VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN GÉNERO Y POLÍTICAS DE IGUALDAD

MIRADAS HACIA EL MALECÓN: UN ANÁLISIS FEMINISTA DECOLONIAL SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA CUBANIDAD EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

FRIDA LUIS MAQUEIRA

TUTORIZADO POR SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO

INSTITUT UNIVERSITARI D´ESTUDIS DE LA DONA

JULIO, 2024

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN GÉNERO Y POLÍTICAS DE IGUALDAD

MIRADAS HACIA EL MALECÓN: UN ANÁLISIS FEMINISTA DECOLONIAL SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA CUBANIDAD EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

FRIDA LUIS MAQUEIRA

TUTORIZADO POR SILVIA GUILLAMÓN CARRASCO

INSTITUT UNIVERSITARI D´ESTUDIS DE LA DONA

JULIO, 2024

ÍNDICE

1. Introducción 6

2. Perspectiva epistemológica 9

3. Objetivos y preguntas de la investigación 14

4. Elaboración de las estrategias metodológicas 16

5. Marco teórico 20

5.1 Apuntes sobre la teoría fílmica feminista 21

5.1.1. Cine, mirada y placer 25

5.2. Identidad cultural, semiosfera y mito 30

5.3. Introducción al legado afrocubano 35

5.3.1. La Santería o Regla de Ocha-Ifá: folclore, culto y género 37

5.3.2. Emblemas de la nación cubana: Ochún y la Virgen del Cobre 44

6. Antecedentes de la investigación 48

7. Análisis del corpus 51

7.1. *La novia de Lázaro* (Merinero, 2002) 53

7.2. *Chico y Rita* (Trueba, Mariscal, y Errando 2010) 61

7.3. *7 días en La Habana* (Cantet et al. 2012) 72

7.3.1. «El Yuma», lunes de Elegguá 72

7.3.2. «La tentación de Cecilia», miércoles de Changó 80

7.3.3. «Ritual», viernes de Oyá 85

7.3.4. «La fuente», domingo de todos los *orichas* 90

7.4. *El Rey de La Habana* (Villaronga 2015) 92

8. Discusión y conclusiones 103

8.1. Límites del trabajo y futuras líneas de investigación 105

9. Referencias 106

9.1. Bibliografía 106

9.2. Filmografía 110

ANEXO 111

RESUMEN

La presente investigación analiza, desde una perspectiva feminista decolonial, la representación de las subjetividades cubanas y el folclore afrocubano en el cine español contemporáneo. Con este propósito, he formulado tres preguntas de investigación que giran en torno a cómo es posicionada la cubanidad en la ficción, la posible estereotipación de sus imágenes y la función de la cosmología afrocubana en el proceso de significación. El corpus de análisis está formado por *La novia de Lázaro* (Merinero 2002), *Chico y Rita* (Trueba, Mariscal, y Errando 2010), *7 días en La Habana* (Cantet et al. 2012) y *El Rey de La Habana* (Villaronga 2015). Parto de un enfoque interdisciplinar y el microanálisis fílmico como herramienta de trabajo, para recuperar las aportaciones de la teoría fílmica feminista, la semiótica y la tradición textualista de los estudios culturales. En conclusión, este estudio muestra cómo la imagen de cubanidad es enmarcada en una condición de perpetua alteridad, incluso en películas que tienen como objetivo denunciar las desigualdades sociales y la marginalidad. Persiste una retórica que (re)produce parte del imaginario criollo-burgués, especialmente sobre la imagen de la mujer mestiza y afrodescendiente. Asimismo, hallamos un uso inesperado de la religión afrocubana para construir la identidad de género de personajes femeninos transexuales, así como la sexualidad lésbica.

PALABRAS CLAVE

Feminismos decoloniales, cubanidad, representación fílmica, cine español, otredad

ABSTRACT

This research aims to analyse the representation of Cuban subjectivities and Afro-Cuban folklore in contemporary Spanish cinema from a decolonial feminist perspective. To this end, three research questions have been formulated, which revolve around how the concept of 'Cubanness' is positioned in fiction, the potential for the images of Cuba to be stereotyped and the role of Afro-Cuban cosmology in the process of signification. The corpus of analysis comprises four films: *La novia de Lázaro* (Merinero, 2002), *Chico y Rita* (Trueba, Mariscal, and Errando, 2010), *7 días en La Habana* (Cantet et al., 2012), and *El Rey de La Habana* (Villaronga, 2015). This study employs an interdisciplinary approach and film microanalysis as a methodological tool to recover the contributions of feminist film theory, semiotics, and the textualist tradition of cultural studies. In

conclusion, this study demonstrates that the representation of Cubanness is consistently positioned within a context of perpetual otherness, even in films that seek to challenge social inequalities and marginalisation. A persistent rhetoric emerges that reproduces elements of the Creole-bourgeois imaginary, particularly in the portrayal of the mestizo and Afro-descendant woman. Additionally, there is an intriguing utilisation of Afro-Cuban religious practices to construct the gender identity of transgender female characters, as well as lesbian sexuality.

KEY WORDS

Decolonial feminism, Cubanness, Cinematic Representation, Spanish Cinema, Otherness

1. INTRODUCCIÓN

Cuando miro hacia atrás
y veo tantos negros,
cuando miro hacia arriba o hacia abajo
y son negros los que veo
qué alegría vernos tantos cuántos;
y por ahí nos llaman 'minorías'
y sin embargo nos sigo viendo.

Esto es lo que dignifica nuestra lucha
ir por el mundo y seguirnos viendo,
en Universidades y Favelas
en Subterráneos y Rascacielos,
entre giros y mutaciones,
barriendo mierda,
pariendo versos.

«Cimarrones» (Morejón, 2018)

Al descubrir estos versos de Nancy Morejón, mujer afrodescendiente y exponente de la poesía cubana contemporánea, me sorprendió su fuerza expresiva e inconformismo. La poetisa encarna su enunciación, legitimándose como sujeto histórico y desplegando activamente su mirada. El título «Cimarrones» me evocó al colonialismo y la deshumanización de la comunidad esclava, a la par que proyectó el fantasma de aquella realidad en el contexto actual. De inmediato, los versos me suscitaron esas presencias silenciadas (ausentes) dentro de la lógica moderna y la idea de la mirada, un derecho que le ha sido diligentemente negado a ciertos grupos sociales. En cierto modo, el poema captura el cariz que pretendo impregnar en mi investigación. Metafóricamente hablando, tomo el testigo de la autora para «ir por el mundo y seguirnos viendo», sobre todo en aquellos espacios donde la cubanidad supone una minoría más, unas veces marginalizada y otras exotizada. Morejón resiste a este borrado «pariendo versos», por mi parte propongo un análisis crítico de la representación de lo cubano en el cine español contemporáneo.

Mi pesquisa tiene como base inicial la crítica a la opresión de género racializada, heterosexualista, colonial y capitalista, tanto en la esfera público-privada como en los discursos institucionalizados que participan en el (re)posicionamiento de las subjetividades en el campo simbólico y social. Aunque dé prioridad a la representación de los personajes que encarnan la triple alteridad de mujer afrocubana (género, raza y nación), no excluyo del análisis otras identidades y corporalidades de la masculinidad o

feminidad cubanas. La doble condición del cine como manifestación artística e industria, lo convierte en agente activo de las prácticas discursivas de producción y consumo de significados en la sociedad. Por esa razón, focalizo el análisis del discurso fílmico desde el pensamiento feminista decolonial, visualizando las implicaciones del imaginario criollo-burgués en la construcción fílmica de las subjetividades cubanas y sus relaciones, mediante los códigos y discursos puestos en marcha en películas de las dos últimas décadas. Formulo tres preguntas preliminares que reflejan mi preocupación por cómo la productividad discursiva del cine español posiciona la cubanidad en la ficción, el despliegue de imágenes estereotipadas de la otredad caribeña y la función que cumple la simbología de la religión yoruba[1] en la representación. Para ello, examino cuatro filmes donde confluyen una cierta fascinación por el folclore cubano, la denuncia social, la inmigración y los vínculos sexoafectivos: *La novia de Lázaro* (Merinero 2002), obra nominada a la Biznaga de Oro y galardonada a Mejor Actriz en el 5º Festival de Málaga; *Chico y Rita* (Trueba, Mariscal, y Errando 2010), ganadora de un Goya a Mejor Película de Animación y nominada en los 84º Premios Oscar; *7 días en La Habana* (Cantet et al. 2012), nominada a la Mejor Película en la sección «Un Certain Regard» del 65º Festival de Cannes; y *El Rey de La Habana* (Villaronga 2015), galardonada con la Concha de Plata a Mejor Actriz en el 63º Festival de San Sebastián.

A nivel metodológico, opto por un enfoque interdisciplinar que articula la teoría fílmica feminista, la semiótica y la tradición textualista de los estudios culturales. Empleo el microanálisis fílmico como herramienta de trabajo porque me permite identificar las líneas de fuerza a partir de secuencias sintomáticas de las miradas articuladas en la filmografía. Durante el proceso de descomposición, recomposición e interpretación de los filmes también analizo cuestiones relacionadas con los códigos visuales y sonoros, la puesta en escena y la construcción de los personajes.

Una vez descritos los objetivos, las preguntas y la metodología de investigación, cabe detallar que el contenido del marco teórico se divide en tres subapartados. Al inicio hago una breve contextualización sobre el devenir de la crítica feminista al cine desde finales de los sesenta hasta la actualidad. En especial, profundizo en la cuestión de la mirada

[1] Los yorubas o lucumís fueron un conjunto de distintos pueblos y grupos étnicos ubicados en el África occidental, principalmente en Nigeria y Benín, que fueron desplazados al continente americano por el comercio transatlántico de personas esclavizadas entre los siglos XVI y XIX (Reid 2004).

espectatorial desde la perspectiva feminista y neo-freudiana de Laura Mulvey (1975/1988) y las réplicas de autoras como Teresa De Lauretis (1984/1992) o bell hooks (1997) a este enfoque. En el segundo subapartado, me adentro en el debate sobre la identidad y los discursos que la producen a partir de la obra de Stuart Hall (1989; 2019). Paralelamente, introduzco dos nuevos conceptos que considero cruciales para entender el continuo (re)posicionamiento de la subjetividad, el mito de Barthes (2022) y la semiosfera de Lotman (1996). Por último, trazo un recorrido por los hitos y las consecuencias histórico-culturales de la diáspora y el colonialismo sobre los procesos que reconfiguraron la identidad étnica y nacional de Cuba. Para ello, recupero ciertas cuestiones como la noción de género en la cosmovisión yoruba —(Lugones 2008; Segato 2003)— , el concepto de transculturación —(Ortiz 1940)— y la configuración de la «mulata»[2] como emblema cubano e icono fetichizado.

En virtud de todo lo expuesto, considero que la relevancia de este tema de investigación radica en que los estudios sobre la representación de lo cubano en el cine español aún son minoritarios, especialmente aquellos con un enfoque epistemológico feminista decolonial. Además, la importancia que cobra la cosmología afro-sincrética en mi análisis no solo añade complejidad a la argumentación, sino me permite renovar la crítica fílmica sobre un nicho concreto de la etnicidad y el género en el cine. La religión indudablemente constituye parte de lo social y es un *leitmotiv* altamente explotado en la iconografía de la cultura cubana. Reparar en la religiosidad me abre una vía interpretativa, que facilita desplegar conexiones entrelazadas entre pasado y presente, así como acceder a otro nivel del campo de significación. Vivimos en un contexto globalizado, con grandes flujos internacionales de personas, ideas y productos culturales que reorganizan las fronteras

[2] El origen del término «mulata» o «mulato» tiene un carácter peyorativo, debido a las connotaciones sociohistóricas que lo acompañan. Etimológicamente, proviene de «mula» o «mulo», animal estéril que resulta del cruce del burro y el caballo. Desde el periodo colonial, se emplea para clasificar despectivamente a las personas mestizas de ascendencia africana y europea. En esta investigación, empleo este vocablo en numerosas ocasiones. No con la intención de perpetuar su carga simbólica negativa, sino siendo consciente de que su concepto se viene (re)actualizando y naturalizando desde entonces y, como veremos más adelante, continúa operando en los procesos de significación de la cubanía, así como en el argot popular en torno a la isla. En el caso concreto de la «mulata», hago uso del término por las constantes alusiones que el cine contemporáneo hace a un modelo de feminidad que se retrotrae al imaginario moderno y criollo-burgués, cuestión que abordaré en el apartado 5.3.

entre esferas de semiosis. Por ello, la reflexión académica española debe perseverar y continuar profundizando en incorporar estas perspectivas.

2. PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA

La ciencia, un texto discutible y un campo de poder

(Haraway 1995, 317)

Con el presente trabajo de investigación pretendo establecer como punto de partida la epistemología de los feminismos decoloniales. Los estudios decoloniales pueden complementar y matizar algunas aportaciones hechas desde el poscolonialismo, pero debemos entenderlos como dos corrientes de pensamiento distintas. Los estudios poscoloniales preceden a los decoloniales, su desarrollo tuvo lugar en la década de los setenta y adquirieron relevancia gracias al trabajo de académicos provenientes del sur de Asia, África y Medio Oriente (De Sousa Santos 2022). Entre sus referentes destacan Homi K. Bhabha, Edward Said o Gayatri Spivak. Su enfoque principal se sitúa en las relaciones político-económicas y considera que los ámbitos semióticos son «sobredeterminantes» de estas relaciones en el sistema capitalista, es decir, que lo político y lo económico adquieren sentido desde los espacios semióticos concretos (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007; De Sousa Santos 2022). Además, estos teóricos estiman que los procesos independentistas de las colonias implicaron la discontinuidad total de las antiguas formas de colonialismo (De Sousa Santos 2022).

Por su parte, los estudios decoloniales surgieron en el contexto de América Latina durante los años noventa, de la mano de autores y autoras como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, María Lugones, Catherine Walsh o Santiago Castro Gómez (De Sousa Santos 2022). El pensamiento decolonial critica la idea posmoderna de que vivimos en mundo desvinculado de la colonialidad (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007). Este último concepto está relacionado con el colonialismo, pero no alude a lo mismo. El término colonialismo implica la soberanía de un pueblo sobre otros en términos imperiales —una relación político-económica—, mientras la colonialidad hace referencia al patrón de poder que surgió como consecuencia del colonialismo moderno y que ha sobrevivido hasta nuestros días (Maldonado Torres 2007). Así pues, las corrientes decoloniales consideran que estamos asistiendo a «una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global» porque, aunque la modernidad haya cambiado las formas en que

despliega su dominación, la división del trabajo entre centro-periferia y la jerarquización étnico-racial persisten a escala mundial (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007). Esta perspectiva epistemológica propone la decolonialidad como un proceso de resignificación necesario para abordar «la heterarquía[3] de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonialización[4] dejó intactas» (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007, 17).

De acuerdo con Ochy Curiel Pichardo (2019, 34), la propuesta decolonial plantea «un desprendimiento de la *colonialidad del poder*, *del saber* y *del ser*» que fundamentan la retórica de progreso y la ciencia moderna. Este enfoque no solo problematiza las condiciones de producción de conocimientos, sino también reconoce y legitima los saberes subalternizados mediante la identificación de sus conceptos, teorías y paradigmas (*ibid*.). La elección de este paradigma para mi investigación, está motivada por el hecho de que gran parte de la epistemología feminista clásica[5] hace un uso universalista de la categoría de género. Muchas de sus teóricas ponen el énfasis en el análisis del sistema androcéntrico, lo cual implica constituir a «las mujeres» como una unidad de sentido y establecer una única propuesta emancipadora para todas, sin atender a otros marcadores sociales y políticos (Curiel, 2019; Espinosa, 2014).

Por otro lado, considero que los feminismos decoloniales me proporcionan un marco analítico y político más complejo, sin dejar de tomar como fuentes otras críticas y aportaciones hechas con anterioridad. La propia producción de conocimiento del feminismo decolonial reconoce y continúa los saberes producidos por otras tradiciones o epistemes feministas y contrahegemónicas (Curiel, 2019; Espinosa, 2014). De acuerdo con Curiel (2019), esto no supone que las teorías críticas producidas desde Europa y

[3] Según Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007, 18), «las heterarquías son estructuras complejas en las que no existe un nivel básico que gobierna sobre los demás, sino que todos los niveles ejercen algún grado de influencia mutua en diferentes aspectos particulares y atendiendo a coyunturas históricas específicas».

[4] Para los autores, el mito de la «descolonialización» remite a los procesos de independencia jurídico-política de las colonias españolas, francesas e inglesas entre el siglo XIX y XX.

[5] Por epistemología feminista clásica, entiéndase el feminismo de segunda ola que emergió en el mundo occidental durante la segunda mitad del siglo XX, en un contexto de transformaciones marcado por la lucha los derechos civiles y la igualdad de género. Entre sus exponentes destacan Simone de Beauvoir, Betty Friedan y Kate Millet, entre otras.

Estados Unidos sean rechazadas, por el contrario son reconocidas por su importancia como marcos analíticos. De igual modo, la autora considera que «la propuesta decolonial debe ser transnacional», por lo que «desde el norte y parte del sur privilegiado se puede tener una opción decolonial» (Curiel Pichardo 2019, 36)

Autoras norteamericanas como Donna Haraway (1995) o Sandra Harding (1987) plantean un enfoque epistemológico y metodológico que cuestiona la lógica cientificista y masculina, así como también abordan en su crítica la reflexión sobre el lugar de enunciación del sujeto investigador. Por su parte, Haraway (1995) propone la epistemología de los *conocimientos situados*. Desde su punto de vista «cualquier perspectiva da lugar a una visión infinitamente móvil», por ello la verdadera objetividad —la cual debería abanderar la crítica feminista— tiene que favorecer la contestación, las conexiones entrelazadas y la transformación de los sistemas de conocimiento (*ibid*., 325 y 329). Como indica Haraway (1995), la ciencia y la lógica histórica del discurso cultural son prácticas de persuasión, es decir, dispositivos retóricos puestos en marcha por los actores sociales que ostentan la posición privilegiada de investigadores y cuyo conocimiento producido aspira a una forma de poder objetivo: dilucidar *la verdad*. Esta forma tradicional de *hacer* ciencia se basa en el positivismo y la imparcialidad; también en un «sujeto de conocimiento» que articula una mirada conquistadora y vertical sobre el objeto de estudio. Haraway (2004, 14) utiliza la metáfora del «testigo modesto» para referirse al modelo de subjetividad moderno, el cual pretende establecer los hechos con completa y pura objetividad «sin añadir nada de sus meras opiniones, de su corporeidad parcial». Para ella, este se hace valer de un «truco divino» para situar su visión en una posición trascendente y sin mediaciones, eludiendo así la responsabilidad sobre sus aseveraciones. De igual modo, Sandra Harding (1987) insiste en que la persona investigadora debe ubicarse en el mismo nivel de análisis que el objeto explícito de estudio. De esta manera, se puede manifestar el carácter histórico y motivado del «sujeto de conocimiento» y brindar la oportunidad de extraer hipótesis sobre su influencia en la investigación.

Aunque las aportaciones de Haraway (1995) y Harding (1987) han abierto el camino para articular otras propuestas epistemológicas en la teoría feminista, desde los feminismos decoloniales estas reflexiones han sido revisadas y matizadas. Curiel Pichardo (2019) considera que la invitación a explicitar la posición y condicionantes de la persona

investigadora es clave para la investigación feminista, pero no está exenta de complicaciones que debemos contemplar. Esta reflexividad y enunciación situada no consisten únicamente «en autodefinirnos en la producción del conocimiento y en el ejercicio investigativo», también requieren «una toma de postura en la construcción del conocimiento» que explicite «los intereses en producir ciertos conocimientos y en cómo se producen» (*ibid*.).

