mujer. Sin embargo, Teresa trabaja en casa mucho, y más que su esposo. Ella se levanta muy temprano en la

mañana para arreglar la casa y ayudar a sus hijos antes de la escuela, y menos tomar los hijos a la escuela o la casa de su abuela, Ramón no hace nada.

Teresa está muy preocupada, y ella sufre mucho físicamente. Ella no duerme mucho y dice a una colega que ella toma tranquilizantes para relajarse. Teresa sufre mentalmente también.



(Teresa trabaja mucho en la fábrica textil en *Retrato de Teresa*. cita: figc.mx)

Por este, Vega pinta el retrato de la mujer en Cuba bajo de Castro. La motivación de Teresa es hacer lo que quiere. Ella dice a Ramón, “Quiero ser yo, no un esclavo como mi madre o tuya.” Ramón desestima la independencia y ética laboral y él las clasifica como la terquedad. Ramón quiere que Teresa sea sumisa y enfoque más en el trabajo de la casa. Teresa conversa con su madre y le dice que ella no está feliz con Ramón, pero su madre le dice que Teresa debe ceder a su esposo. Su madre, una representación de la cultura tradicional, machista del pasado, cree que las mujeres pertenecen en la casa, trabajando por los hombres, una idea contra el aumento de mujeres en la fuerza laboral. Su madre dice que es mejor criar hijos con un esposo que criar hijos mientras divorciados. Por la madre de Teresa, Vega ofrece un comentario sobre los cambios entre culturas y generaciones y si son completamente posibles y efectos. La madre dice a Teresa, “Las mujeres no serán nada más que mujeres... los hombres siempre serán hombres, aun Fidel no

puede cambiarlo.” Quizás ella, o Vega, está implicando que el papel destinado para las mujeres es algo sumiso, o, al menos, el papel más fácil. Quizás la transición de un pasado tradicional a un futuro progresivo de libertad e igualdad no será más fácil ni mejor para las mujeres. Los pedazos de libertad que siente Teresa no son libertad total, y las ideas machistas del pasado agarra el cuello de igualdad en esta película.

A pesar de los tintes misóginos, *Retrato de Teresa* es una película del empoderamiento femenino por su naturaleza, especialmente con los últimos eventos de su cuento. Eventualmente, Ramón se vuelve más violento y enojado con Teresa, y ella le quita de la casa. Durante de la separación, Teresa es muy triste hasta está anunciado que su sindicato ganó la competencia. En el otro lado, Ramón consigue una oportunidad para un trabajo mejor en Santiago, y empieza una relación secreta con una mujer más joven. Teresa desarrolla sentimientos para una colega amable, pero no están en el mismo nivel de los de Ramón. Eventualmente, Ramón se dio cuenta que quiere a Teresa, y vuelve a su casa para reconciliar su matrimonio, pero Teresa no acepta. Ella sabe que Ramón tenía una amante, y ella sabe que él tiene una oportunidad de trabajo en Santiago. Ramón intenta convencer a Teresa a venir con él y los hijos a Santiago, pero ella tendría que abandonar su trabajo y sindicato.



(La relación entre Teresa y Ramón se vuelve agresivo en *Retrato de Teresa*. cita todopueblo.com)

Por toda la película, Teresa tiene el poder de decidir; se puede usar la frase, “la pelota está en su cancha” si se desea. Ella tiene la habilidad y libertad de trabajar en una fabrica textil y cuidar por sus hijos. Aún cuando alguien le dice que debe dejar de trabajar, Teresa no, porque ella tiene la autonomía de esa decisión. Teresa tiene control en su matrimonio aún cuando alguien le dice que debe cederlo, y usa ese control para quitar su esposo toxico. Ramón está a la merced de Teresa con esa decisión sobre su matrimonio, y al fin todavía está a su merced sobre su relación. Teresa no tiene que mudarse con Ramón él tiene que pedirle si ella irá con él. Teresa llama una doble moral con respecto a la deslealtad en matrimonios. Teresa no puede confiarse en Ramón a causa de su affaire, y dice que Ramón hará lo mismo. La única respuesta que Ramón tiene para la situación es, “Es diferente para los hombres, es diferente”, una declaración inherentemente desigual. Teresa rechaza esa desigualdad, y la película termina con la imagen de Ramón le persigue a Teresa, la persona con el control y poder.