Yuderkys Espinosa Miñoso (2014) sugiere que la episteme feminista clásica y su crítica, producida por mujeres *blancoburguesas* de países centrales, presentan limitaciones para articularse afectivamente con un programa que descolonice y desuniversalice el sujeto «Mujer» del feminismo. De la misma forma que el pensamiento científico moderno oculta su sesgo sexista, ciertas teóricas e investigadoras feministas producen conocimiento enmascarando su «lugar de adscripción privilegiada»[6] y «ajenas a la actuación histórica del racismo y la colonialidad» (Espinosa Miñoso 2014, 9 y 10). De hecho, Ochy Curiel (2019, 31) critica a Harding por reproducir la universalización del género y su binarismo cuando plantea la metodología feminista desde «una perspectiva de las experiencias femeninas, unívoca y dualista». En ese sentido, Espinosa Miñoso (2016) nos habla del «racismo del género» para referirse a:

> Una imposibilidad de la teoría feminista de reconocer su lugar de enunciación privilegiada dentro de la matriz moderna colonial de género, imposibilidad que se desprende de su negación a cuestionar y abandonar este lugar a costa de «sacrificar», invisibilizando diligentemente, el punto de vista de «las mujeres» en menor escala de privilegio, es decir, las racializadas empobrecidas dentro de un orden heterosexual (Espinosa Miñoso 2016, 50)

Aníbal Quijano (2020, 325 y 326) introduce el concepto de «colonialidad del poder» para hablar de la imposición de una clasificación étnico-racial como piedra angular del patrón mundial de poder capitalista, originada y mundializada en el continente americano. Como he mencionado anteriormente, la modernidad también operó a través de la «colonialidad del poder» para definir las posibilidades de acceso al mundo letrado en base a la idea de raza (Vargas-Monroy 2010; Castro-Gómez 2010). Para Liliana Vargas-Monroy (2010,

[6] En el orden simbólico de los discursos hegemónicos de clase y raza.

90) la construcción epistemológica de la «*hybris* del punto cero»[7] en los territorios colonizados, su forma de ubicar el «sujeto de conocimiento» en la élite criolla blanca, guarda relación con esta idea del «testigo modesto». Pues ambos no dejan de ser miradas que se apropian de este punto cero de observación, invisibilizan y legitiman el sujeto que fundamenta la producción de conocimientos y discursos: el hombre burgués en ascenso y las élites criollas que se autoconstruyen como blancas (*ibid*.). Esto se relaciona directamente con la noción de «colonialidad del saber», que Walter Mignolo (2007) describe como el proceso por el cual se subalternizaron los conocimientos situados fuera de los parámetros de racionalidad del pensamiento monotípico moderno. El pensamiento decolonial deconstruye las narrativas universales que plantean la racionalidad moderna/occidental/eurocéntrica como único modelo válido de producción de conocimientos y, por otro lado, a Europa y Estados Unidos como el centro y la culminación del saber. Liliana Vargas-Monroy (2010, 81) señala que el sujeto de conocimiento de la ciencia moderna «se corresponde con el hombre europeo (perteneciente a las élites de la nobleza o de la burguesía en ascenso)». Aquí entra en juego la influencia de la «colonialidad del ser»[8] en la noción de humanidad y la negación de ciertos grupos sociales —como la comunidad indígena o afrodescendiente— que fueron vistos como un obstáculo para el proyecto modernizador (Curiel Pichardo 2019, 29). En definitiva, la colonialidad del «ser, poder y saber» continúa instituyendo la mirada del sujeto investigador moderno y su conocimiento manufacturado como universales, a

[7] Concepto acuñado por Santiago Castro-Gómez (2010, 59 y 60) para referirse a «la postulación de una mirada soberana que se encuentra fuera de representación» y pretende «articularse con independencia de su centro étnico y cultural de observación». De acuerdo con el autor, las pretensiones cientificista y de objetividad de la «*hybris* del punto cero» se implantaron ya en la geocultura de la primera modernidad, ante la necesidad del Estado metropolitano de ejercer control y taxonomizar las formas del ver el mundo (Castro-Gómez 2010). Los discursos de la pureza de sangre y epistémica —sumados a la pretendida perspectiva de «punto cero»— habilitaron «un tipo racional que articuló la acción y el pensamiento» de la élite de los criollos ilustrados y «la superioridad de unas formas de conocimiento sobre otras» (Castro-Gómez 2010, 185 y 186).

[8] En un ensayo, Nelson Maldonado Torres (2007, 150 y 151) recupera este concepto acuñado por Walter Mignolo y lo describe como el proceso que genera «la diferencia ontológica colonial» basada en la idea de raza y la misantropía, mediante la cual se reduce y viola «el sentido de la alteridad humana, hasta el punto donde el alter-ego queda transformado en un sub-alter». Siempre está presente como posibilidad y es la base sobre la que se despliegan «un sinnúmero de características existenciales fundamentales e imaginarios simbólicos» (Maldonado Torres 2007, 151).

la vez que excluye «otras sensibilidades e interpretaciones del mundo» (Vargas-Monroy 2010, 81).

3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN

Bajo el prisma de los feminismos decoloniales, pretendo articular un estudio sobre la representación de la cubanidad en el cine español que desnaturalice los procesos discursivos de mitificación o reificación de las subjetividades y el folclore cubanos en la diégesis. La filmografía seleccionada para el corpus de análisis nos muestra un abanico de cubanías en permanentes luchas internas y deseosas de reconocimiento. Todas las películas expresan un complejo universo de modelos sociales de lo cubano, esa comunidad imaginada[9] que sería la nación cubana, desde la óptica de España. Para orientar la evolución de mi investigación, he formulado los siguientes interrogantes: ¿Dónde y cómo es posicionada la cubanidad en el cine español contemporáneo? ¿Hasta qué punto las imágenes fílmicas de las mujeres y los hombres cubanos representan un retrato estereotipado y tributario del imaginario colonial y criollo-burgués? ¿Qué rol desempeña el uso del folclore afrocubano a la hora de organizar simbólicamente las subjetividades cubanas en el discurso fílmico?

Como menciono anteriormente, estamos presenciando un proceso transitorio del colonialismo moderno a la colonialidad global. El discurso fílmico es una actividad de semiosis expuesta a las coyunturas de su época, por eso considero pertinente y necesario examinar la manera en que la cubanidad es configurada simbólicamente como «la otredad caribeña» a través de las visiones del mundo y las posiciones subjetivas que construye el cine español. En 1898 finalizó la relación entre la metrópolis española y la colonia cubana, pero la jerarquización étnico-racial y la división centro/periferia (la colonialidad) continúan (re)produciéndose en el campo de lo simbólico por medio de productos culturales como el cine. En síntesis, me propongo evidenciar el carácter histórico del discurso fílmico, así como examinar la latencia de la colonialidad en estas imágenes y su implicación en el posicionamiento de la identidad cultural cubana en términos de diferencia de género, raza, clase, etnia y nación.

[9] Benedict Anderson (1993) propone una definición de nación como una comunidad política imaginada. Imaginada por cuanto sus miembros nunca llegarán a conocerse entre ellos, pero en sus mentes reside «la imagen de su comunión» (*ibid.*, 23)

Dada nuestra coyuntura actual, he incorporado filmes enmarcados en el contexto de la coproducción cinematográfica, porque considero que ya no es posible hablar unívocamente de identidades fílmicas nacionales que sean estables y fijas en el marco actual de prácticas cinematográficas globalizadas (Palacio, 1999). Muchos de los estudios preexistentes sobre etnicidad, migración y cine español analizan filmes de la década los noventa o los primeros años de los 2000. Por eso, he elegido producciones que se sitúan en las dos primeras décadas del siglo XXI, con la intención de actualizar el estudio sobre la representación de la cubanidad con objetos de estudio más contemporáneos. El conjunto de películas se compone por *La novia de Lázaro* (2002), una película española del director Fernando Merinero y de las productoras de cine independiente Vendaval Producciones y Amanda Films; *Chico y Rita* (2010), una coproducción hispano-británica de Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando; *7 días en La Habana* (2012), un filme colectivo coproducido entre España y Francia bajo la dirección de Laurent Cantet, Benicio del Toro, Julio Medem, Gaspar Noé, Elia Suleiman, Juan Carlos Tabío y Pablo Trapero; y *El Rey de La Habana* (2015), una coproducción hispano-dominicana dirigida por Agustí Villaronga.

4. ELABORACIÓN DE LAS ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

Mi aproximación al corpus de análisis parte de la consideración del cine como una tecnología de la representación y el filme como un texto cultural y sociohistórico. Por eso estimo oportuno adoptar un enfoque interdisciplinar e inductivo, propio de las teorías de campo[10], que me permita cruzar tradiciones de la teoría fílmica feminista, la semiótica y los estudios culturales a nivel metodológico. En las teorías de campo, el estudio de los textos concretos —esto es, los filmes— no implica una «renuncia a captar la generalidad de los fenómenos» en el corpus cinematográfico, sino una forma de concebir la generalidad como una meta a alcanzar desde lo individual (Casetti 2005, 202). No en vista de una ley unificadora, sino «para captar una red de acontecimientos capaces de documentar comportamientos, procesos y tendencias» (*ibid*., 202). Por lo tanto, aparte de ser un arte formal y discursivo, los filmes también poseen un valor socio-ideológico que los hace sintomáticos de su época (Dyer 2000). Así pues, la convergencia de estas tres tradiciones me permite articular un análisis de cuatro textos fílmicos, mientras pongo en el centro de mi indagación el género intersecado con la representación de otras categorías sociales como la raza, la clase o la nación.

Como ya he anticipado, me propongo hacer un análisis del texto fílmico y, por ello, mi investigación se enmarca claramente en el campo de la semiótica. Esta disciplina también experimentó un cambio epistemológico en las décadas de los setenta y ochenta que transformó el lugar de enunciación del sujeto investigador. Gracias a este giro, surgieron las primeras aportaciones que cuestionaron la ideología positivista y burguesa de la representación como mímesis[11] e introdujeron la necesidad de historizar el lenguaje del cine y su lectura (Colaizzi 2007). Así pues, la semiótica dejó de ser entendida

[10] Dentro de los estudios fílmicos, Francesco Casetti (2005) hace una periodización en la que introduce el concepto de las teorías de campo para referirse a las aportaciones provenientes del postestructuralismo, caracterizadas por poner en evidencia las relaciones sujeto-observador/objeto-observado y comprender el cine como una realidad que «interfiere en la mirada que la recorre para contribuir a darle una dirección» (Casetti 2005, 201). Desde su óptica, una determinada problemática puede ser reveladora de las preocupaciones de quién indaga y el texto cultural representativo de determinados fenómenos sociales (*ibid*.).

[11] La tecnología de representación del cine hace uso de la mímesis más allá del simple acto de imitar, es el propio hecho de mostrar.

exclusivamente como una ciencia de los signos y empezó a funcionar como disciplina crítica con especial preocupación por «la operación del significar»[12] (Talens 2010, 39). Aunque los sesgos cientificistas, dicotómicos y estructuralistas persisten en algunos acercamientos epistemológicos de la semiótica y las ciencias humanas, este momento histórico abrió una vía para el despliegue de análisis más interpretativos y cualitativos, donde la posición del crítico/lector/espectador construye el objeto de investigación (Talens 2010, 39).

Paralelamente, la relación entre la teoría fílmica feminista y la semiótica empezó a desarrollarse también en la década de los setenta. Dentro de la teoría fílmica feminista hallamos diversas aproximaciones, algunas de las cuales han hecho uso de herramientas de la semiótica y las han hibridado con otras provenientes de diferentes disciplinas. Como bien señala Giulia Colaizzi (1990), el feminismo es una teoría del discurso que nos permite tomar consciencia sobre el carácter construido e histórico de nuestra realidad. Al mismo tiempo que intenta participar en el debate político y epistemológico para transformar las estructuras socioculturales que establecen la exclusión, la opresión y la explotación como paradigmas normativos (*ibid*.).

Adicionalmente, esta investigación se contextualiza en los estudios culturales, pues considero que metodológicamente me permiten entender el texto fílmico como un documento cultural que responde a procesos y prácticas sociales (Palacio 2007). Tal como señala Manuel Palacio (2007), hay una recuperación de las herramientas semióticas en la última generación de culturalistas que hace compatible esta combinación de texto y contexto (histórico-cultural) que voy a abordar en el trabajo. Los estudios culturales tampoco responden a un único enfoque, en su constante devenir han recibido influencias de otras disciplinas o corrientes de pensamiento, tales como el materialismo histórico (marxismo), el estructuralismo, la semiótica, el culturalismo, la teoría poscolonial o los estudios de género, entre otros. Gracias a esto, germinaron múltiples tradiciones, las cuales son organizadas por el sociólogo Chris Rojek (2008) en cuatro momentos que se cruzan y superponen. Dentro de las diversas tradiciones de los estudios culturales, este

[12] Una operación que implica dos posiciones, desde dónde se habla y desde donde se escucha. Su «enfrentamiento dialéctico produce la transformación del *significado* (objetivo) en *sentido* (subjetivo)», ya sea como resultado de «un acto *voluntario* de explicitación discursiva» o «un *efecto del lenguaje en el ser que habla*» (Talens 2010, 39)

trabajo se enmarca en la textual-representacional que está fuertemente signada por la semiótica (Rojek 2008; Barker 2000). La aproximación textual se caracteriza por situar en el centro de su discusión la codificación textual y la inscripción cultural de la ideología en la representación (Rojek 2008). Bajo el influjo del postestructuralismo, la intertextualidad y la idea de que el significado resulta del constante diálogo se vuelven fundamentales en la desmitificación de los textos culturales, la desconstrucción de los binarismos fijos y el análisis de la presencias y ausencias en lo procesos de significación (Barker 2000; Rojek 2008). En definitiva, la aplicación de los estudios culturales al cine también nos muestra la forma en que los hechos textuales del filme —la organización narrativa, la interpelación del sujeto espectatorial, la retórica visual y sonora, etc.— construyen una percepción de la realidad social que con frecuencia está llena de contradicciones.

Al margen de estas tres disciplinas, cabe destacar que recurro al microanálisis fílmico como herramienta de trabajo para el despliegue de mi reflexión teórico-práctica. Como se puede desprender del propio concepto, el microanálisis fílmico consiste en la aplicación de un análisis o examen detallado a fragmentos seleccionados de un filme, atendiendo a aspectos como la composición, la banda sonora, el montaje, etc. Para ello, me sirvo de la propuesta de Santos Zunzunegui (1996) para hacer un análisis interpretativo aplicando esta «mirada cercana» a los filmes. Se trata de un estilo de análisis fílmico cualitativamente diferente, donde estas microsecuencias son «susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se puede estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa» (*ibid*., 14 y 15). Considero que las secuencias seleccionadas para el microanálisis fílmico son sintomáticas de la mirada masculina, blanca y occidental (española) que las películas despliegan sobre la configuración simbólica de la cubanidad. Concretamente, he escogido aquellos segmentos o escenas donde los vínculos afectivos, las relaciones comunitarias u otros tipos de relaciones interpersonales son retratadas y caracterizadas. De esta manera he podido identificar, como veremos en el análisis del corpus, los ejes a través de los cuales se produce, reproducen o legitiman cierta visión de lo cubano en la ficción.

Inicio el recorrido del análisis fílmico siguiendo los pasos propuestos por Casetti y Di Chio (1991), es decir, la descomposición, la recomposición y la interpretación. Para las

dos primeras etapas he contemplado tres estrategias analíticas consolidadas en la tradición semiótica: el análisis del código para abordar los recursos expresivos de la composición fotográfica [13] y la banda sonora, además de la sintaxis fílmica; el análisis de representación, una perspectiva que me permite identificar los procesos formales de la producción de sentido; y el análisis de los componentes narrativos, especialmente la construcción de los personajes y sus relaciones. Debemos tener presente que el cine es un lenguaje abigarrado de diversos tipos de signos y significantes (Casetti y Di Chio 1991), de ahí la importancia que le otorgo a estas tres perspectivas analíticas. Con el análisis de los códigos cinematográficos, busco profundizar y enfatizar la relación se que establece entre lo visual y lo sonoro en el interior de la materia expresiva del filme. Asimismo, pretendo analizar el complejo universo representado en la diégesis (puesta en escena[14]), el tipo de mirada que se lanza sobre este y las modalidades de representación (puesta en cuadro) que condicionan cómo son asumidos y presentados los contenidos. En cuanto a la narración, parto de una concepción del personaje como persona, es decir, como una unidad psicológica y de acción que posee una entidad física y un perfil actitudinal, intelectual y emocional. Por tanto, analizo sus acciones como comportamientos, mientras tengo en cuenta categorías como el carácter (modo de ser) o el gesto (modo de actuar). Todo ello, en constante relación con la contextualización teórica y los conceptos claves desarrollados en el siguiente apartado.

[13] Los códigos vinculados a la perspectiva, los modos de filmación (el encuadre y los movimientos de cámara), la iluminación y el uso del color.

[14] Para ello empleo cuatro categorías analíticas (informantes, indicios, temas y motivos) que me permiten poner orden a los contenidos de los filmes de acuerdo con su grado de generalidad y funcionalidad.

5. MARCO TEÓRICO

La base teórica sobre la que construyo y sitúo esta investigación está organizada en tres subapartados, cuyos contenidos son de especial relevancia para el desarrollo de mi análisis. Como ya he expuesto, mi intención es desnaturalizar la representación de las subjetividades cubanas en el cine español, las cuales están atravesadas por múltiples categorías diferenciales (género, raza, clase, nacionalidad…). Este trabajo parte de la concepción del texto fílmico como «un dispositivo de códigos semióticamente heterogéneo», un interpelador social y una práctica significante (Lotman 1996, 56). De ahí que considere necesario entender cómo se ha articulado el pensamiento feminista con los estudios fílmicos, la producción de significado e identidad en los espacios de semiosis y cuáles son las claves del habla mítica.

El primer apartado lo dedico a la teoría fílmica feminista, especialmente a la discusión en torno a la mirada espectatorial y a la desesencialización de la noción de género. Para ello, recupero las aportaciones de figuras de referencia —tales como Teresa de Lauretis, bell hooks, Judith Mayne o Giulia Colaizzi— sintetizando el devenir histórico de la crítica feminista del cine e introduciendo algunas de sus teorías y conceptos clave (la tecnología de género, la interseccionalidad, el placer visual, la *oppositional gaze*…). Con esto, pretendo mostrar el carácter heterogéneo de este proyecto crítico-teórico, así como el ejercicio de reflexividad que hizo el feminismo sobre sus relaciones de poder internas y los privilegios que ostentaban ciertas autoras dentro de la matriz social.

En el segundo capítulo, parto de las consideraciones de Stuart Hall, Roland Barthes y Iuri Lotman para profundizar en el carácter histórico de las identidades culturales, la participación del discurso mítico en las narrativas del «Otro» de Occidente y los efectos fronterizos que producen las distintas posiciones que ocupa el «yo», las cuales suelen ser naturalizadas en el campo de significación. El concepto de mito (Barthes 2022) y semiosfera (Lotman 1996), junto a la reflexión sobre el impacto de la traumática experiencia colonial (Hall 1989), me permiten contemplar la identidad como algo constituido en la representación y bajo el influjo de la colonialidad.

Por último, considero pertinente incorporar al marco teórico una breve genealogía de la identidad nacional y étnica de la cubanidad. Los filmes hacen constante alusión a hechos semióticos que pertenecen a la cosmovisión afrocubana. Esta contextualización es crucial para mi trabajo analítico e interpretativo, sin la cual podría pasar por alto aspectos del

nivel de significación connotativo de las películas. Con este fin, he revisado exhaustivamente algunas obras destacadas de la literatura etnográfica sobre la cultura afrocubana, de la mano de autores como Lydia Cabrera, Fernando Ortiz, Jorge Castellanos e Isabel Castellanos.

5.1 Apuntes sobre la teoría fílmica feminista

La relación entre los estudios fílmicos y el feminismo se remonta varias décadas atrás, cuando la crítica feminista del cine ganó mayor difusión en el contexto académico anglófono, hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta (De Lauretis 1984/1992; White 2000; Colaizzi 2007). El movimiento de las mujeres, el cine independiente de vanguardia y los estudios fílmicos académicos fueron fenómenos clave para el desarrollo de la teoría fílmica feminista[15], un proyecto de crítica socio-cultural que situó en el centro de su agenda la noción de «la mujer»[16] como imagen y espectáculo (De Lauretis 1984/1992; White 2000; Mayne 1985; Colaizzi 2007). Paralelamente, los estudios interdisciplinarios adquirieron relevancia en el ámbito universitario, lo cual se refleja en la influencia que han tenido los enfoques metodológicos de la semiótica, el marxismo y el psicoanálisis sobre la teoría fílmica feminista (Mayne 1985).

Durante sus inicios, los primeros trabajos trataron de conjugar la reflexión sobre el discurso fílmico con el activismo feminista, desde un enfoque historiográfico y sociológico que focalizó su atención en los modelos de feminidad que el cine clásico y más comercial ponía en marcha. Entre las publicaciones más influyentes sobre la cuestión de la mujer como imagen, encontramos obras pioneras como *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream* (1973) de Marjorie Rosen, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) de Molly Haskell y «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) de Laura Mulvey.

Como apunta Patricia White (2000), los estudios de Rosen y Haskell son considerados ejemplos de las «teorías del reflejo», ya que asumen que las películas son un espejo de la realidad social y que estas representaciones reflejan las formas en que la sociedad trata a

[15] A nivel interno, la teoría fílmica feminista es un conjunto heterogéneo y lleno de matices (Colaizzi 2007).

[16] Entiéndase como la construcción ficticia y discursiva dominante en la cultura occidental que, de acuerdo con Teresa De Lauretis (1984/1992), funciona simultáneamente como condición de existencia y punto de fuga.

las mujeres. El foco de ambas indagaciones se sitúa en el diagnóstico de la violencia, la mitificación y la marginación de las mujeres a través de las imágenes estereotipadas y sexistas en el cine narrativo, la pornografía o la publicidad, entre otros (*ibid*.). Poco tiempo después, Claire Johnston publicó un artículo[17] en el que revisaba las aportaciones de ambas autoras y señalaba que una de las deficiencias en las aproximaciones de Rosen y Haskell era que permitían identificar las implicaciones ideológicas del cine, pero separaban con demasiada facilidad la imagen de la mujer del texto fílmico y el contexto que condiciona su funcionamiento, formas y recepción (White 2000). Desde su enfoque crítico más semiótico, Johnston consideraba que el filme era un lenguaje y la mujer un signo, no una mera representación transparente de lo real (*ibid*.). En su artículo *Women's Cinema as Counter Cinema* (1973), incorporó el concepto de mito de Roland Barthes[18] para decodificar las funciones iconográficas e ideológicas de la mujer en el cine hollywoodense y, además, planteó «la noción de cine de mujeres como 'contra-cine'», es decir, un cine que se sitúa en contra de la tradición de la que emerge para comprometerse política y socialmente con las prácticas contestatarias (Colaizzi 2007, 13; White 2000). En efecto, la aportación de Claire Johnston estableció un patrón para las reflexiones posteriores de la teoría fílmica feminista en torno a la mujer como significante y sus contradicciones ideológicas en géneros como el cine negro o el *western* (White 2000). Respecto a esto último, Judith Mayne (1985) sugiere que la centralidad de las contradicciones del cine clásico en las lecturas analíticas feministas es provocativa y problemática, puesto que no queda claro hasta qué punto estas contradicciones reveladas son realmente excepciones del cine clásico o parte de sus reglas.

Durante los años ochenta, el debate académico y crítico profundizó «en el discurso psicoanalítico-semiótico aplicado al cine» (Colaizzi 2007, 13). Ya en la década anterior, Laura Mulvey se adelantó con su ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», gracias al cual se convirtió en precursora del enfoque psicoanalítico neo-freudiano en la crítica feminista del cine (White 2000). Esto puso énfasis en la deconstrucción de la mirada espectatorial, el placer de mirar y los procesos inconscientes de identificación orquestados por las narrativas clásicas del cine (*ibid*.). Para Mayne (1985), la intersección entre psicoanálisis y feminismo es una de las contradicciones o controversias dentro de la teoría

[17] «Feminist Politics and Film History», publicado en la revista *Screen* en 1975.

[18] Véase el apartado 5.2. Identidad cultural, semiosfera y mito.

fílmica feminista. Como veremos más adelante, esta aproximación crítica es posible, pero entraña ciertos riesgos porque toma como punto de partida las teorías del sujeto espectador de Jacques Lacan, las cuales excluyen el deseo y la mirada femenina de lo simbólico (*ibid*.). La obra de Teresa de Lauretis, *Alice doesn't* (1984), dio réplica a las reflexiones de Mulvey[19] y conjugó el psicoanálisis con la semiótica para reflexionar sobre la paradójica posición de la mujer, los dualismos del psicoanálisis y las posibilidades de otras aproximaciones (Mayne 1985; Colaizzi 2007).

Hacia finales de los ochenta y principios de los noventa, la institucionalización de los estudios fílmicos y los estudios de género en el ámbito académico anglosajón impulsó el desarrollo de la teoría fílmica feminista (Colaizzi 2007). El debate teórico en torno al concepto de género se amplió con aportaciones como *Technologies of Gender* (1987) de Teresa de Lauretis o *Gender Trouble* (1990) de Judith Butler, que introdujeron respectivamente la noción de género como tecnología y acto performativo (*ibid*.). Para Teresa de Lauretis (1987/1989, 8), el concepto de tecnología de género se refiere al complejo despliegue político de técnicas y estrategias discursivas que producen efectos de poder en los cuerpos, las relaciones, los comportamientos y la representación o auto-representación del género. En consecuencia, «ni el sexo ni el género son algo que pertenece al cuerpo […] sino un 'llegar a ser', una forma de existir socialmente» (Colaizzi 2007, 26). El cine, sus narrativas y códigos son discursos institucionalizados que pueden implantar y desplazar hacia los márgenes ciertas representaciones de género, controlar el campo de significaciones e intervenir en la producción de subjetividades o identificaciones de los sujetos espectatoriales (De Lauretis 1987/1989). Otra cuestión

[19] Mulvey no fue la única que reflexionó sobre la mirada espectatorial desde el feminismo y el psicoanálisis. Por ejemplo, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* (1982) de Mary Ann Doane también es un ensayo influyente de la época, entro otros tantos. En él, la autora recupera el concepto de *masquerade* de Joan Rivière para referirse a la condición de la espectadora. Para Doane (1982), la feminidad es una máscara que las mujeres pueden llevar o quitarse, es una capa decorativa que oculta una no-identidad. Por eso, propone la «mascarada de la feminidad» como una estrategia discursiva que permite a la espectadora navegar y resistir las representaciones patriarcales de la feminidad. La exageración consciente de la feminidad crea la suficiente distancia respecto a las imágenes para identificar los estereotipos en la representación de la feminidad (Doane 1982). Sin embargo, en opinión de Barbara Zecchi (2014), la ambigüedad conceptual de la «mascarada» problematizó la polaridad binaria de las premisas de Mulvey, pero tampoco logró salir de una ontología heterosexual.

relevante que introdujo la autora fue su crítica a los límites de la noción de diferencia(s) sexual(es) y el hecho de concebir un sujeto social construido, múltiple y contradictorio, «en-gendrado también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, además de sexuales» (*ibid*., 8). En efecto, lo que articuló Teresa de Lauretis fue una propuesta interseccional[20] de la cuestión de género, donde «mujer» y «hombre» no eran entendidas como categorías unívocas. Ya en los ochenta, la producción crítica proveniente de otras perspectivas feministas —como el feminismo negro o lesbiano en Estados Unidos— puso en el punto de mira el hecho de que la raza y la sexualidad habían sido desplazadas a un limbo teórico dentro del paradigma feminista dominante. Por entonces, la teórica feminista negra bell hooks (1984/2020, 46 y 47) lazó la siguiente crítica al feminismo por su incapacidad de imaginar otras opresiones de la mujer al margen del género:

> Los análisis feministas del destino de la mujer tienden a centrarse exclusivamente en el género y no proporcionan cimientos sólidos sobre los que se pueda construir teoría feminista. Reflejan la tendencia, dominante en las mentes patriarcales occidentales, a falsificar la realidad de la mujer insistiendo en que el género es el único determinante del destino de una mujer.

De acuerdo con Kimberlé Crenshaw (1991/2012), la omisión de las diferencias *dentro* de los grupos es problemática, porque impide detectar las diversas formas de violencia conformadas a partir de otras dimensiones identitarias y además crea tensión *entre* grupos. Reflexiones más recientes, desde la epistemología feminista del *Abya Yala*[21], también se oponen a esa idea de la identidad como una proposición de tipo «o esto, o lo otro», es decir, desde una visión que conciba los sistemas de opresión en una relación de mutua exclusión. Para María Lugones (2011) la forma en que nuestro mundo se organiza ontológicamente en categorías homogéneas, atómicas y separables es una cuestión central de la modernidad colonial, ya que su imposición ha quedado entretejida con la historicidad de las relaciones interpersonales. Asimismo, la autora decolonial ve en la interseccionalidad una forma de pensar en la presencia de las mujeres racializadas no solo

[20] Aunque podemos hallar algunos antecedentes a lo largo de la década, la noción de «interseccionalidad» no fue definida como concepto hasta 1991 por Kimberlé Crenshaw en «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color».

[21] Como expone Catherine Walsh (2012), *Abya Yala* es una noción usada desde los pueblos y movimientos indígenas como un posicionamiento político que confronta de la denominación foránea y colonial de «América Latina». La expresión proviene de los cuna de Panamá y etimológicamente significa «tierra en plena madurez» (*ibid*.). Los feminismos del *Abya Yala* están estrechamente vinculados con las epistemologías del Sur y con los estudios decoloniales.

como sujetos oprimidos, sino también de resistencia ante la colonialidad del género que continúa vigente en la actualidad (*ibid*.). Estas subjetividades resistentes a menudo se expresan «infrapolíticamente»[22] porque su legitimidad, sentido y visibilidad son negados (Lugones 2011, 109). Es en esta «infrapolítica» donde se muestra el poder de las comunidades de los oprimidos para «construirse entre sí en contra de la constitución de significados y de la organización social del poder» (*ibid*., 109).

Así pues, «la desesencialización del género y la redefinición del sujeto en términos de 'posiciones de sujeto'» rompieron esa tendencia a identificar a las mujeres en su totalidad como víctimas por definición, al mismo tiempo que produjeron una toma de consciencia sobre los privilegios ostentados por las mujeres blancas, occidentales, heterosexuales y burguesas (Colaizzi 2007, 18). De los noventa en adelante, la influencia del desarrollo paralelo de los estudios culturales, los estudios poscoloniales y la teoría *queer* impulsaron una configuración «más compresiva de la subjetividad y el imaginario social» en la teoría fílmica feminista, donde ambos son productos de un marco normativo atravesado por múltiples factores que definen «la ubicación social de los individuos y su valoración correlativa» (*ibid*., 18).

5.1.1. Cine, mirada y placer

Las maneras en que los sujetos espectatoriales articulan su mirada no existen en el vacío, sino que están mediadas por múltiples factores sociales que intervienen en cómo comprendemos u ordenamos el mundo. De acuerdo con Teresa de Lauretis (1984/1992, 19) «el cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están moldeadas individualmente, pero son inequívocamente sociales». Al hilo de esta cuestión, Francesco Casetti (2005) hace énfasis en que el cine nunca representará el mundo tal y como es, sino su configuración simbólica. Por eso considera que:

> Remitirse a la inmediatez o a la neutralidad de la mirada, soñar con que la realidad se ofrezca de forma autónoma y directa a la vista, no solamente es falso, sino que impide

[22] María Lugones (2011) hace referencia a la acepción que Alberto Moreiras (2020) le da a la noción de infrapolítica. La infrapolítica es un campo de reflexión «sobre un cierto afuera de la política», es decir explora las condiciones de existencia que exceden y «subceden» a la política (Moreiras 2020, 80 y 82). Es la diferencia de la política que «vive y se abre en la retirada del campo político, lo que significa que lleva consigo una intensa politicidad, pero es la politicidad impolítica que suspende y cuestiona toda aparente politización» (Moreiras 2020, 83).

> ver que la única manera de atacar el cine patriarcal es poner en evidencia su naturaleza lingüística» (Casetti 2005, 254)

Como ya hemos visto, Laura Mulvey (1975/1988) fue pionera en abordar la mirada espectatorial desde un enfoque feminista. No obstante, en los últimos años, su ensayo ha sido cuestionado en varios aspectos. Mi interés aquí es visibilizar algunos de los puntos problemáticos y críticas que se han hecho a su célebre «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En su obra, Mulvey (1975/1988) hace un uso político del psicoanálisis freudiano para teorizar sobre la mirada masculina (*male gaze*). Discute las interrelaciones del placer erótico en las películas —su significado y el lugar central que ocupa la imagen de las mujeres— con el propósito de concebir un lenguaje del deseo alternativo que rompa y deje atrás las formas caducas y opresivas del cine dominante.

Para empezar, De Lauretis (1984/1992) considera que la visión psicoanalítica del cine y su significación instituyen los procesos subjetivos en un orden simbólico basado en la función de la castración. La mujer es posicionada como principio y fin del deseo, a la vez que su sexualidad es negada y asimilada a la masculina, el representante que ostenta el falo[23] (*ibid*.). Como bien señala Barbara Zecchi en *La pantalla sexuada* (2014), debemos tener presente que el espacio espectatorial supera la dicotomía entre la mirada femenina y masculina. Este se origina por la negociación o intersección de tres fuerzas descritas por Henri Lefebvre (1974) y que la autora sintetiza del siguiente modo:

> El formante de la representación del espacio geométrico, que reduce realidades tridimensionales a dos dimensiones; el formante óptico o visual, que tiende a relegar los objetos a la pasividad y distancia; y el formante fálico, que metafóricamente simboliza fuerza y violencia masculinas, y que cumple la función de ocupar el espacio abstracto con un significante cargado de mitos (Zecchi 2014, 41).

Estos formantes son simultáneamente antitéticos y complementarios, se implican y anulan entre sí (Zecchi 2014). De ahí que la homogeneidad del espacio visual se obtenga mediante diversos equilibrios que varían con el devenir histórico del cine (*ibid*.). Lo que denuncia Laura Mulvey (1975/1988) es el formante fálico, o sea, la codificación cinematográfica de las formas eróticas de mirar y el espectáculo a partir del lenguaje y el orden simbólico patriarcal. De acuerdo con la autora, las mujeres y las formas femeninas

[23] El falo es el poder, la autonomía del deseo masculino que se establece como norma universal (De Lauretis 1984/1992). Según la autora, el pene no es lo mismo que el falo, pero el conjunto de términos acaba deslizándose y fundiéndose el uno en el otro (*ibid*.). Mientras la castración es concebida estrictamente en la dimensión simbólica, el falo suele ser extrapolado al cuerpo masculino ya que depende de la experiencia inicial de tener pene (*ibid*.).

son meros significantes de la otredad en la cultura patriarcal y, por ello, son irremediablemente portadoras de sentido, pero nunca constructoras (*ibid*.). Desde esta perspectiva, «la película como significante imaginario, representación e identificación son procesos referidos a un sujeto masculino» porque, en un orden fálico, la mujer ocupa una posición no-coherente (el vacío de significado) y es constituida como imagen, fundamento y soporte «de *esta* proyección e identificación del sujeto» (De Lauretis 1984/1992).

Mulvey (1975/1988) afronta particularmente dos formas en las que el cine nos ofrece placer. En primer lugar, nos habla de la escopofilia, o sea, el placer de mirar al otro y concebirlo como un objeto. La mayor parte del cine dominante responde a las convenciones narrativas del modo de representación clásico, donde el mundo diegético es completamente cerrado y se despliega intentando ocultar las huellas de la enunciación con la intención de generar un efecto de realidad (*ibid*.). Sumado a esto, encontramos que sus condiciones de exhibición —el contraste entre el haz de luz proyectado y la oscuridad que envuelve y aísla a cada persona espectadora— promueven la ilusión voyeurística de observar un mundo privado (Mulvey 1975/1988). En segundo lugar, introduce el narcicismo, es decir, la fascinación hacia lo parecido y el reconocimiento en un yo (ego) ideal que es (re)introyectado por el sujeto alineado (*ibid*.). De modo que las estructuras de fascinación del cine son capaces de provocar, al mismo tiempo, un eventual olvido del «yo» y un refuerzo del mismo, así como producir todo un compendio de egos ideales que desencadenan complejos procesos de identificación y de diferencia (*ibid*.).

Casetti (2005, 255 y 256) sugiere que el vínculo entre la escopofilia y el narcicismo se intensifica en el cine clásico gracias a que, en su mundo imaginario, «el deseo de posesión (de lo que ofrece el filme) opera en paralelo a los procesos de identificación (con quien está en el filme)». Esta doble situación hace que el sujeto espectatorial escoja al héroe masculino para proyectar su mirada y obtener una satisfactoria omnipotencia, es el alter-ego que controla activamente la fantasía; mientras mira a la heroína como objeto de goce y fetiche (Mulvey 1975/1988). En suma, quienes se exhiben y permanecen como siluetas inmutables son las figuras femeninas, por el contrario, las figuras masculinas son reacias a cargar con la objetivización sexual dentro de las estructuras narrativas porque su atractivo radica en controlar la ilusión espacial y la mirada del filme (Mulvey 1975/1988).

Uno de los puntos débiles o problemáticos de la reflexión de Mulvey (1975/1988) es que emplea unos instrumentos analíticos falocéntricos (psicoanálisis de Freud) con el convencimiento de que son neutrales, para luego desmantelar otro discurso patriarcal (Zecchi 2014; De Lauretis 1984/1992). Para Laura Mulvey (1975/1988, 9 y 10), el placer de mirar se halla dividido entre lo activo/masculino y lo pasivo/femenino, de manera que «la mirada masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella». Considera que la presencia visual de las mujeres en los filmes narrativos resulta extraña y tiende a obstaculizar el flujo del argumento con momentos de contemplación erótica (*ibid*.)[24]. A ojos de Lauretis (1984/1992), la premisa fálica anula la posibilidad de que existan otros procesos subjetivos en una relación entre la imagen fílmica y el espectador-sujeto. Además, conceptos como voyeurismo o fetichismo están «directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual, la ata a la sexualidad y ata su sexualidad; hace de ella la representación absoluta, el escenario fálico» (*ibid*., 45).

De este modo, se articula lo que Zecchi (2014, 299) denomina una trinidad voyeurista y sádica de tres miradas eminentemente masculinas: la de quien dirige o registra el acontecimiento profílmico, los sujetos espectatoriales que observan el producto final y los personajes en la diégesis (Mulvey 1988). De ahí que Zecchi (2014) asevere que este enfoque crítico excluye a las espectadoras y, además, asume una postura universalizante que eclipsa el condicionamiento que tiene la raza y la clase en la mirada. De hecho, la autora señala que mientras el espacio de realización cinematográfica ha estado históricamente masculinizado, las espectadoras han supuesto el público mayoritario en las salas a lo largo de la historia cinematográfica (Zecchi 2014).

Recordemos que el espacio visual cinematográfico también se divide entre el espacio inscrito en la película —mediado por las estrategias que articulan la mirada espectatorial— y aquel creado por los sujetos espectatoriales «que asimilan y codifican el discurso fílmico y sus estrategias» (Zecchi 2014, 40). Por ejemplo, desde los feminismos negros también se ha criticado esta oposición binaria establecida por Mulvey

[24] Laura Mulvey (1988) lo ejemplifica con el recurso de la *show-girl*, un dispositivo y técnica que consigue unificar las miradas masculinas del espectador y los personajes —sin romper con la impresión de verosimilitud— al mismo tiempo que fragmenta el cuerpo femenino como un recortable en la sucesión de primeros planos.

donde el hombre es espectador por defecto y el sujeto de acción, mientras la mujer un *leitmotiv* del espectáculo erótico. En «The Oppositional Gaze: Black Female Spectators» (1997), bell hooks pone de manifiesto que las espectadoras afrodescendientes no se identifican necesariamente con la mirada falocéntrica ni la construcción hegemónica de la feminidad como castración o carencia:

> Black female spectators, who refused to identify with white womanhood, who would not take on the phallocentric gaze of desire and possession, created a critical space where the binary opposition Mulvey posits of «woman as image, man as bearer of the look» was continually deconstructed. As critical spectators, black women looked from a location that disrupted […] (bell hooks 1997, 122).