Lucía, una película de Solás de 1968, es muy interesante porque es de tres mujeres diferentes, todas se llaman Lucía, quienes viven en Cuba durante de diferentes épocas de historia. La primera Lucía, o Lucía I, vive durante de la Guerra de Independencia contra España en el fin del siglo XX. Ella es de una familia rica, y traiciona a su hermano, quien es un revolucionario cubano. La segunda Lucía, Lucía II, vive durante del régimen de Batista, y sale de su familia después de hacerse miembro de un grupo activista en el país. La última Lucía, Lucía III, es el personaje en foca porque su narrativa tiene lugar bajo de Castro, durante de la década de 1960.

Solás explora una figura revolucionaria en Lucía III, quien vive en una etapa revolucionaria. Tiene sentido, porque, sobre el cine, Solás dijo, “...para ser consistente con la realidad que vivimos en un país revolucionario...el cine también debe ser revolucionario”

(Pastor). Solás usa mucho el melodrama en su representación de algunas luchas que hacen frente las mujeres cubanas en la cultura cambiando bajo de Franco. Lucía III no es blanca y rica como las otras Lucías; ella es mulata de la clase trabajadora.

Como Teresa en la película anterior, Lucía tiene un trabajo, uno que ella disfrute mucho. Ella trabaja en los campos en Cuba, y mientras es trabajo duro, ella trabaja con muchas amigas. Lucía III es una recién casada, y su esposo, Tomás, quien está representado por el mismo actor quien representa Ramón, irónicamente, también trabaja en los campos y en construcción. Lucía



III y Tomás está visible enamorados, adentro de su casa en privada y en público, alrededor de sus amigos y familia. Desafortunadamente, los celos controlan a Tomás después de él ve a su marida hablando con otro hombre. Tomás encierra a Lucía III en su casa así

(El matrimonio entre Lucía III y Tomás empieza genial en *Lucia*. cita: walkerart.org)

que ella no puede salir ni interactuar con nadie. Afuera, Lucía III lucha por su independencia entre la cultura y sociedad, per adentro, ella está luchando por la independencia y libertad en su propia casa con la persona quien se ama.

Un hombre revolucionario, un parte de la Campaña de Alfabetización Cubana, organizada por Castro, enseña a leer a Lucía, contra los deseos de Ramón.

(Lucía III mira con furia a Tomás al fin de *Lucía*. cita:

Albany.edu)



La amistad entre Lucía III y el revolucionario mejora, hasta Ramón, en una furia celosa, pelea con su colega. Lucía huye a la casa de una amiga para la seguridad, y el próximo día ella vuelve a su trabajo. Ramón se emborracha esa noche, y vuelve a casa para encontrar una nota de Lucía III. Con el mismo espíritu empoderada, ella escribe, “Me voy. Yo no soy una esclava.”

Lucía III es una representación del espíritu de la revolución. Ella es trabajadora, apasionante, resiliente, y dedicada. Mientras ella está atrapada en la casa, ella desea escapar para reintegrarse a sus colegas en la comunidad, una insinuación al poder adentro de la comunidad, un homenaje a la revolución comunista. Ella trata rebelar contra Tomás, quien representa el machismo y la misoginia en la manera que él quiere controlar el sustento de Lucía III. Ulteriormente, este machismo y misoginia son enemigos de la revolución y sus ideas. Este comentario está un parte de ese espíritu revolucionario que quería Solás para el cine cubano. En fin, el programa de Castro es el héroe en la vida de Lucía III, también la clase trabajadora; es un mensaje de ánimo de que es posible que los valores comunistas sean efectivos.