La mirada ha sido un lugar de resistencia dentro de las comunidades afrodescendientes, pues el acto de mirar les ha sido tradicionalmente negado dentro de las relaciones de poder coloniales y racializadas (bell hooks 1997). El indómito deseo de mirar produjo una *oppositional gaze* como respuesta crítica a la negación de la representación de la «negritud» en el cine (bell hooks 1997). Esta mirada viene acompañada por el placer del cuestionamiento de las imágenes, de ahí que bell hooks (1997) despliegue la siguiente crítica contra la totalización de la categoría social «mujeres» en la producción teórica feminista y hegemónica:

> Mainstream feminist film criticism in no way acknowledges black female spectatorship. It does not even consider the possibility that women can construct an oppositional gaze via an understanding and awareness of the politics of race and racism. Feminist film theory rooted in an ahistorical psychoanalytic framework that privileges sexual difference actively suppresses recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference—of racialized sexual difference. (bell hooks 1997, 122 y 123)

Al final de su ensayo, Mulvey (1975/1988) propone eliminar el placer visual y la narratividad en pos de configurar un lenguaje cinematográfico feminista y alternativo al hegemónico. Sin embargo, Zecchi (2014) advierte que esta deconstrucción de la escopofilia y la narratividad no garantizan un distanciamiento o alteración del discurso dominante respecto a las mujeres en el cine. Aunque la mirada haya sido preponderantemente estudiada, existen otros sentidos y placeres al margen del *status quo* del placer visual que pueden ser interpelados en la sala de cine, como la experiencia sensorial táctil o la acústica (*ibid*.)[25].

[25] Por ejemplo, Laura Marks (2000) popularizó el concepto de visualidad háptica para hacer referencia a las formas en que el cine evoca e interpela el sentido del tacto a través de la mirada, una sinestesia gracias a la cual el sujeto espectatorial experimenta el cine de forma multisensorial. A diferencia de lo que sucede

5.2. Identidad cultural, semiosfera y mito

Considero oportuno detenernos en algunas reflexiones sobre el funcionamiento de los espacios de semiosis en la cultura y la participación del habla mítica en los procesos de significación de la identidad. Para ello, tomo como referencia las aportaciones de tres autores, cuyas obras han tenido gran influencia en el trabajo académico de los estudios culturales. Como diría Stuart Hall (1989, 72), el pasado continúa hablándonos, no factualmente, sino siempre construido «through memory, fantasy, narrative and myth». El autor jamaicano no concibe la identidad como un hecho histórico logrado, en su lugar, nos invita a pensarla como una producción que se encuentra en perpetuo proceso y constitución dentro de la representación (*ibid*.). Para él, las identidades culturales llevan aparejadas la cuestión de *ser* y *convertirse*, pertenecen tanto al pasado como al futuro y son el nombre con el que enunciamos los distintos modos en que somos situados y nos situamos en las narrativas del pasado (*ibid*.). También identifica una segunda concepción de la identidad cultural vinculada a un *yo colectivo*, es decir, aquellas experiencias y códigos culturales compartidos que generan un marco referencial más estable y continuo (*ibid*.). Aunque esta segunda noción fue clave para las sociedades poscoloniales y su redescubrimiento (imaginario) del pasado que distorsionó la lógica del colonialismo, a ojos de Hall (1989), puede ser limitante a la hora de comprender adecuadamente el carácter traumático de la experiencia colonial.

Como veremos a continuación, lo que plantea Hall (1989) está estrechamente relacionado con las reflexiones de Iuri Lotman (1996) y Roland Barthes (2022) en torno a los sistemas semióticos y míticos. De hecho, en otra de sus obras, Hall (2019, 115) señala que «el posicionamiento del sujeto en relación con su sentido del pasado siempre es un asunto discursivo» y, por ello, problematiza los efectos fronterizos que se dan a través del funcionamiento discursivo de algunas categorías sociales ―concretamente la raza, la etnia y la nación― las cuales generan un sentido del mundo, naturalizan la diferencia en el campo de significación y edifican un orden de inteligibilidad.

---

con la mirada tradicional y penetrante del cine (visualidad óptica) que distancia y genera una profundidad ilusoria, la visualidad háptica que no solo focaliza en la vista, sino que genera una impresión palpable involucrando al cuerpo y evoca cierta sensorialidad que permite acariciar las superficies a través de distintos recursos, como la textura de la imagen o las escenas de contacto físico (Marks 2000).

En esta investigación, opto por entender las identidades culturales como puntos de sutura (cuyos sentidos no pueden ser asegurados en la eternidad) y como paisajes imaginados dentro de los discursos de la historia y la cultura que proyectan el pasado en el presente, muchos en el marco de los mitos originarios (Hall 1989; 2019). Estas identidades son importantes, no por fijarnos en una posición, sino porque son lo que está en juego, lo que puede ganarse o perderse en las políticas culturales (Hall 2019). Ahora bien, ¿cómo funciona la producción de estas narrativas y sus sentidos? Al respecto, Iuri Lotman (1996) nos explica que todo sistema semiótico existe y es capaz de trabajar gracias a encontrarse sumergido en un *continuum* de diversos tipos de formaciones semióticas en múltiples niveles de organización. Lotman (1996) denomina a este continuo «semiosfera», un espacio de carácter abstracto y cerrado en sí mismo, fuera del cual es imposible la existencia de la semiosis. Esta esfera está rodeada por una frontera que la separa del espacio extrasemiótico y actúa como traductor-filtro bilingüe de los hechos o textos no-semióticos que le resultan ajenos (*ibid*.).

La cuestión de la frontera resulta crucial, pues organiza la semiosfera a partir de la oposición centro/periferia, lo cual revela que toda cultura no solo produce su organización interna, sino también requiere de un exterior «no organizado» que puede existir previamente o ser construido en su ausencia (Lotman 1996). A su vez, dentro de ella, hallamos toda una diversidad de sectores o espacios culturales particulares que reproducen el mecanismo fronterizo a escala interna (*ibid*.). Al hilo de este planteamiento, tiene sentido que Hall (1989) afirme que los límites de la diferencia cultural se reposicionan constantemente dependiendo del punto de referencia. En efecto, un espacio extrasemiótico siempre es otra esfera de semiosis, dado que el carácter nuclear o periférico de un espacio depende de la posición de quien observa y ubica la frontera de una cultura dada (Lotman 1996).

Las formas en que somos posicionados y subjetivados son un ejercicio fundamental de poder cultural que emplea las compulsiones internas y la (con)formación subjetiva a la norma, incluso teniendo la capacidad de inducirnos a vernos y experimentarnos como lo Otro (Hall 1989). Para Hall (2019), la producción de los Otros de Occidente se gestó con el inicio de la aventura euroimperial y el contiguo proyecto de modernidad, donde la raza facilitó un tropo de polarización que acabaría por patologizar y fetichizar la otredad en términos corporales. Es más, observa que las identidades caribeñas han sido pensadas en términos de una relación dialógica o una paradoja entre la continuidad con el pasado y la

experiencia compartida de la profunda discontinuidad que supuso el colonialismo y la diáspora: «the shock of the 'doubleness' of similarity and difference» (Hall 1989, 72).

Añado a la cuestión de la semiosfera el habla mítica, cuyas narrativas han sido fundamentales en la configuración de las identidades culturales, incluida la cubanidad. De acuerdo con Roland Barthes (2022), en este universo infinitamente sugestivo, cualquier materia puede ser investida de un uso social. Toda unidad significativa[26] puede ser soporte del habla mítica, mientras disponga de unas condiciones concretas que le permitan convertirse en mito, es decir, un modo de significar definido por la intención y la forma que le profiere al objeto de un mensaje. Así pues, el mito es un sistema semiológico segundo, por cuanto en este encontramos un esquema tridimensional (*forma-concepto-significación*) particularmente edificado a partir de una cadena semiológica preexistente (*significante-significado-signo*). Por ejemplo, Hall (2019) piensa en la nación como una comunidad simbólica, esto es, una entidad política que se (trans)forma en los sistemas de representación, cuya función es producir un significado y construir la identificación a fin de generar identidad y lealtad. La narrativa colectiva de la nación implica todo un conjunto de leyendas, imágenes, rituales o eventos histórico-simbólicos que son vaciados de su contenido para, luego, alinearlos a un concepto de nación que representa una historia unificada y situada «dentro de un registro atemporal del tiempo mítico» (Hall 2019, 121). El mito asimila el signo o *sentido*[27] de un *lenguaje objeto* que toma para constituir su propio sistema: lo vacía de su rica historia, memoria o contingencia y lo permuta a una *forma* parásita y empobrecida (Barthes 2022). A esta, le implanta un *concepto* histórico y motivado de cuya correlación, con la *forma*, surge una *significación*. El *sentido* no es suprimido, sino que acaba siendo una presencia prestada que alimenta permanentemente al mito.

Sabemos que gracias a las constantes irrupciones semióticas a nivel interno y externo de la semiosfera, tiene lugar la producción de sentido y nueva información (Lotman 1996). Lo que hace el mito es deformar porque su *significación* «es una palabra robada y devuelta», surge del *concepto* histórico para obligarnos a reconocer las intenciones que lo motivan, pero no las huellas de la historia que lo produjo, momento en el cual gira

[26] Lenguajes que abarcan todo tipo de órdenes de percepción tales como el habla oral, el cine, la fotografía, el discurso escrito, el deporte, la publicidad…

[27] La correlación total del *significante* y *significado*.

sobre sí misma para restituir la palabra hurtada, aunque no en su lugar exacto (Barthes 2022, 217 y 218). Muestra de ello es uno de «los conceptos maestros que organizan los grandes sistemas clasificadores de diferencias que operan en las sociedades humanas»: la raza (Hall 2019, 46). El racismo —aun siendo un terrible hecho histórico— es un sistema de significado que ha intentado en varias ocasiones aterrizar, de forma insostenible, la idea fundacional de la raza de forma científica (*ibid*.). En consecuencia, «el discurso racial no es una forma de verdad en ningún caso, sino un 'régimen de verdad'», donde el elemento biológico-genético cumple la función de fijar la diferencia discursivamente «a lo largo de la cadena de equivalencias en el sistema racial de representación» (Hall 2019, 80).

Recordemos que las ideas de raza, etnia y nación están enlazadas según postula Hall (2019). Desde el punto de vista de Barthes (2022), nuestra sociedad continúa pasando por las lógicas hegemónicas de la burguesía. Es más, el mito y la ideología burguesa tienen el mismo mecanismo, fundamentan la intención histórica como naturaleza y la contingencia como eternidad, de ahí que considere nuestra sociedad «el campo privilegiado de las significaciones míticas» (*ibid*., 232). Los distintos tipos de esta clase social han variado con el devenir del tiempo, pero su estatuto permanece infligido bajo una operación de ex-nominación: la burguesía como hecho económico (capitalismo) es nombrada, mas no como hecho ideológico (*ibid*.). Para el autor, la burguesía se diluye a través de la idea de nación y su vocabulario político postula la existencia de un universal:

> […] ideológicamente, todo lo que no es burgués está obligado a recurrir a la burguesía. La ideología burguesa puede por lo tanto cubrir todo y, sin riesgo, perder en ese todo su nombre: nadie, en ese caso, se lo devolverá. La burguesía puede subsumir sin resistencia el teatro, el arte, el hombre burgués, bajo sus análogos eternos; en una palabra, puede desnombrarse cuanto quiera, pues no hay más que una sola y misma naturaleza humana (Barthes 2022, 234)

En consecuencia, todo en nuestra cotidianidad es tributario de las formas «normalizadas» que la burguesía *se hace* y *nos hace* mientras se incorpora a la mesa de lo indiferenciado y la naturaleza. Por su parte, Stuart Hall (2019, 123) sugiere que la «idea de nación no es tan inequívocamente moderna como su genealogía liberal presupone». En realidad, las identidades modernas son intentos subrepticios de unir lo político (el Estado nación) con un concepto más cultural, antiguo y nebuloso (la *natio*), cuya congruencia solo se alcanza con el constante proceso de representación (*ibid*.). No pasemos por alto que «la mayoría de los Estados nación modernos son híbridos culturales, son mestizos y están diasporizados sin remedio», por lo que en esta cosmovisión la cubanidad o la españolidad

no es una etnia, sino «la norma frente a la cual, según el grado de desviación, ha de medirse la etnia» (Hall 2019, 125).

Como vemos, cuando hablamos de la diferencia cultural, es inevitable que el término etnia emerja como referencia directa a esta área distintiva de la diferencia. En ella quedan englobadas las tradiciones, lenguas, creencias religiosas y otras ideas culturales compartidas por los grupos particulares (Hall 2019). Sin embargo, este concepto también está muy connotado y es profundamente problemático ya que causa la misma controversia que la raza (*ibid*.). De acuerdo con Hall (2019, 83), la cuestión de la etnia no ha resuelto su incómoda relación con los conceptos de raza y nación, lo que la convierte en «un problema fundamental que desestabiliza radicalmente los tres términos». En ese sentido, Hall (2019) otorga especial relevancia a las coordenadas espacio-temporales de las identidades culturales por el condicionamiento que impone el sentido «fuerte» de etnia (*ethnos*) sobre la diferencia cultural. Aquí, los universos comunes parecen sustentarse exclusivamente en lo cultural, pero no dejan de deslizarse hacia una posición que trasciende lo histórico y se funda en la naturaleza mediante concepciones de sentido basadas en el parentesco, la herencia de los antepasados y, quizás, las características físicas comunes (*ibid*.). En palabras de Stuart Hall (2019, 112), la etnia como significante de la diferencia cultural es engañosa y contradictoria, ha sido suturada y remendada, por esta razón «siempre se corre el riesgo de que deslice la cultura hacia la naturaleza».

En resumen, para que el discurso mítico en torno a la identidad cultural sea efectivo, es necesario recibir su significación de acuerdo con los propósitos de su estructura, vivirla como una historia simultáneamente verdadera e irreal (Barthes 2022). Dicho de otro modo, aunque la motivación del habla mítica sea explícita a ojos de quien consume el mito, es naturalizada inmediatamente y deja de ser leída como móvil: el mito ya no es un sistema semiológico, se vuelve factual (*ibid*.). Durante mi análisis fílmico trataré de adoptar, en la medida de lo posible, el enfoque analítico del mitólogo que consiste, según Barthes (2022), en descifrar el mito como una deformación, impostura o coartada del *concepto* que recibe, con el objetivo de desenmascarar la motivación de su significación.

5.3. Introducción al legado afrocubano

La escasa investigación en torno a las implicaciones de la cosmología yoruba en la configuración simbólica y mitificación de la cultura e identidad cubana en el cine contemporáneo constituye una de mis motivaciones para realizar esta investigación. A continuación, plantearé una aproximación a la identidad cultural y nacional cubana, mediante un breve una genealogía o mapa de los hitos históricos que han intervenido, con efectos aún en el presente, en la producción de subjetividades colectivas e individuales.

La influencia de la cultura yoruba en la Cuba contemporánea es patente y la hallamos a lo largo de toda la isla en sus sonoridades musicales, prácticas religiosas y danzas autóctonas. Aunque en el presente apartado pondré énfasis en la influencia de este grupo étnico es importante destacar que los yorubas o lucumís no fueron los únicos en dejar huella, pues la bibliografía histórica pone en evidencia que convivieron con otros dos grandes grupos sectoriales ―los dahomeyanos y los bantús (o congos)― cuya confluencia fue relevante en la producción cultural de *lo cubano* y su folclore (Cabrera 1993; Linares 1993). Los múltiples e intrincados procesos de transculturación que experimentó la isla hicieron de Cuba una nación criolla pues, como indica María Teresa Linares (1993), el criollo fue la unión del español y el esclavo (hijo de africanos de «nación») nacidos en estas tierras, así como los descendientes del mestizaje entre españoles y mujeres indias y negras.

Tomo el vocablo transculturación del etnólogo cubano Fernando Ortiz (1940), porque da cuenta de las variadas y complejísimas transmutaciones culturales que marcaron la evolución del pueblo cubano tanto en aspectos de la vida pública como privada (lo sexual, lo económico, lo psicológico, lo religioso, etc.). De acuerdo con Ortiz (1940, 142), este concepto expresa de forma más adecuada «las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra», pues es capaz de trascender y matizar las imprecisiones de expresiones como *aculturation*[28] (la adquisición de una cultura distinta), desculturación («pérdida o

[28] A propósito de la transculturación, Bronislaw Malinowski (1940, XVI) considera que la *aculturation* «es un vocablo etnocéntrico con una significación moral», donde se presupone que las personas que «gozan del 'beneficio' de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental […] han de cambiar para convertirse en 'uno de nosotros'». Critica la adhesión a esta noción por el riesgo de introducir implícitamente un conjunto de conceptos morales, normativos y valuadores que terminarían por viciar la comprensión del fenómeno social en sí (*ibid*.).

desarraigo de una cultura precedente») y neoculturación («consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales»). En síntesis, podemos describir lo originado en Cuba como un fenómeno social cuanto menos curioso. No estamos ante «una pasiva adaptación a un *standard* de cultura fijo y estable» pues, como señala Bronislaw Malinowski (1940, XVI-XVII), los cambios fueron experimentados en la cultura originaria y la matriz receptiva. A ojos de Ortiz (1940, 138 y 139), fue un «inmenso amestizamiento de razas y culturas» —con tan diversas posiciones y categorías estructurales influyendo en la formación de su pueblo— que «sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico».

Entre los siglos XVI y XIX el comercio de esclavos produjo un flujo masivo de personas captivas, entre 15 y 18 millones, provenientes de múltiples grupos étnicos de África occidental — como los Oyo, Ife´, Ibeyu u Owo, entre otros — que portaron consigo costumbres, creencias y formas de vida compartidas en la cultura lucumí y similares (Cabrera Thompson 2017; Reid 2004). Las principales instituciones encargadas de mantener la cohesión cultural en este contexto de diáspora y profunda disrupción fueron los cabildos de nación[29] y la Santería, en el caso de Cuba. La temprana y continua implantación de los cabildos de nación proporcionó una red de mutua ayuda entre personas esclavizadas y libertas, así como un espacio de conservación y fortalecimiento de las expresiones culturales legadas por los yoruba que generaron un sentido de grupo y dieron forma a la Regla de Ocha (Santería) y otras prácticas religiosas afrocubanas (Ayorinde 2004; Linares 1993; Reid 2004). A continuación, abordaremos los rasgos distintivos de las principales prácticas religiosas afrocubanas, especialmente la Santería, a la vista de reconocer su participación en la significación de la cubanidad como nación en el sentido de comunidad imaginada[30].

[29] Los cabildos de nación eran instituciones civiles u organizaciones culturales y socio-religiosas —similares a las «cofradías de negros» sevillanas— que surgieron por primera vez en el siglo XVI (Ayorinde 2004; Reid 2004). La membresía a un cabildo dependía de la ascendencia común o la pertenencia a un grupo étnico, cuestión que favoreció la preservación y reconstitución de sus prácticas culturales (Reid 2004).

[30] Benedict Anderson (1993).

5.3.1. La Santería o Regla de Ocha-Ifá: folclore, culto y género

En África occidental, las mujeres ocupaban un lugar importante en el culto a los antepasados de la sociedad yoruba, siendo las encargadas de su transmisión por descendencia matrilineal, incluso tras la diáspora (Cabrera Thompson 2017). El desarrollo de las tribus y la adoración de los elementos de la naturaleza derivó en religiones de carácter clánico, cuya conducción recaía en las mujeres en cuanto jefas y proveedoras (*ibid*.). El advenimiento de las sociedades clasistas complejizó la organización del culto e incorporó parte de la lógica patriarcal, abriendo paso a la aparición de nuevas sociedades yorubas exclusivamente masculinas que buscaban la subordinación de las mujeres (*ibid*.).

La invasión colonial del continente africano desde Europa se produjo en un contexto de crecimiento económico dispar entre pueblos autóctonos, hecho que interrumpió la homogenización de estos grupos y sus sistemas cosmogónicos lo cual —sumado a las modificaciones y contaminaciones ocasionadas por el proyecto colonizador— impide que podamos hablar actualmente de una única religión del África subsahariana (Cabrera Thompson 2017). A su llegada al «Nuevo continente», la población esclavizada tuvo que sincretizar, a modo de estrategia de resistencia, los principios de sus cultos en la cultura impuesta por los colonos, ramificándose así en nuevas prácticas religiosas como el Candomblé y el Batuque en Brasil; el Culto a Shango en Trinidad y Tobago; o la Regla de Ocha y el culto de Ifá en Cuba (Cabrera Thompson 2017; Cámara 2003). Las religiones afrocubanas también son conocidas bajo el término «reglas». La Santería o Regla de Ocha-Ifá tiene orígenes lucumís (yoruba) y es considerada una de las tres religiones más relevantes en la isla, junto a la Regla de Palo Monte (Mayombe) de raíces bantú y la agrupación carabalí de la Sociedad Secreta o Regla de Abakuá (Castellanos y Castellanos 1992; Castellanos Llanos 2009).

La transmisión oral entre generaciones de practicantes fue clave en el proceso de reconstitución del culto, lo cual no pudo impedir que las deidades yorubas entrasen en contacto con los Santos Católicos. Los procesos de evangelización impuestos por las leyes coloniales hicieron que las personas esclavizadas estuvieran informadas sobre la vida y significación de este credo ajeno y sus figuras representativas, aunque la aparente adopción de la fe se articuló bajo una relación sincrética (Linares 1993). Los acontecimientos dieron lugar a estadios culturales donde concurrieron funcionalmente

elementos sustanciales que, a su vez, propiciaron la continuidad de elementos comunicantes entre culturas (*ibid*.).

Así pues, se formó una hibridación que perdura en la actualidad (la Santería) que concibió una serie de equivalencia entre las entidades divinas propias y los santos impuestos. La voz «orichas» es la denominación dada a las deidades del panteón yoruba, cada una de las cuales presenta una serie de caminos o avatares que reflejan una personalidad específica —con sus propios atributos, tabúes y requisitos— que lo diferencia de la identidad dominante del *oricha* en cuestión (Ayorinde 2004). De acuerdo con Christine Ayorinde (2004), la correspondencia y transferencia de cualidades entre los santos y los *orichas* es uno de los signos más representativos del proceso de sincretismo que tuvo lugar en la isla. Como expone María Teresa Linares (1993), el apego del catolicismo popular a la adoración de imágenes —sobre todo de las advocaciones de la Virgen María— sumado a la figura de los santos católicos como personas deificadas que pueden obrar milagros en favor de las personas, permitió hacer una equiparación con el panteón yoruba. Olofin, deidad superior, otorgó todos los poderes y las fuerzas de la naturaleza a los distintos *orichas* para que ejercieran de intermediarios entre los humanos y la entidad creadora; estos a su vez adoptaron forma, virtudes y vicios humanos (*ibid*.). Como se puede advertir, en la religión yoruba está presente la idea de un creador o *deus otiosus* (Olofin) semejable en ciertos aspectos al Dios católico, incluso más si tenemos presente influencia de la Santa Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) en las tres manifestaciones del Ser Supremo yoruba, o sea Olodumare, Olofin y Olorun (Ayorinde 2004).

La Regla de Ocha o Santería es una religión de carácter personal o privado ya que, a diferencia del catolicismo, no está organizada en torno a una figura de autoridad jerárquica suprema[31], sino que suele desarrollarse con cierta heterogeneidad en el marco de pequeñas comunidades autónomas de creyentes unidos por la similitud —nunca la identidad— de sus prácticas y creencias (Castellanos y Castellanos 1992; Linares 1993). Es más, Jorge Castellanos e Isabel Castellanos (1992) consideran que la ausencia de una base estructural que homogenice la comunidad explica por qué las religiones afrocubanas se han podido intercomunicar y sincretizar generalmente con tanta facilidad. La praxis adquiere especial relevancia dentro del culto, el cual es oficiado por la *iyalocha* o el

[31] No encontramos un equivalente al Papa o Santo Padre, es decir, una figura de máxima autoridad en la fe que cohesione a todas las comunidades de feligreses.

babalocha —la santera o el santero de mayor prestigio por su edad y funciones— en el *ilé ocha* o la casa-templo del *oricha*, que muchas veces coincide con la vivienda particular (Ayorinde 2004; Linares 1993). Estas figuras de autoridad tienen la potestad de iniciar a aquellos devotos y devotas que lo deseen (ahijados), sobre los que ejercen su tutela en calidad de madrina y padrino (Linares 1993). Si bien en África sus prácticas eran independientes, en Cuba se produjo un intercambio entre grandes *iyalochas* y *babalochas* de renombre, quienes iniciaron nuevos linajes de lo que luego se convertiría en la Santería (Ayorinde 2004). En ese sentido, no solo la trasmisión oral de los conocimientos fue clave, sino también la práctica diaria; porque más allá de los vestigios con palabras, dibujos y trazos no existe una descripción total y pormenorizada de sus procesos religiosos al completo (Linares 1993). De ahí que considere oportuno esbozar a continuación algunos datos sobre los mismos.

En esta religión el monte es sagrado porque en él habitan los santos[32] y los fundamentos del cosmos, es la fuente vital de dominio natural de los espíritus (Cabrera 1993). Para tomar aquello que se desea del monte, el devoto o devota debe pagarle tributo porque cada planta, piedra o árbol tiene su dueño y sin esta reverencia estaría tomando en posesión elementos carentes de *aché* o alma (Cabrera 1993). Muchas veces, sus practicantes recurren a este culto en un anhelo de obtener y dominar fuerzas ocultas, especialmente ante situaciones sobrevenidas como la enfermedad o los problemas económicos. Como propone Gabriela Castellanos Llanos (2009, 68), del mismo modo que en territorios con mayor masa de practicantes católicos se hacen rogativas y novenas, las personas devotas de la Santería buscan «exorcizar su sentimiento de impotencia ante las adversidades». Según la etnóloga cubana Lydia Cabrera (1993, 21 y 22), que tal yerba o tal palo causen bien o mal depende de la intención de quien los emplea, así como del «rito, la palabra y la conminación mágica».

En el *ilé ocha* se realizan todo tipo de ceremonias y actos de adivinación. Además, allí se albergan los *otanes*, piedras sagradas que contienen el *aché* o poder espiritual de los *orichas*, ubicados en un riguroso orden espacial dentro de soperas o vasijas adornadas con los atributos del santo y ofrendas de todo tipo (Linares 1993). Uno de los rituales más importantes y herméticos de la Santería es el asiento o *kariocha*, donde un único *oricha*

[32] En la santería se hace un uso indistinto o intercambiable de los términos santo y *oricha*.

tutelar determinado por adivinación es «coronado» en la cabeza de la persona iniciada, quien adquiere el estatus religioso de santero o santera, así como nuevas atribuciones y deberes (Ayorinde 2004). Todas las personas somos hijos o hijas (*omó*) de un *oricha* que influye en nuestra trayectoria vital, sin que haya una estricta correspondencia entre el sexo de la deidad y la persona iniciada. Este alto nivel de compromiso no es necesario para todos los participantes, por lo que muchos se limitan a iniciarse en pasos previos como la recepción de los collares sagrados (*elekes*), distinguibles por los patrones de colores de sus cuentas en alusión a los distintos *orichas*; o los guerreros, las deidades encargadas de luchar y protegerlos (Ayorinde 2004). Cabe destacar que, en la Regla de Ocha, existen limitaciones para que las mujeres ejerzan de *obá-oriaté,* el rango de mayor de conocimiento y respeto con autoridad para leer el oráculo *diloggún* y oficiar el *kariocha* (Cedeño Hechavarría 2020). Es más, esto sucede aun cuando en la época colonial y a principios del principios del XX encontrábamos a grandes figuras femeninas en calidad *obá-oriaté*, tales como Ma Monserrate González «Oba Tero», María Towá o Fermina Gómez Pastrana (Castellanos Llanos 2009; Cedeño Hechavarría 2017; Rentería 2023).

En algunas ocasiones, los devotos amplían su práctica y conocimiento ritual después de recibir su collar iniciándose en el culto de Ifá, a través del cual los hombres reciben la mano de Orula y las mujeres el *icofá* (Ayorinde 2004). Llegados a este punto, ellas encuentran nuevamente grandes restricciones en el camino del culto. En Cuba, a diferencia de otros contexto geográficos como Brasil, no pueden convertirse en *babalawo*[33], es decir, en sumo sacerdote de la adivinación Ifá (*ibid*.). A diferencia de las mujeres *obá-oriaté,* quienes poco a poco están recuperando su derecho de ascender a esta dignidad, la posibilidad de una mujer *babalawo* todavía es muy lejana. El culto de Ifá articula un sistema de adivinación para la resolución de problemas, la comunicación con las deidades y la determinación del *oricha* en el asiento, entre otras funciones (Ayorinde 2004). Para ello, emplean una cadena con fragmentos de coco (*ekuele*) o unas semillas de palma (*ikines*) cuya combinación de posiciones genera un *odu*, también llamado «letra», con su correspondiente lectura (*ibid*.). También existen otros sistemas de adivinación que producen *odus* como el *diloggún* o «caracol», usado por el *obá-oriaté* en la Regla de

[33] Cuyo significado en yoruba es «Padre de los Secretos».

Ocha; o el *obí*, también conocido como el oráculo del coco o «los cocos» (Ayorinde 2004).

Por otro lado, estudios recientes atribuyen parte de la pervivencia del legado yoruba en América a la noción de género dentro de esta cultura. Tanto María Lugones (2008) como Rita Segato (2003) reflexionan sobre esta cuestión desde el Abya Yala. Por su parte, Segato (2003, 336) sostiene que la construcción no esencialista del género favoreció «la maleabilidad adaptativa de las relaciones familiares, sexuales y afectivas en las condiciones severísimas» de la esclavitud. Esta relocalización de la cosmología no solo significó el mantenimiento de los modos de sociabilidad o los aspectos formales y litúrgicos, sino también la creación de nuevos códex propios que influirían en los aspectos más inefables de la construcción de género y otras categorías sociológicas como la sexualidad (Segato 2003). De acuerdo con Lugones (2008), la colonización y el capitalismo eurocentrado global introdujeron su sistema opresivo basado en las diferencias de género, antes inexistente en la sociedad yoruba. Desde su óptica, la dominación occidental incorporó consecuentemente la asociación colonial entre anatomía y género, gracias a la cual se puso en marcha un doble proceso de infravaloración y subordinación racial y de género que logró convertir la creación y el establecimiento de la categoría «mujer» en uno de los principales logros del Estado colonial *(ibid*.). Para la autora argentina, cuando la academia occidental y los Estudios de Género asumen que la vida yoruba se regía por el género como principio organizador social, tiene lugar un acto de dominación sobre las interpretaciones del mundo (Lugones 2008).

Por el contrario, Rita Segato (2003) adopta una postura más crítica y se cuestiona por qué las representaciones míticas de los *orichas* –así como la estatuaria, las costumbres y las categorías verbales– estaban marcadas por predicados de género o la dimensión simbólica del dimorfismo anatómico[34] en el ritual si no tenían consecuencias ni significación sobre la vida social del pueblo yoruba. Como bien señala, en el idioma yoruba la importancia radicaba en la veteranía o la identificación del privilegio social de la juventud de la infancia o de la adultez en edad reproductiva[35], llegando a producirse inversiones del orden de género según la visión occidental (*ibid*.). Incluso siendo así, Segato (2003) detecta algunas contradicciones en la gramática de género derivada, por ejemplo, del

[34] No tanto por la dimensión biológica.

[35] *Iya* (madre) o *baba* (padre)

casamiento donde esposa o novia (*iyawó*) significa júnior de su esposo (*oko*) y de todos los agnados y agnadas; o durante la iniciación al asiento, periodo de un año durante el cual la persona inciada recibe su *oricha* en calidad de *iyawó* o «esposa de dios» ya que este es montada por la deidad (metáfora sexual), un elemento que refleja las relaciones de subordinación (lo femenino) y dominación (lo masculino) que pueden actuar simultáneamente (Segato 2003). A colación de esto, Gabriela Castellanos Llanos (2009, 69) comenta que en el contexto de Cuba «cualquier persona recién iniciada en la santería, sea hombre o mujer, realiza labores de servicio para los restantes integrantes del *ilé* y les rinde homenaje al saludarlos con una actitud de sumisión», del mismo modo que lo hacía «la *iyawó* con su nueva familia en la sociedad tradicional yoruba».

Si como indica Segato (2003) la maleabilidad del género desempeñó un papel esencial en la relocalización de esta cosmología en el contexto de diáspora hacia el «Nuevo Mundo», cabría reflexionar sobre la implicación de la erótica y el placer en este sistema mágico-religioso. La investigación de Ercilia Argüelles Miret (1998) aborda la organicidad del erotismo en la Regla de Ocha, concretamente la influencia y manifestación de las expresiones eróticas en la conceptualización de las deidades dentro del mundo mítico y la conducta social de las personas creyentes, quienes se hallan sujetas a relaciones sociales y productivas atravesadas por otros medios reguladores como la clase social. De acuerdo con ella, el contexto de gestación de la Santería —el régimen económico-social de la esclavitud— que impuso las condiciones de convivencia de los grupos humanos trasladados a Cuba, tuvo un poderosísimo influjo sobre el comportamiento sexual en dicho fenómeno religioso (*ibid*.).

La clase dominante puso en valor la estrategia económica a fin de garantizar una productividad elevada, lo cual incluía organizar y regular la vida sexual de las personas esclavizadas (Argüelles Miret 1998). Con la abolición legal de la trata negrera, los costes de procreación y crianza de personas esclavizadas se tornaron más atractivos. Esto desencadenó toda una reglamentación sobre las relaciones sexuales en la comunidad esclava, que acabó legalizando la unión en pareja, aunque nunca como equivalente al concepto de familia, pues esta «célula primaria de la sociedad estaba vetada para los esclavos porque su contexto no era social, sino una atmósfera artificial creada por la empresa económica del sistema esclavista» (Argüelles Miret 1998, 390). Como expone Rita Segato (2003), en referencia a Brasil, las parejas y su descendencia no llegaron a estabilizarse como grupo familiar en el sistema esclavista. Por el contrario, eran

dispersadas y durante mucho tiempo el casamiento fue desestimulado. A esto añade la extremada e inadecuada desproporción de mujeres y hombres en el contingente de la comunidad esclavizada que, en suma con lo anterior, terminó ocasionando «una construcción de género y una terminología para la organización familiar» libres de determinismos biológicos y la coacción anatómica (Segato 2003).

De acuerdo con Ercilia Argüelles (1998, 91), la hipertrofia de las relaciones sexuales se exacerbó por la imposición de la religión cristiana monoteísta, cuya contribución principal a la sexualidad «fue la enseñanza y prohibición del pecado original». La autora atribuye la persistencia del legado yoruba en Cuba a su sistema de pensamiento en relación al cristianismo (*ibid*.). Su concepción del mundo es antropocéntrica y Dios no solo «resulta ser la explicación del origen de la estirpe humana», sino que «existe por y para la humanidad» (*ibid*., 391). El conjunto de *orichas* presenta características antropomórficas ya que, como indican Castellanos y Castellanos (1992, 24), «la Regla de Ocha no entiende la dicotomía maniqueísta del Dios y Diablo». En los *patakíes* o leyendas sagradas se aprecia que estas deidades pueden enfermar, tener problemas familiares, ser buenos o malos y hacer favores o disfavores dependiendo de las circunstancias, tal y como sucede con los humanos (Castellanos y Castellanos 1992).

La transculturación forzosa tras la diáspora redujo la copiosa cantidad de deidades del panteón yoruba. De acuerdo con Madeline Cámara (2003), la pérdida y el desarraigo territorial, junto a la extendida práctica de reconocer múltiples caminos o advocaciones de un mismo *oricha*, conllevaron la reducción del panteón desde lo que se estimaba que eran 401 deidades a un conjunto entre 11 y 25 *orichas*, de los cuales 15 son los más populares en la Santería (Ayorinde 2004; Cámara 2003; Castellanos y Castellanos 1992). En el Anexo, disponéis de un minucioso glosario[36] —elaborado a partir de las reflexiones y descripciones de Argüelles Miret (1998) y Castellanos & Castellanos (1992)— sobre las características, advocaciones y expresiones eróticas de las deidades mayores de la Santería. Su incorporación al marco teórico de mi investigación y su lectura resultan indispensables para decodificar e interpretar gran parte de la simbología presente en el corpus de análisis.

[36] Véase *Tabla 1*.

5.3.2. Emblemas de la nación cubana: Ochún y la Virgen del Cobre

Ahora que hemos abordado la presencia y la transculturación del folclore yoruba en Cuba, dentro de las capacidades de esta investigación, pretendo ahondar en las transformaciones de los mitos en torno a la *oricha* Ochún. Como apunta Madeline Cámara (2003), el imaginario criollo-burgués ha sido particularmente vital en la estereotipación de la subjetividad femenina, mestiza y bastarda en la cultura cubana, con efectos todavía hasta nuestros días. También abordo ciertos aspectos del imaginario colectivo popular que han intervenido en la significación de la otra cara de Ochún, la epifanía mariana del Cobre.

Los *patakíes* y los *orikíes*[37] relatan diversos aspectos y atributos de Ochún, tales como sus poderes curativos y su espíritu aventurero; su dadivosidad en los milagros y su carácter alegre, pero vengativo; o su belleza, sensualidad y vanidad (Cámara 2003). Sin embargo, como observa Cámara (2003), hay cierta preferencia a identificarla con el erotismo, quizás por su posible trasmutación en una suerte de Afrodita a causa de la influencia occidental. Aunque esta conversión se ha producido en otros países como Brasil o Haití, en Cuba la *oricha* ha experimentado un excepcional y complejo proceso sincrético que ha generado un símbolo bipolar:

> que se desdobla en la Virgen de la Caridad del Cobre, madre del pueblo cubano, y en una hermosa y joven mulata que aparece en todo el arte cubano del siglo XIX como protagonista de episodios amorosos ilícitos y desafortunados, participando ambas imágenes en el proceso de formación de las narrativas de la nación. De un lado se representa a Ochún/Virgen de la Caridad: el amor materno y el espíritu armónico y conciliador; del otro Ochún/Afrodita, encarnada en el amor sexual, transgresor y escandaloso de una mulata de rumbo[38] (Cámara 2003, 25)

Entre finales del siglo XVIII y todo el XIX, comenzó a originarse un concepto de nacionalidad cubana a través de manifestaciones de diversa índole (artísticas, espirituales, ideológicas, político-económicas…), cuya expresión más radical tuvo lugar durante las guerras de independencia contra la metrópoli española (*ibid*.). No obstante, el nacionalismo cubano acabó siendo la expresión de las élites criollas que, ante la urgencia

[37] Invocaciones alegóricas de origen mítico sobre los títulos honoríficos, valores y actitudes de las deidades lucumís (Betancourt Estrada 2007).

[38] Según Irina Bajini (2017) y Madeline Cámara (2003), la «mulata de rumbo» es un personaje originado en el arte y la literatura costumbrista del siglo XIX cubano que es caracterizado como una mujer mestiza de clase baja; oportunista, materialista y poco amante del trabajo; de costumbres libertinas y proclive a las enfermedades venéreas. Suele vestir el atuendo de la mujer blanca criolla pero con colores y complementos pintorescos de carácter africano (Cámara 2003).

de fundar ontológicamente la nación e igualar racialmente a la población isleña, seleccionaron la efigie de la Virgen de la Caridad del Cobre[39] como otro referente en el desarrollo de la conciencia nacional en el imaginario colectivo (Báez-Jorge 2003; Cámara 2003). Pues, como expone Félix Báez-Jorge (2003, 123), todo proceso de «reordenación social requiere de un referente ideológico a través del cual se establecen nuevos contenidos institucionales y consecuentes lealtades sociales».

Una de las leyendas populares más difundidas sobre la Virgen de la Caridad, de principios del XVII, relata la epifanía que presenciaron los tres Juanes (Juan Esclavo, Juan Criollo y Juan Indio) quienes, a punto de naufragar en la Bahía de Nipe, hallaron una imagen mariana sobre una tabla que tenía la inscripción «Yo soy la Virgen de la Caridad» (Cámara 2003; De la Fuente García 1999). Desde el punto de vista de Madeline Cámara (2003), este relato de base popular es una de las tantas expresiones del deseo de imaginar una vía de integración armónica de la colectividad cubana, mestiza e híbrida en varios aspectos. Para Félix Báez-Jorge (2003), la Cachita ha operado como mediadora simbólica con vigorosa influencia en el conjunto del cuerpo social cubano, desde el ámbito más íntimo (como los ciclos de vida o los avatares amorosos) hasta los espacios de la nación y el poder. En el lapso de tres siglos su dimensión de culto pasó de ser «una imagen marginal reverenciada por los cobreros negros y mulatos de Santiago de Cuba» a «una entidad numinosa que integraría los diferentes componentes de la formación social», esto es, la madre y patrona de la República de Cuba (*ibid*., 118).