Conclusión

Castro creyó que el cine era un buen instrumento de informar y enseñar la gente cubana sobre sus queridos ideas. Por estas cuatro películas, es evidente que el cine es más que un instrumento. Es un espacio, y en estas películas, un espacio de compartir libertad artística. Las cuatro películas son un espacio para ser honesto, crítico, satírico, y optimista. Los directores de estas películas critican hipocresía, animan las luchas contra un pasado racismo y un presente misógino, y reafirman unas de las ideas populares en esta edad. Hacen todo en una edad de

cambio deseo que, a veces, falló. El cine es un espacio para expresar esta esperanza, porque el cine es un espacio para mostrar lo ideal, aun si no está presente en la realidad.

Works Cited

- Benamou, Catherine. "Cuban Cinema: On the Threshold of Gender." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 15, no. 1, 1994, pp. 51–75. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3346613. Accessed 18 July 2020.
- Beverley, John R. "Reviewed Work: The Cuban Image. Cinema and Cultural Politics in Cuba." *Cuban Studies*, vol. 20, 1990, pp. 205–207. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24487007
- Cumaná, María Caridad. "Through the Eyes of Foreign Filmmakers: Contradictions and Paradigms of Cuban Cinema after the Revolution." *Cuba in a Global Context: International Relations, Internationalism, and Transnationalism*, edited by Catherine Krull, by Louis A Pérez, University Press of Florida, Gainesville; Tallahassee; Tampa; Boca Raton; Pensacola; Orlando; Miami; Jacksonville; Ft. Myers; Sarasota, 2014, pp. 243–256. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctvx071q1.19
- Ebrahim, Haseenah. "Sarita and the Revolution: Race and Cuban Cinema. *European Review of Latin American and Caribbean Studies*. April, 2007. <https://eds-b-ebshost-com.milligan.idm.oclc.org/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=dc8a9010-44c6-4314-878d-fba80743a7b5%40pdc-v-sessmgr01>
- Espinoza, Julio García. "For an Imperfect Cinema: Translated by Julianne Burton." *Jump Cut*, no. 20, 1979, pg. 22-24. <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC20folder/ImperfectCinema.html>

- Giral, Sergio, et al. "Cuban Cinema and the Afro-Cubano Heritage: An Interview with Sergio Giral." *The Black Scholar*, vol. 8, no. 8/9/10, 1977, pp. 62–72. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41058663.
- Lent, John A. "Cuban Films and the Revolution." *Caribbean Studies*, vol. 20, no. 3/4, 1988, pp. 59–68. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25612918.
- López, Ana M. "CUBA." *The Cinema of Small Nations*, edited by Mette Hjort and Duncan Petrie, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, pp. 179–197.
- Martin, Michael T, Paddington, Bruce. "Restoration or Innovation?" *Film Quarterly* vol. 54 issue 3 pgs. 2-13.
- Matuskova, Magdalena. "Cuban Cinema in Global Context: The Impact of Eastern European Cinema on the Cuban Film Industry of the 1960s" *eScholarship, University of Southern California*. 1 Jan. 2017. <https://escholarship.org/uc/item/6vg1k3p8>
- Murray, Nicola. "Socialism and Feminism: Women and the Cuban Revolution, Part Two." *Feminist Review*, no. 3, 1979, pp. 99–108. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1394713.
- Pastor, Brígida M. "Redefining Gender in Revolutionary Cuban Cinema." *Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche Sur les Amériques*. Jul. 2012.
- Salaam, Kalamu ya. "CUBAN CINEMA." *The Black Scholar*, vol. 11, no. 3, 1980, pp. 85–90. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41067895.
- Serra, Ana. "Conspicuous Absences. Representations of Race in Post–1959 Cuban Film." *Confluencia*, vol. 20, no. 1, 2004, pp. 134–146. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27923037. Acceso 9 Apr. 2020.