Al margen de la significación materno-patriótica de Ochún a través de la Cachita, la cultura hegemónica cubana tomó algunas de sus características para encarnar a una «mulata de rumbo» que protagonizó las marquillas de tabaco y gran parte de las manifestaciones artísticas más representativas de la naciente cubanía durante el siglo XIX, en calidad de objeto de placer (Cámara 2003). Esta imagen alternativa fue ideada, producida y consumida:

> desde la perspectiva ideológica masculina y blanca de peninsulares y un amplio sector de criollos, quienes [aspiraban] acentuar la bastardía de las fuentes hispanas de lo cubano,

[39] Actualmente, también es conocida como Cachita. Durante las guerras de independencia, recibió el nombre de Virgen Mambisa por ser la protectora de los campamentos insurrectos contra las fuerzas coloniales de España (Báez-Jorge 2003; Cámara 2003). Asimismo, se la considera un símbolo de las luchas sociales que llevaron a cabo los mineros del Cobre (Cámara 2003).

> imaginando un nacionalismo complaciente que no [amenazara] el estatus colonial de «la siempre fiel isla de Cuba» (Cámara 2003, 28)

La amenaza de otra revolución como la de Haití en Cuba junto a la extrema importancia otorgada a la sexualidad y la devaluación de la función materna de las personas esclavizadas, son parte del trasfondo sobre el cual adquiere sentido histórico esta asociación alternativa del mito de Ochún (Cámara 2003). La promoción de esta imagen denigrada y ridiculizada de la *oricha* pretendía anular «la agencia de un pensamiento marginal, pero potencialmente subversivo», pues se temían las posibles conductas colectivas y desestabilizadoras que se pudieran derivar de los modelos propuestos por las deidades yorubas (*ibid*.). Por ejemplo, durante mucho tiempo la literatura y el teatro decimonónicos se encargaron de obstruir el derecho a la palabra de la «mulata» y, cuando disponía de este, se le atribuía un lenguaje bozal o sólo se le daba acceso a remedar el «lenguaje blanco» (*ibid*.).

Pese a todo, en otro de sus ensayos, la propia Madeline Cámara (1999) detecta discontinuidades o fisuras en la construcción simbólica del mito y estereotipo de la «mulata», que se corresponden con inusuales momentos de subversión, recuperación de la voz o la capacidad de agencia. A finales del primer tercio del siglo XX, la poesía negrista[40] se desarrolló paralelamente al auge de la zarzuela criolla, un género híbrido que mezcla el teatro y la ópera (Cámara 1999). En la década de 1930, las cuatro zarzuelas de mayor éxito[41] fueron protagonizadas por figuras femeninas y «mulatas», lo cual no significó una redención ideológica de este sujeto histórico, pero posibilitó una mayor visibilidad artística de su imagen, fortaleció la expresión de sus sentimientos (no únicamente sus instintos) y recuperó espacios marginales como las casas de vecindad o los barrios de negros curros[42] (Cámara 1999). Al menos sobre el escenario, la zarzuela

[40] Movimiento literario de la primera mitad del siglo XX que trató de recuperar y exaltar la herencia de la cultura africana en América.

[41] *María de la O* (1930) y *Rosa la China* (1932) de Ernesto Lecuona, *Cecilia Valdés* (1932) de Gonzalo Roig y *María Belén Chacón* (1935) de Rodrigo Prats (Cámara 1999).

[42] Término que se refiere a aquellas personas afrodescendientes y libres, originarias de Andalucía, que residían en barrios suburbiales en La Habana de finales del XVIII y principios del XIX (Santos Morillo 2022). De este contexto, emerge otro tipo social muy cercano a la «mulata de rumbo», esto es, la «negra curra» (Cámara 2003). En la producción cultural y artística del siglo XIX ―por ejemplo el teatro bufo cubano― la mujer negra era representada como ignorante y harapienta, pero inofensiva en contraposición a la peligrosidad asociada a la ambigüedad y atractivo de la «mulata» (Bajini 2017).

dotó de voz a esta figura e «impulsó un desplazamiento del estereotipo al mito en la concepción estética predominante de la mulata, produciéndose el fenómeno de la 'diva'» (Cámara 1999, 77).

En ese sentido, Cámara (1999) considera que la célebre cantante e intérprete cubana Rita Montaner no solo protagonizó el mito de la diva cubana, sino también un hecho histórico-cultural inadvertido. Durante los años cuarenta y cincuenta, la zarzuela empezó a verse amenazada por la exitosa entrada del vodevil al estilo de París y Broadway en los teatros y cabarets cubanos, gracias en parte a la inversión de capital estadounidense y la gradual conversión del país en un paraíso turístico y meca del espectáculo caribeño (*ibid*.). En 1951, la icónica diva mestiza de origen franco-estadounidense, Josephine Baker, fue invitada a actuar en La Habana con una gran acogida de la prensa y el público (*ibid*.). En respuesta inmediata, Rita Montaner decidió presentar una actuación parodiando a Baker y sus atributos escénicos en el teatro Martí, destinado históricamente a la presentación de teatro bufo y zarzuela (Cámara 1999). Para la autora, el gesto paródico y afirmativo de Montaner creó un espacio para la diva cubana[43], que conllevó el triunfo de la imagen de la «rumbera» en los cabarets y las producciones fílmicas coproducidas con México en la década de 1940, así como «la posterior irrupción de las cantantes de bolero al estilo 'feeling'[44]» en los clubes y centros nocturnos (*ibid*., 78).

En resumen, el discurso decimonónico sobre la cubanía y su nación se inscribe en la oposición de dos tropos: la metáfora unificadora de la Cachita, en sintonía con el relato idílico y romántico de la Madre-Virgen que representa la versión más positiva, pero paternalista de las subjetividades afrodescendientes; y la metonimia diseccionadora aplicada a la «mulata de rumbo», idea latente en los tratados de ciencias positivistas, quien encarnaría a la hetaira (Venus/Afrodita) y la morada de la sexualidad pervertida, la sensualidad, el vicio y el poder (Bajini 2017; Cámara 2003).

[43] Además de dar cuenta de la ambigua reacción de rechazo y reapropiación de la cultura popular frente a la moda foránea en la Cuba más cosmopolita.

[44] Género musical que fusiona el bolero con el jazz, la trova y la canción cubana.

6. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Desde el establecimiento de la democracia en España se han producido diversas transformaciones culturales y sociales que, de acuerdo con Inmaculada Gordillo (2006), han producido una proliferación de películas españolas donde el *otro* migrante se hace más visible para los sujetos espectatoriales, la crítica y la academia, convirtiéndose en un campo de investigación a explorar. Para la autora, el manifiesto silencio que imperaba hasta hace escasos años en la industria cinematográfica y la reflexión teórica españolas es consecuencia directa de adoptar la ilusoria postura de existir al margen de la cuestión de la raza (Gordillo Álvarez 2006). Desde el punto de vista de Patricia Catoira (2010), la incorporación a la Comunidad Económica Europea en 1986 y la celebración en 1992 del V Centenario de la llegada de Colón a América posicionó a España como mediadora e iniciadora de las relaciones entre Europa e Iberoamérica. Sin embargo, estas iniciativas no supusieron una promoción o acercamiento real a lo hispanoamericano porque la visión de los territorios transatlánticos continuó ligada a imágenes desfasadas y violentas, que se enfrentaban con la voluntad modernizadora de esta nueva sociedad democrática (*ibid*.).

Como señala Giulia Colaizzi (2007, 10), «los medios de comunicación constituyen ya no el 'cuarto poder', sino el instrumento más poderosos para la plasmación, formación y control del imaginario». Con frecuencia, su productividad discursiva se basa en la antinomia «yo/lo otro» influyendo en las expresiones fílmicas de las identidades hasta el punto de fijar y colonizar las significaciones de la otredad (Santaolalla 2005). De hecho, Ana Corbalán (2010) y Pablo Marín (2012) observan la presencia de un discurso de integración cultural ambivalente e «ideologemas» que regulan los discursos sociales en filmes (de ficción y no ficción) donde la mirada a la otredad busca promover la multiculturalidad. Al adoptar patrones paternalistas para denunciar las actitudes negativas contra la inmigración o la realidad de la otredad en origen, incurren paradójicamente en una mirada sesgada y xenófoba que opera como espejo ficticio, ejecutando una transcodificación de las estructuras sociales españolas a los textos fílmicos (Corbalán, 2010; Marín, 2012). De ahí la necesidad de articular estudios fílmicos actualizados que vayan más allá de catalogar las imágenes basándose en su representación y que identifiquen las prácticas textuales e intertextuales que convierten la diferencia étnica en Otredad, es decir, en (re)presentar unas formas concretas de «interpretar y consumir el mundo que nos rodea» (Santaolalla 2005).

Un par de décadas atrás, Isabel Santaolalla (2005) articuló un profundo análisis de la representación de diferentes grupos étnicos en el cine español, concretamente la comunidad gitana («el otro doméstico»), hispanoamericana («el otro familiar»), africana y asiática («los otros por excelencia»). En su libro, introduce dos nociones de «lo español» que resultan cruciales para la definición y la representación de las identidades marginales en el cine nacional. La tradición cinematográfica española viene construyendo su identidad a partir de la exaltación de ciertas «esencias» o tradiciones autóctonas, las cuales son vistas como materias primas diferenciadas entre aquellos motivos altamente exportables (como el flamenco, los toros o el pueblo gitano) y los motivos localistas para el consumo interno (*ibid*., 28). En este devenir de la filmografía española, la naturaleza de «lo español» recurrió a una dicotomía entre la «españolada» de carácter negativo, extranjerizante y pintoresca; y la «españolidad» positiva y castiza (*ibid*.).

Durante el primer franquismo, se puso en marcha un «cine de la raza» que giró en torno a la pureza de sangre y el dominio de la personalidad española, paradójicamente encontramos a personajes de etnia gitana siendo objeto de una mirada romántica que los encarnó en protagonistas y líderes a lo largo del ciclo folclórico (Santaolalla 2005). Por entonces, la representación de la etnicidad no se limitó a la «gitanidad», pues la confrontación con la otredad fue un socorrido discurso para ilustrar los límites de lo que quedaba dentro y fuera de lo propiamente español (*ibid*.). A partir de 1975, el cambio político y cultural renovó el interés por la «diferencia», pero el progresismo no afectó significativamente a la representación de lo étnico, sino al énfasis de las identidades territoriales o regionales (*ibid*.). Es a partir de 1990, con el estreno de *Las cartas de Alou* de Montxo Armendáriz, que Isabel Santaolalla (2005, 120) sitúa la inauguración del «género» de las narrativas de inmigración.

Gracias al aumento de los flujos migratorios desde Latinoamérica a España en los noventa, se crearon más espacios de convivencia y «al experimentarse la cercanía con el sujeto antes exótico se [inició] progresivamente la revisión del imaginario sobre ese 'otro'» (Álvarez Suarez 2008, 61). Además, la intensa competencia de la industria cinematográfica estadounidense estimuló el auge de las coproducciones como un medio de supervivencia económica de las industrias cinematográficas europeas e iberoamericanas. Manuel Palacio (1999) propone las coproducciones como el cruce de identidades, el borrado de fronteras o un lugar inesperado por las narrativas oficiales, que favorezcen la articulación de voces, sensibilidades diversas y contranarrativas. Sin

embargo, es necesario que no se ciñan a simples acuerdos económicos, deben ser capaces de reflejar la ambivalencia del constructo de la identidad colectiva y considerar aquello ajeno a la identidad lineal o trascendente (Palacio 1999).

Al hilo de esto, Kathleen M. Vernon (2007, 186) considera que en «la historia de las coproducciones en España están imbricados múltiples factores y condiciones», lo cual ofrece un laboratorio «donde observar y analizar la producción, contestación y renegociación de las identidades y la configuración de lo nacional y sus variantes en relación con otras nacionalidades». Asimismo, la autora recupera la reflexión de Jaume Martín-Olivella sobre las relaciones cinematográficas entre Cuba y España, en y sobre la isla, para enfatizar la participación del cine en el redescubrimiento ambivalente de la antigua colonia, la recuperación visual de la identidad y propiedad histórica española a través del consumo de las imágenes de Cuba (Vernon 2007). Isabel Santaolalla (2005, 169) coincide al señalar que el interés que despertó Hispanoamérica como escenario en el cine español (de los noventa) guarda relación con «la recuperación retórica y visual de la memoria imperial colectiva». De igual modo, lo vincula a la necesidad de recrear un viaje o aventura virtual que implícitamente confrontase lo español con la diferencia («la Otredad de ese continente») para el descubrimiento de un Otro interior reprimido por «el *super-ego* metropolitano y civilizado» (Santaolalla 2005, 171).

Varias de las investigaciones mencionadas hasta el momento —(Santaolalla 2005; Vernon 2007; Álvarez Suarez 2008; Catoira 2010; Gordillo Álvarez 2006)—abordan expresamente la configuración simbólica de lo cubano en el discurso fílmico español. Si nos fijamos en las fechas de publicación, queda patente que la efervescencia y *boom* de la cubanidad al término del siglo XX, estimuló el debate académico en la primera década de los 2000. Sin embargo, cuando intento rastrear trabajos más contemporáneos, el número de publicaciones desciende significativamente. Por lo general, hay cierto consenso en la bibliografía consultada: la influencia en la colonialidad sobre la imagen fílmica continúa perpetuando y nutriendo ciertos imaginarios estáticos y monolíticos como lo son el uso de la «mulata» como cuerpo-símbolo hipersexualizado y otras ficciones fundacionales del siglo XIX y principios del XX (Vernon 2007; Santaolalla 2005; Gordillo Álvarez 2006). En definitiva, el conocimiento de la otredad hispano-caribeña y el imaginario sobre lo cubano, posiciona a Cuba como un «porno-tropics», es decir, «el lugar donde Europa proyectaría sus deseos sexuales prohibidos y sus miedos» (Álvarez Suarez 2008, 66).

7. ANÁLISIS DEL CORPUS

La filmografía seleccionada puede parecer, en primera instancia, disímil en los registros estilístico de cada producción, pero el conjunto comparte una serie de rasgos en común. Todas las películas están protagonizadas por personajes cubanos, esta caracterización del elenco principal se debe al interés que tienen los filmes en retratar el carácter y la «esencia» de lo cubano, además de articular un discurso crítico sobre la realidad social de la isla y la migración cubana. A partir de este criterio, opto por relatos fílmicos que oscilan entre las imágenes exaltadas y esperpénticas de esta comunidad imaginada. Las narrativas están enmarcadas en cuatro momentos históricos: la Cuba prerrevolucionaria, la época del triunfo revolucionario, el momento neurálgico tras la caída del bloque soviético y el éxodo migratorio actual. Por ende, el corpus de análisis hace referencia a varios contextos dentro de un periodo de 64 años, hecho que a priori debería influir en los diferentes modelos de cubanidad presentados en la ficción.

Con la intención de abordar las relaciones interpersonales en la diégesis, he seleccionado películas donde el romance es el eje vertebrador, con tramas en las que las relaciones sexoafectivas entre cubanos son preponderantemente cisheteronormativas. En algunos casos, la narración entreteje estos afectos con la exhibición de la violencia física, psicológica y simbólica, ya sea para erotizarla o condenarla.

He incluido en la selección, producciones que explotan, reinterpretan y recontextualizan los elementos litúrgicos y simbólicos de la Santería en la diégesis. La utilización de estos elementos no se limita a exaltar la devoción de los personajes, sino que convierte el culto en un soporte expresivo y estético a través del cual configurar la puesta en escena, el argumento y los personajes. Generalmente, se emplea como recurso exótico e incluso como pretexto para espectacularizar la imagen de la cubanidad. La presencia femenina juega un papel esencial en el rito y las ceremonias, por este motivo, abordo los vínculos comunitarios y la importancia del culto afro-sincrético en la movilización y el rechazo colectivo, sin perder de vista el doble proceso de erotización y sacralización de la mujer en este contexto.

Como veremos a lo largo del análisis, las secuencias seleccionadas son representativas del corpus de trabajo en cuestión porque ilustran con mayor claridad sus elementos temáticos y narrativos, además del estilo de los directores. Al margen de la cubanidad, otros motivos relevantes en el relato son el romance cubano y el folclore religioso.

Respecto al amor, los segmentos narrativos se corresponden a los primeros encuentros entre los amantes, los momentos de desavenencias y la resolución de sus conflictos. De esta manera, puedo dar cuenta de cómo son retratadas las relaciones amorosas y las actitudes hacia este sentimiento. Por su parte, las escenas que tematizan la Santería o la cosmología afrocubana se distinguen entre aquellas que hacen nuevas lecturas de la iconografía o simbología religiosa y aquellas que introducen ceremonias y ritos como recursos exóticos de la trama.

7.1. *La novia de Lázaro* (Merinero, 2002)

Este filme de Fernando Merinero (2002) nos relata las peripecias de Dolores Parrado (Claudia Rojas), una joven cubana que migra a España al encuentro de su novio después de una dilatada espera. Para su sorpresa nadie la recibe al llegar a Madrid porque Lázaro (Roberto Govín) se halla convicto por rapto e intento de violación. A duras penas sobrevive gracias a la hospitalidad de Paloma y a varios favores sexuales que la sumen en una espiral de dolor. Visita a Lázaro, mientras alivia su abstinencia pasándole droga en los vis a vis. El trato zafio de su amado y el miedo a ser detenida por traficar, la alejan de él. En su búsqueda de afecto, cariño y estabilidad se topa con Paco, un artesano español. Se instala en su casa y trabaja para él en su peletería. Entre ellos surge una bonita amistad que acaba convirtiéndose en amor, mientras Lázaro vive sus días en la indigencia y drogodependencia.

La novia de Lázaro es una película significativa en el cine de Merinero, gracias a la cual dio un salto cualitativo en su experimentación fílmica y propuso la noción de «películas vivas». Para el director, este concepto hace referencia a aquellos proyectos abiertos, filmados sobre la marcha sin un guion cerrado y nutriéndose de la inventiva creativa de sus artífices. En definitiva, películas que acaban siendo impredecibles como los flujos de la vida misma. De esta forma, *La novia de Lázaro* nos plantea un relato de ficción sobre el amor al límite y la inmigración, que se mueve en la frontera de las formas estilísticas del documental por medio de la cámara al hombro. El filme trabaja con el discurso de lo real para apuntalar sus representaciones y *conceptos* motivados en el universo de lo factual. El sexo, el amor y la infidelidad son motivos recurrentes en las producciones de Merinero. Por este motivo, he seleccionado para el análisis cuatro secuencias que ilustran las formas que adquiere el romance cubano en la diégesis. Estos momentos se corresponden a las únicas escenas donde la pareja protagónica interactúa frente a frente en pantalla, puesto que en el resto de la trama están separados. Los segmentos narrativos son la primera visita en el locutorio de la prisión, los dos vis a vis y el último encuentro de los amantes durante las fiestas de la Virgen de la Paloma.

He identificado varios indicios que establecen una analogía entre el personaje de Lázaro y el *oricha* Babalú-Ayé, que sincretiza con la figura católica de San Lázaro. No solo por la coincidencia de los nombres, sino por ciertos rasgos de personalidad y atributos que ambos comparten tales como su carácter mujeriego, amante del jolgorio, la propensión a

las adicciones y enfermedades venéreas. También existe una correlación entre Dolores y Ochún, diosa del amor y las aguas dulces. Aparte de ser hija y devota de esta *oricha*, ambas comparten un carácter sensible, piadoso, sensual y una historia sentimental llena de amores ilícitos. De hecho, dentro de la mitología yoruba, unos de los avatares de Babalú-Ayé es esposo de Ochún (Fernández Muñiz 1992). La confluencia de toda esta simbología religiosa es una de las cuestiones vitales para el desarrollo de mi análisis y argumentación.

La trayectoria de esta pareja en el filme también está signada por un *patakí* (leyenda sagrada) del *oricha*, donde se relata cómo la vida desordenada y promiscua de San Lázaro le hizo contraer de una enfermedad venérea que lo llevó a la muerte. Sus concubinas suplicaron en vano la intercesión de Olofi (el soberano supremo), pues este no estaba dispuesto a perdonar por su desobediencia. Solo la rica miel y el ingenio de la piadosa Ochún pudo convencerlo para que lo resucitara, brindándole a Babalú-Ayé la oportunidad de redimirse. Si atendemos al argumento, Lázaro enfrenta la imposibilidad de disponer a su antojo del cuerpo de la mujer, que le provoca un anhelo desbordante. Basándose en la creencia estereotipada del cubano seductor, el joven acosa incansablemente a cuanta mujer encuentra por las calles. Finalmente, es incapaz de dominar sus pulsiones, secuestra e intenta forzar a una joven y termina siendo condenado. Los dos relatos giran en torno a la redención, pero las actitudes de Babalú-Ayé y Lázaro difieren porque en el caso del oricha hay un resarcimiento, mientras que en el filme el joven es cautivo de sus viejas costumbres. Dentro de la estructura de la historia, el comportamiento abnegado de Dolores proyecta la devoción ciega que siente por la deidad en su amante.

Fotograma 1

Tras vencer el estupor inicial de hallarse sola en una ciudad desconocida, Dolores trata de localizar a Lázaro por el barrio. Pronto recibe la noticia de su encarcelamiento por boca de otro personaje cubano, Tinito, quien hace las veces de trovador. Inmediatamente después, tiene lugar el primer encuentro en el locutorio de la cárcel, donde establece la relación entre sujeto y objeto de la mirada. Lázaro irrumpe ansioso en la sala, solo un cristal y unos barrotes le separan de la joven. Movido por su deseo, besa y lame el cristal de forma lasciva. En este contexto, la única acción a disposición de Lázaro es mirar y proyectar en Dolores su fantasía. El sujeto espectatorial

es partícipe de una situación voyeurística dentro de esta escena, donde la mirada se articula en función del orden simbólico patriarcal. La ventana del consultorio es una metáfora de la pantalla de cine. Para el preso cubano, la muchacha aparece reflejada a través de la superficie transparente del cristal, es espectador del espectáculo y ella una imagen distante que está allí para mostrarse. Dolores se siente complacida de ser objeto de mirada y exacerba la dimensión erótica de la mirada de Lázaro mostrándole los senos sin tapujos (Fotograma 1). Gesto que sutura la identidad y la expresión sexual de Dolores al exhibicionismo. Él se gira cauteloso y le advierte de la posible presencia de miradas indiscretas. El impulso escopofílico se inscribe en la actividad de la cámara a través de un plano detalle de los pechos y un plano americano de Dolores con el escorzo de Lázaro (Fotograma 2). En el momento que se da la vuelta para comprobar que no hay nadie, la mirada del reo rompe la cuarta pared y descubre al sujeto espectatorial agazapado como *voyeurs* fuera del universo ficticio.

Fotograma 2

Respecto a las dos visitas conyugales, la narración hace un despliegue de todos sus códigos para poner el énfasis en el formante fálico de la mirada, mediante la cual penetra y fragmenta el cuerpo femenino y se recrea en la experiencia sensorial de la visualidad óptica. Tal es así que, en ambas secuencias, los personajes no inician una conversación hasta haber finalizado las relaciones sexuales. De esta forma, el relato vuelve a incidir en el tópico de la sensualidad desmedidas que ha acompañado tradicionalmente la idea de cubanidad en el imaginario colectivo. La sexualidad hiperbólica de estas deidades es trasladada a sus representantes en la ficción. El concepto de amor que tienen Lázaro y Dolores se caracteriza por la saturación erótica, lo cual se materializa en imágenes crudas y explícitas.

En el primer vis a vis, la emoción y las sutiles caricias del primer instante se transforman rápidamente en una vehemente cópula. Sin preámbulos ni mediaciones, la muchacha se sienta a horcajadas encima de Lázaro para que este la penetre, mientras se quita con premura la pulsera y collar sagrados[45] (Fotograma 3 y 4). El ritmo de montaje, los

[45] Un *ildés* de Orula, la pulsera y/o collar que reciben los iniciados de la Regla de Ifá. Para quien desconoce el folclore cubano este detalle podría pasar inadvertido, pero esas joyas son un amuleto protector con las

movimientos bruscos de cámara y la alternancia entre planos se aceleran exponencialmente a medida que avanza el fogoso coito, haciendo que el sujeto espectatorial sea partícipe de la fornicación por bombardeo de estímulos visuales. El flujo de la trama queda completamente congelado y la penetración se convierte en símbolo de plenitud sexual que circunscribe la sexualidad femenina al escenario fálico. Aun jadeando mientras besa el rostro de Lázaro, Dolores le reitera las palabras «Te amo». La respuesta del convicto es un simple y poco efusivo «Yo también».

Fotograma 3

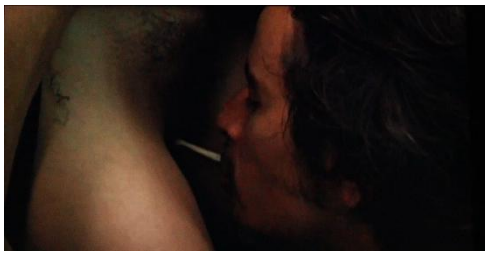
Fotograma 4

Tras el clímax, la joven cubana se permite unos instantes para reconocer el estado de deterioro de Lázaro. Él le muestra su dentadura y alega que ese es el precio de su libertad (Fotograma 5). Para Lázaro, aquello que direcciona su vida es el consumo de cuerpos (sexo) y drogas (heroína). Su conducta delictiva, las adicciones, el desgate físico y psicológico nos vuelve a conectar con la deidad de los leprosos y mendigos. En la cárcel, el cubano encuentra en Dolores una vía para satisfacer su adicción y pulsión sexual. En un punto más avanzado de la conversación, el convicto le pide que le traiga «medicina para un jinete» en la próxima visita. Ella no comprende la magnitud de la petición y su perplejidad provoca la ira y el rechazo de Lázaro. La escena concluye con Dolores accediendo a conseguir la heroína. El arrepentimiento de Babalú Ayé es genuino y por eso suscitó la intervención misericordiosa de Ochún. En cambio, Lázaro abusa del amor y veneración

Fotograma 5

que no se debe mantener relaciones sexuales. En el *patakí* antes mencionado, Orula (dios de los oráculo y esposo legítimo de Ochún) es quien advierte a Babalú-Ayé de que debe abstenerse de las relaciones sexuales.

de Dolores para perpetuar su estilo de vida decadente. No se atisba un cambio de actitud ni remordimientos respecto a su comportamiento depredador.



Fotograma 6

En la segunda visita, la joven cubana cumple con su cometido y se las agencia para burlar el control de seguridad y suministrarle los estupefacientes. El texto fílmico recurre a un plano detalle de la zona púbica de Dolores y nos muestra el ardid que utiliza para hacerle llegar la droga a Lázaro (Fotograma 6). En el *patakí*, Ochún también urde una treta para introducir la miel en el palacio de Olofi sin que este se diera cuenta, pero aquí la miel se convierte en una sustancia perniciosa. Nuevamente, encontramos una conexión de lo mítico y lo fílmico. Lázaro tira de la guía de un condón introducido en la vagina con la sustancia ilícita, impasible ante el estremecimiento y el terror de su novia por lo arriesgado de la situación (Fotograma 7). En consecuencia, el sexo femenino es exhibido como doble objeto de deseo y «sede definitiva de la *jouissance*» (De Lauretis 1984/1992, 46), además se equipara el valor de uso y consumo de la heroína con el cuerpo de la mujer cubana.

Fotograma 7

Fotograma 8

Tras poseerla de forma áspera, le increpa sobre la cantidad insuficiente de heroína que le ha traído. Ante el enojo de Dolores, Lázaro hace llamar al oficial, deja la puerta entreabierta, mientras la joven aún sigue desnuda. El convicto monta en cólera, ella le abraza e intenta apaciguarlo, pero Lázaro solicita que la despachen en lo siguientes términos: «No quiero otra cosa en mi camino. Llévese usted a esta chica. […] Porque esto es un dolor de cabeza. ¡Se llama Dolores, señor! Esta mujer se llama Dolores, ¡mire cómo está! Completamente loca, ¡desquiciada!». Con este tipo de expresiones, la joven es desprovista de su humanidad y queda reducida a la cualidad de objeto («otra cosa») que puede ser transportable. La narrativa inscribe explícitamente a través de los diálogos y la gestualidad la violencia simbólica erotizada. Ella extiende sus brazos rogando un ápice

de afecto a su amado, pero el oficial la saca de las instalaciones (Fotograma 8). Una vez solo, Lázaro hace un rezo yoruba con voz tenue y se persigna.

El último encuentro entre Dolores y Lázaro tiene lugar durante un permiso penitenciario. Coinciden en la fiesta de la Virgen de Paloma, la joven cubana contempla con pesadumbre el alborozo de la verbena. En el escenario, una mujer canta una versión de la copla *A los pies de la Paloma*. Dolores rompe a llorar emocionada con los versos «Quiera Dios que estés siempre conmigo. Si el dolor o la pena. Me hiere» (Fotograma 9). La vemos avanzar entre la muchedumbre con la mirada fija en la estampa de la Virgen de la Paloma y se queda ensimismada ante la imagen (Fotogramas 10). Un suave movimiento de cámara nos muestra a Lázaro detrás de ella, quien se acerca lentamente mientras la canción continúa diciendo «Sé tú mi vida y dulzura. Para aliviar mis pesares». Dolores siente la sacudida de sus emociones, las lágrimas emanan de sus ojos y se lanza a los brazos de Lázaro justo con el verso «Tuya seré hasta la muerte» (Fotograma 11 y 12). La solemnidad de la canción crea una atmósfera casi litúrgica que culmina con la (re)aparición de Lázaro, dan un misticismo a la escena que recrea toda la simbología relativa a San Lázaro. Tanto la ropa de los amantes como las luces del escenario son moradas, el color distintivo de Babalú-Ayé.

Fotograma 9

Fotograma 10

Fotograma 11

Fotograma 12

En el siguiente plano, los amantes conversan junto a las vías del tren, un lugar que representa las idas y venidas de Dolores y un punto donde se cruzan o bifurcan las posibilidades que le brinda la vida. Lázaro tienen una última oportunidad para reparar sus

errores del pasado, pero la charla deriva en una reflexión sobre la libertad, tal y como él la entiende. Lázaro le prepara un cigarro de marihuana a Dolores y se enzarzan en sus característicos juegos sexuales en mitad del parque. Igual que en las anteriores secuencias, la película introduce toda una serie de primeros planos y detalles de elevado contenido erótico —casi pornográfico— de la pareja (Fotogramas 13, 14 y 15). En esta ocasión, la dicotomía entre naturaleza y cultura es marcada, puesto que la representación del impulso sexual desmedido tiene lugar sobre el césped de un parque. Ambos personifican la idea del amor asilvestrado e irracional. El encuentro es abruptamente interrumpido (durante una felación) a causa de la impotencia de Lázaro. El joven se justifica expresando su incomodad y nervios por el entorno en el que se hallan, así como la presencia de transeúntes. A esto, Dolores responde que ya no puede ni quiere tener sexo con él. Podemos apreciar que solo cuando la erección no ha sido posible, Dolores es capaz de rechazar a Lázaro. Como indica De Lauretis (1992), el poder fálico suele ser extrapolado al cuerpo masculino (pene). Aquí, la impotencia simboliza una pérdida de su virilidad —incluso, una castración en el sentido metafórico— lo cual es fundamental en este momento existencial de Dolores en el que ha aflorado su deseo de ser madre.

Fotograma 13

Fotograma 14

Fotograma 15

Tras este análisis, puedo afirmar que el vínculo romántico entre Dolores y Lázaro se fundamenta en la dependencia emocional y en la sexualidad animalizada. El uso de ornamentos y simbología alegórica de la Santería, está orientado a exacerbar el erotismo de las imágenes y los rasgos de personalidad tanto del hombre como la mujer cubana, lo cual promueve modelos estereotipados y mitificados de lo que representa esta identidad cultural.

A lo largo de la trama, la joven cubana ansía desesperadamente el amor, pues considera que en él hallará la estabilidad. La devoción que siente por el santo protector de los

enfermos y marginados (Babalú-Ayé/San Lázaro) es una alegoría de su subordinación a la figura de su novio, un presidiario adicto a la heroína. Absorta en su obsesivo y enfermizo amor, Dolores se refugia en personas esperpénticas —otras víctimas del pernicioso estilo de vida de la ciudad— que mayoritariamente se aprovechan de ella. Los paralelismos que el relato fílmico establece entre este personaje y la idea de Ochún como Afrodita hacen que Dolores adquiera varios de los atributos de la «mulata de rumbo»[46] como lo son su sexualidad desmedida y perversa, que la lleva a usar el sexo como moneda de cambio, o su comportamiento aprovechado y poco dado al trabajo, pues se desconoce que tenga oficio alguno. Este modelo de feminidad acaba siendo subsidiario del hombre, incluso cuando este está encarcelado y sumido en la drogadicción. A pesar de recorrer un truculento camino de redención, su postura ante los sucesos siempre es pasiva. Las oportunidades o desdicha vienen a ella, pero es incapaz de iniciar por cuenta ajena un proyecto de vida propio. Al final halla la redención en el modelo de familia tradicional junto a Paco.

Por su parte, la imperiosa necesidad de intimidad sexual de Lázaro está relacionada con tres cuestiones: la correlación con rasgos vinculados al libertinaje de Babalú-Ayé; la distancia social que experimenta durante su proceso migratorio; y la introyección de tropos o significaciones míticas sobre la sexualidad del hombre cubano. Aunque anhela la llegada de su novia, los largos tiempos de espera hacen que Lázaro se entregue a sus pulsiones más bajas. Es un modelo de masculinidad que lejos de retratar la figura idealizada del seductor, nos muestra al hombre cubano como un criminal, pendenciero, proclive a las adicciones, de moral corrupta y sexualidad pervertida.

En definitiva, el modo de representación que se articula en esta «película viva» es lo que Haraway (1995) llamaría un «truco divino». La forma de enunciarse pretende reflejar los hechos de la vida misma desde una posición neutral. De este modo, apuntala la subjetividad cubana a espacios periféricos, legitimando la diferencia ontológica colonial (colonialidad del ser) como orden de inteligibilidad (Hall 2019; Maldonado Torres 2007). Los personajes representan esa alteridad humana (el Otro de Occidente) que es transformado en sub-alter dentro del imaginario simbólico criollo-burgués.

[46] Recordemos que la «mulata de rumbo» surge del arte decimonónico cubano (pictórico y literario) y es descrita como la mujer mestiza de clase baja, promiscua, ventajista y objeto de las pasiones masculinas.

7.2. *Chico y Rita* (Trueba, Mariscal, y Errando 2010)

Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando (2010) forman equipo para presentar una encantadora obra de animación modernista. El filme es todo un romance donde se muestra un apasionado amor entre un pianista de jazz y una cantante que aspira al éxito. A través de los recuerdos de Chico, el relato nos traslada a la noche en la que conoció a Rita y tuvieron su primer encuentro pasional. A la mañana siguiente, son descubiertos por la pareja de Chico, un hecho que acaba distanciándole de Rita. Convencido de que ella es la intérprete ideal para sus arreglos musicales, le pide a Ramón que la localice y este logra convencerla para que participe en un concurso musical. Gracias a su actuación, ganan un ventajoso contrato para trabajar en el Hotel Nacional, donde Rita recibe una oferta profesional de un empresario estadounidense (Ron). Cegado por el alcohol y los celos, Chico malinterpreta la propuesta del inversor, desdeña a Rita y le es infiel. Decepcionada, la cantante acepta la oportunidad y se embarca a los Estados Unidos. Poco tiempo después, Ramón y Chico también migran a Nueva York en busca de oportunidades. Las trayectorias profesionales de los antiguos amantes son prósperas, sobre todo la de Rita en Hollywood. Finalmente, la pareja se reconcilia y planea unirse en matrimonio. Desafortunadamente, Ramón y Ron[47] se confabulan para separarlos y Chico es deportado en pleno triunfo de la revolución cubana. Rita abandona su carrera, ignorando lo sucedido y compungida por el abandono, pasa el resto de sus días trabajando en el servicio de limpieza de un motel. La censura ideológica de la revolución castrista impide que Chico pueda ejercer como músico de jazz y vive de lo que gana como limpiabotas. En 2006, consigue una oportunidad para grabar un álbum y hacer una gira internacional, gracias a la cual vuelve a tierra estadounidense para reencontrarse con Rita en la vejez.

En realidad, los amoríos son un hilo conductor para articular toda una genealogía de la música cubana, así como un giño a diversas personalidades de la farándula y la escena musical como Chano Pozo, Nat King Cole, Miguelito Valdés o Dizzie Gilliespie. De hecho, la idea original era hacer un filme exclusivamente sobre la música, pero los directores decidieron articularla como el trasfondo de un romance clásico. También aprovecharon la cobertura para homenajear al músico cubano Bebo Valdés, quien no solo estuvo a cargo de la música, sino también dio voz a Chico en su vejez (Trueba y Mariscal

[47] Ramón está enamorado de Rita desde que la conoció y Ron establece una relación con la joven por meros intereses sexuales y económicos.

2011). El cine de Fernando Trueba se distingue por su versatilidad, ya que el director ha transitado por diversos estilos narrativos y géneros. Mientras el resto de películas que analizo pueden ser categorizadas como «cine de autor», la filmografía de Trueba es más comercial. Vista la centralidad que cobra la música en esta producción de animación y basándome en los criterios planteados a la introducción al análisis del corpus, escojo tres secuencias que pertenecen al primer acto del filme (al planteamiento de la trama), de acuerdo a la estructura narrativa del relato clásico. Esta película lleva un ritmo frenético de acciones y sucesos, pero la prótasis de la narración —el estado inicial de los personajes antes del primer punto de giro— ilustra con claridad los conceptos asociados al romance cubano y la representación de sus subjetividades, así como incorporan elementos del folclore afrocubano como recurso exótico. Estos segmentos narrativos se corresponden al primer encuentro entre Chico y Rita, la discusión con Juana (desavenencias) y la escena en la que Chico sigue a la joven hasta el vecindario de una santera (fetichización del folclore). La música está presente en dos de las tres escenas y adquiere un valor protagónico y fundamental en la significación de los personajes.

La noche en que se conocen los amantes abarca muchas escenas. Para el análisis, abordo su primer encuentro en el bar Las Mercedes, evento con el que inicia el *flashback* de los recuerdos del pianista. Un avejentado Chico escucha en la radio el arreglo musical que interpretó junto a Rita sesenta años atrás y mediante un fundido encadenado viajamos por su memoria hasta 1948. Recordemos las palabras de Hall (1989, 72), el pasado continúa hablándonos «always constructed through memory, fantasy, narrative and myth». El *flashback* comienza con un plano de las puertas abatibles del local. La música y el bullicio se escuchan desde el exterior y un rejuvenecido Chico se aproxima a contemplar el ambiente desde la ventana. En el contraplano, abre las puertas del local del mismo modo que nos abre paso a sus memorias (Fotograma 1). En pocos planos el sujeto masculino es establecido como único término de referencia, Chico es poseedor de la mirada espectatorial y la fantasía del film (Mulvey 1975/1988; De

Fotograma 1

Fotograma 2

Lauretis 1984/1992). Detrás entra Ramón del brazo de dos coquetas extrajeras. Juntos se sumergen en la cadenciosa muchedumbre al ritmo del jazz afrocubano. Las jóvenes piden un bourbon cuando se acercan a la barra, pero Ramón cambia la comanda por cuatros mojitos y le da una nalgada a una de sus acompañantes (Fotograma 2).

El número de jazz finaliza y Rita emerge de la oscuridad del *backstage* para interpretar el romántico bolero *Bésame mucho* (Fotograma 3):

> Bésame, bésame mucho. Como si fuera esta noche, la última vez. Bésame, bésame mucho. Que tengo miedo a tenerte y perderte después. Quiero tenerte muy cerca, mirarme en tus ojos, verte junto a mí. Piensa que tal vez mañana yo ya estaré lejos, muy lejos de ti. Bésame, bésame mucho. Que tengo miedo a tenerte y perderte después. (Trueba, Mariscal, y Errando 2010)

Fotograma 3

La letra anticipa lo que acontecerá en posteriores secuencias, desde la separación de la pareja hasta la inconsistencia de sus efímeros encuentros en Nueva York. Asimismo, deja patente un rasgo de la personalidad de Rita, su desconfianza ante al amor («Tengo miedo a tenerte y perderte después»). No tiene un patrón estable al que aferrarse. La desidia y la rabia que le provocan las vacías promesas de amor condenarán su carrera y trayectoria vital. Durante esta actuación, la cantante se exhibe no solo ante el público ficticio, sino también ante el sujeto espectatorial. El tema musical ubica a la cantante en una posición pasiva o subordinada, en tanto que el sujeto implícito («tú») carga con el peso de la acción reflejada en los versos aliterados «Bésame, bésame mucho». El recurso de la *show-girl* —que se reitera a lo largo de la trama— unifica la mirada de Chico con la espectatorial. Cuando en la estrofa dice «mirarme en tus ojos», Rita accede de forma manifiesta a ser construida y percibirse a través de estas miradas masculinas.

Fotograma 4

Fotograma 5

Fotograma 6

La relación entre el sujeto y objeto de la mirada se articula a través de 16 planos. Frente a la penumbra que invade la zona de baile y la barra, un foco de luz exalta la figura de Rita en el escenario, del mismo modo que en el cine se proyecta un haz de luz sobre la pantalla. Los encuadres de Rita parten de tres puntos de cámara: la posición frontal de Chico, la lateral con el escorzo del pianista y la posterior desde el fondo del escenario. Las dos primeras corresponden a la visión de los personajes o figurantes dentro del relato. El escorzo crea la ilusión de integración en la multitud que baila y contempla la actuación desde las mesas colindantes al escenario. Por su parte, las tomas frontales hacen palpable el embelesamiento de Chico con el *zoom in* desde el plano general al primer plano (Fotogramas 4, 5 y 6). Estamos ante pura representación de la mujer como espectáculo, Tal como diría De Lauretis (1984/1992, 97) Rita está «inscrita en la película como representación/imagen, es a la vez, el soporte del deseo masculino y del código fílmico». El plano desde la retaguardia de Rita —a medio camino entre plano americano (3/4) y el entero— rompe con la fantasiosa posición del sujeto espectatorial porque sabes de antemano que no corresponde a ningún personaje en la diégesis (Fotograma 7). No de forma casual este plano concluye la actuación. En cuanto a los contraplanos de Chico, predominan las tomas frontales salvo dos planos desde el interior de la barra. Justamente se corresponde con el momento en que Ramón y las jóvenes extrajeras reclaman en vano la atención del pianista.

Fotograma 7

Inmediatamente después, los músicos tocan otro tema de jazz afrocubano y en pantalla aparece un compendio de primeros planos de los instrumentos y la gente bailando. En medio del jolgorio y la danza, Chico y Rita no pueden apartar la vista uno del otro e inician un flirteo a través de las miradas (Fotogramas 8 y 9). El hombre extranjero que baila con la cantante intenta besar su mejilla, pero ella retira la cara evitándolo. Ramón se percata de la química entre su amigo y la joven, por lo que hace un cambio de pareja para bailar con ella. Rita le pregunta sobre Chico y el socio lo presenta como el mejor pianista de Cuba. En ese momento, el pianista pide otro cambio de pareja y la toma en sus brazos (Fotograma 10). En su primera conversación, Chico resulta un tanto pretencioso, por eso Rita se muestra esquiva para disimular su interés:

CHICO: ¿Qué tú querías darme celos?

RITA: *(Apartándose)* ¡Uy! ¿Pero quién tú te crees que eres?
CHICO: ¿Yo? Chico, ¿y tú? *(intenta tomar su mano)*
RITA: *(lo aparta)* ¡Ay, déjame!
CHICO: *(con las manos en los bolsillos)* ¡Ah, la señorita Déjame! ¿De los Déjame de Santiago o de los Déjame de Matanza?
RITA: ¡De los Déjame y no molestes más!
CHICO: Pues mira que muchas vienen desde muy lejos solo para que les moleste.
RITA: ¡Pues adelante! ¿A qué esperas?
CHICO: ¡No, tú me gustas más!
RITA: ¡Ah, claro! Y por eso quieres ser mi chulo, ¿eh? *(se marcha con una risa sugerente)*
(Trueba, Mariscal, y Errando 2010)

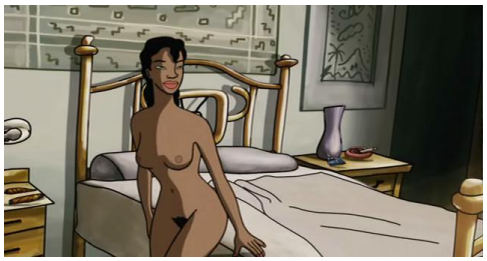
Fotograma 8

Fotograma 9

Fotograma 10

Al margen de la altanería de Chico, este diálogo nos brinda otra clave sobre la coprotagonista. Cuando Rita sugiere que el músico quiere ser su chulo, también da a entender que ejerce la prostitución aparte de ser cantante. Su risa juguetona al marcharse, junto a su vestido amarillo y zapatos naranjas, remiten a la distintiva sensualidad y la característica risa de Ochún. Esta correlación con la *oricha* del amor cimenta la transmutación de este personaje en «mulata de rumbo», una simbología que se repite incontables veces durante el primer acto de la película. Si tenemos en cuenta que la música es el germen del relato y las alusiones a artistas y compositores reales de la escena musical de la época, el oficio y el nombre escogidos para este personaje femenino no son casuales. Como vimos en el marco teórico, la cantante de Rita Montaner fue una de las célebres figuras en encarnar el mito de la «mulata» como diva cubana, que a su vez popularizó a las rumberas de cabarets y las cantantes de boleros estilo *feeling* en los clubes nocturnos (Cámara 1999).

Cabe tener presente que los otros dos personajes cubanos también tienen como estilo de vida alternar con turistas[48], de lo cual se deduce que esta práctica es habitual en el gremio artístico. En el siguiente plano, Ramón se acerca a su socio, quien afirma que Rita es justo lo que necesita. En un primer instante, el gerente malinterpreta este comentario pensando que alude al aspecto físico de la joven, por eso responde con un «¡Ja, ja! ¡Sí claro, yo también!». Chico lo corrige indicándole que el talento vocal de la joven puede ser la clave para ganar el concurso. El gerente reconoce el potencial de la cantante y le indica que, aunque no la conoce personalmente, está al corriente de las zonas que frecuenta la muchacha. No será hasta más adelante, cuando Ramon la busque en un club de la Plaza del Vapor y la siga hasta los Elevados del Puerto[49], que por su conversación confirmemos que Rita es prostituta.



Fotograma 11

Fotograma 12

Fotograma 13

Fotograma 14

Después de pasar su primera noche juntos, Rita se despierta al escuchar el piano. Se despereza y va al encuentro del músico, la elección de un plano americano permite ver en detalle su cuerpo desnudo, especialmente las partes más sexualizadas como los senos y el pubis (Fotograma 11). A diferencia de ella, el pianista lleva pantalones, solo se muestra el torso descubierto. Como se puede observar, los atributos asociados a la feminidad (senos y caderas) son exagerados para pronunciar las

[48] Mientras los oriundos inician este tipo de relación con la esperanza de alcanzar en sueño americano, los turistas buscan el exotismo sexual y musical de la isla.

[49] Tanto Ramón como Rita desenvuelven con soltura por esta zona del extrarradio de La Habana donde concurren las prostitutas.

curvas sinuosas, lo que sexualiza de forma hiperbólica el cuerpo de la mujer cubana. Chico toca para su nueva musa la pieza que ha compuesto inspirado en ella. Justamente la imagen del cartel promocional de la película es extraída de esta secuencia, exhibiendo y usando como reclamo la desnudez de la cubana «mulata» (Fotograma 12). El cálido ambiente se quiebra con la iracunda irrupción de Juana que trata de entrar a la casa de Chico para pillarle en otra de sus infidelidades (Fotograma 13):

> JUANA: *(Toca la puerta con insistencia)* ¡Déjame pasar!
> CHICO: *(Aguantado la puerta)* ¡Ahora, no! ¡Vuelve más tarde!
> JUANA: ¿A quién tienes ahora? ¡¿A otra de tus *yankees*?!
> CHICO: ¡Te dije que vinieras más tarde! ¡Coño!
> JUANA: ¡Ah! No, no… ¡Yo quiero verla! Tú te quieres ir con una de esas a Nueva York. ¡Y yo quiero saber cómo son! *(Abre la puerta de par en par con brusquedad, mientras Rita corre a taparse con la sábana)* ¡Eh! ¡Así que esta vez la amiguita no es *yankee*! ¡Dale, arranca! ¡Hay muchos hombres por ahí! ¡Búscate otro que este es mío! *(Le arrebata la sábana)*
> RITA: Pues ya no. *(Recupera la sábana)* ¡Ahora es mi hombre!
> JUANA: *(La abofetea)* ¡Cómo se ve que tú no le conoces!
> RITA: ¡Cómo se ve que tú no me conoces a mí! *(La abofetea)* ¡Lárgate! ¡Dale, fuera!
> JUANA: *(Mientras agrede a Rita con saña)* ¡Te voy a enseñar a ti lo que es quitarle un marido a una mujer como yo! *(Sin querer, le propina un golpe a Chico)*
> RITA: ¡Oye, no me toques! ¡No me toques! ¡Te dije que no me toques! *(Responde de igual modo a la agresión)*
> JUANA: ¡Puta!
> RITA: ¡Más puta eres tú!
> (Trueba, Mariscal, y Errando 2010)

En esta disputa por poseer a Chico, el lenguaje soez que emplean las mujeres no es lo único que va *in crescendo*, también lo hacen los actos de violencia. Ambas acaban enzarzadas en el suelo, propinándose golpes y profiriéndose descalificativos la una a la otra (Fotograma 14). Sin duda, una pausa de contemplación cargada de sadismo erotizado. Los atributos femeninos de Juana también son hiperbólicos y exuberantes, que nos recuerda las significaciones hipersexuales que el imaginario colonial atribuyó a la comunidad esclava. Aparte de la erotización, el texto fílmico incide en la representación estereotipada de la mujer afrocubana como chabacana y pendenciera. Este personaje rivaliza con Rita porque mancilla su ego, siente que está usurpando lo que ella representa. Juana puede admitir que su pareja alterne con blancas gringas porque estas pueden representar el impulso

Fotograma 15

Fotograma 16

necesario para catapultar la carrera de su amado, pero no las considera rivales sexuales. Sin embargo, rompe totalmente sus esquemas que interfiera una mujer que esté dispuesta a darle lo que ya ella le da. Además, el carácter híbrido y el proceso de blanqueamiento vinculado a la mujer «mulata», ha sido tradicionalmente percibido como peligroso y subversivo desde tiempos coloniales. De ahí que Juana, como mujer negra, vea peligrar su posición, ya que parte de la significación mítica de las mujeres mestizas enfatiza su sexualidad desenfrenada. Por lo tanto, el texto fílmico dibuja un retrato de la feminidad cubana cargado de irracionalidad y salvajismo erotizado gracias a la desnudez de Rita.

Esta muestra de violencia es exhibida para el sujeto espectatorial y el vecindario dentro del relato, pues la puerta de la casa está abierta de par en par. La discusión alcanza su clímax cuando Juana le lanza una botella de vino al grito de «¡Yo te mato!» (Fotograma 15). En todo momento, Chico permanece impasible y pusilánime, la actitud jactanciosa que lo caracterizaba en el bar Las Mercedes se desvanece ante la bravuconería de las féminas. Simplemente, se limita contemplar cual *voyeur* o mero espectador. Con dulzura impostada, Juana le pide a Chico que eche a Rita del lugar («Dile que se vaya. ¡Díselo mi amorcito! ¡Que se vista y que se vaya!»). Nuevamente, encontramos un momento de contemplación erótica, cuando la imagen se recrea brevemente en unos planos detalles de Rita colocándose la ropa interior y del bamboleo de sus senos al ponerse el vestido (Fotograma 16). Tras esto, la cantante le asesta una bofetada a Chico, le pregunta si hay alguna mujer más esperando en la escalera y se retira indignada. La secuencia concluye con la victoriosa Juana que vocifera irónica y condescendientemente, tal como se ve en el siguiente diálogo (Fotograma 17):

Fotograma 17

> JUANA: ¡Oye, tú! *(Dirigiéndose a Rita)* ¡No corras tanto! ¡¿Lo quieres para ti?! ¡Cógetelo, es tuyo! ¡Te lo regalo!
> CHICO: ¡Juana!
> JUANA: ¡Oye! *(A Chico)* Yo también me voy. *(Mientras baja las escaleras)* ¿No era eso lo que querías? ¡¿Qué viniera más tarde?!
> CHICO: ¡Pinga! *(Se dirige al interior de su casa. Abatido, toca unas teclas del piano y se pilla los dedos con la tapa)* ¡Ay, coño!
> (Trueba, Mariscal, y Errando 2010)

Nuevamente, se hace énfasis en la correlación entre Rita y «mulata de rumbo». Ambas comparten un carácter vehemente y pasional, la actitud ante el amor se fundamenta en el sexo y las emociones fuertes como los celos. Pese a su empeño, Rita y Chico

permanecerán separados la mayor parte de sus vidas, porque la «mulata de rumbo» no está destinada a poder afianzar su amor. Al responder a este modelo de feminidad estereotipado, el relato incide en la incapacidad de la cantante de generar un proyecto de vida en común con Chico, no puede suscitar el amor más allá de lo sexual y la mayor parte de sus vidas estarán separados. De ahí que protagonice solo amores «ilícitos»: mientras está en Cuba, ella es la amante de Chico; accede a ser la amante de Ron y le engaña con el pianista; y Ramón procura su mal y actúa desde el despecho al no ser correspondido por su objeto de deseo (Rita). Es una mujer ambiciosa, aunque desea ser correspondida es consciente que andar con sentimentalismo y añorando a Chico solo sería un lastre.

Al final, la representación que nos propone esta película toma la *forma* vaciada y mítica de la cubana mestiza, significada por el imaginario colectivo criollo-burgués, hasta el punto de no proveerle ninguna *backstory* del personaje. No se conoce ningún familiar, amistad o comunidad vecinal que sostengan a Rita en el entramado social. Pese a ser la co-protagonista, la joven es desprovista de su memoria y contingencia, simplemente representa un *concepto* en la trama. Como señala Roland Barthes (2022), el habla mítica se alimenta permanentemente de una presencia prestada (el *sentido*) que al permutarla en una *forma* empobrecida (vacía de su contingencia), la hace cómplice del *concepto* histórico e intencional que recibe. Las intenciones que motivan el mito son reconocidas, pero no las huellas que producen esta la *significación* mítica.

La única persona relevante que forma parte de su vida al margen de Chico —o cualquier otro personaje masculino— es su madrina, una *iyalocha*[50]. La escena en la que aparece es de suma importancia porque afianza el lugar de Rita como emblema de la reinterpretación y apropiación decimonónica de Ochún. Con esto aludo a la oposición discursiva que inscribe la cubanidad en el tropo romantizado de la Virgen/Madre y la metonimia diseccionadora de Ochún/Afrodita, que corresponde a la Cachita y «mulata de rumbo» respectivamente (Bajini 2017; Cámara 2003).

[50] Santera de mayor prestigio por su edad y funciones. Tiene la potestad de iniciar en la Regla de Ocha y ejercer una tutela sobre los devotos y devotas.

Tras actuar en el concurso de Cadena Azul, la joven se despide de Ramón y Chico. El músico decide seguirla a lo largo de todo un recorrido por su humilde barrio. Acechante la ve entrar a un solar[51], donde unos rumberos ensayan con sus congas (Fotograma 18). Rita pasa al interior de una vivienda de la que sale en pocos minutos. Al volver a pasar junto a los rumberos, se contonea y hace ondear su falda como en las danzas alegóricas a Ochún (Fotograma 19). Va vestida de amarillo que, como ya se ha mencionado, es el color del *oricha* y simboliza su alegría, belleza deslumbrante y la opulencia de sus joyas. La cantante se percata de la presencia del pianista y con desagrado le cuestiona los motivos para seguirla. Chico no duda en afearla por vivir supuestamente con otro hombre.

Fotograma 18

Fotograma 19

Fotograma 20

Fotograma 21

Con premura, el pianista se dirige al interior de la vivienda para descubrir que se trata de un *ilé ochá* o casa-templo. En el interior halla a una *iyalocha* — anciana y negra— fumando un puro junto al altar de la Virgen y las ofrendas (Fotograma 20). La joven había ido a hacerse un «registro» con su madrina. Es una práctica común hacer consultas con los *orichas* en momentos de tribulaciones. Ante tal irrupción, la madrina se limita a presagiar, con su voz ronca, que es él quien la hará sufrir. De la visita a su santera se deduce cuán preocupada está Rita por el futuro de su relación con Chico. Paralelamente a estos diálogos, los músicos improvisan una rumba callejera dentro de la diégesis — otro guiño más al folclore cubano— cuya letra vuelve a connotar a la «mulata» y el romance cubano: «¿Son cariños? ¿Son amores? ¿O son verdad? ¡Ah!

[51] Entiéndase en el sentido de parcela con varias viviendas edificadas a las que se accede por un patio común.

¡Muh! ¡Qué mala, qué mala es! ¡Oye, mala es! ¡Niña, qué mala! ¡Ah! ¡Oye, qué mala es! ¡Qué mala fuiste con mi querer! ¡Oye, qué mala es! […] ¡Oye qué mala es!» (Trueba, Mariscal, y Errando 2010). Ante sus insinuaciones y desconfianza, Rita vuelve a rechazar a Chico en ese juego constante de seducción y conquista. Ahora sí, él intenta dialogar, pero ante la determinación de la joven, vuelve a su actitud prepotente y le dice con desdén que besaría el suelo que ella pisa si viviera en una barriada más limpia (Fotograma 21).

En resumen, existe una mirada folclorizada, racista y colonial de la cubanidad, que recupera estereotipos sobre la negritud y su hipertrofia sexual, especialmente vinculados a la mujer afrodescendiente. Los modelos de feminidad están connotados peyorativamente, estableciendo una relación de analogía con la significación mítica de Ochún/Afrodita, una narrativa tributaria del imaginario criollo-burgués que retrata a la cubana mestiza como una hetaira de sexualidad desbordante y una imagen fetiche para el consumo en el arte pictórico y las litografías de las cajas de tabaco. Además, la rivalidad entre Juana y Rita incide en la enemistad entre las mujeres ―un elemento recurrente en los discursos patriarcales― al mismo tiempo erotiza la violencia contra el cuerpo femenino (cuyos atributos ya están sexualizados de por sí). Si atendemos a los diálogos y las acciones de los personajes, podemos ver que el romance de Chico y Rita es posesivo, bravío y temperamental. Además, se construye sobre la base de los celos, malentendidos, infidelidades y otras desavenencias. De igual manera que las parejas no llegaron a estabilizarse en el sistema esclavista (Segato 2003), los sucesos de la trama desestimulan la unión y el matrimonio de la pareja protagónica. Por último, el uso de la imagen de la mujer vinculada a la simbología religiosa, es una forma subrepticia de poner énfasis en su sexualización y ubicarla en la naturaleza (en oposición a la cultura). Al mismo tiempo, fetichiza la Santería convirtiendo su representación en una atracción exótica (espectáculo), más que una expresión cultural de la fe.

7.3. *7 días en La Habana* (Cantet et al. 2012)

Esta obra colectiva aspira a trazar un retrato crítico y heterogéneo sobre las condiciones de vida en Cuba y su comunidad imaginada, a través de un conjunto de historias que abordan tanto lo cotidiano como lo insólito. A lo largo de siete días, esta travesía ficticia por la capital nos presenta un relato ―por cada día de la semana― a cargo de un director[52]. Sin desmerecer el resto de segmentos, limito mi análisis a cuatro de los sietes capítulos que recogen las temáticas principales de este largometraje. De esta forma, puedo ajustarme a la extensión requerida para esta investigación. Por un lado, abordo los relatos que dan inicio y fin a la narración fílmica, «El Yuma» y «La fuente». A partir del primero se conjugan el resto de historias, mientras que en el último convergen los relatos y paisajes de la cubanidad articulados por los directores. Por otro, me detendré en «La tentación de Cecilia» y «Ritual», capítulos que hacen referencia explícita a dos elementos de la identidad cultural cubana, respectivamente a la novela decimonónica y la ceremonia religiosa popular.

7.3.1. «El Yuma», lunes de Elegguá

La pieza «El Yuma», dirigida por Benicio del Toro, es el primero de los relatos de *7 días en La Habana*. Nos narra de forma ingeniosa la recurrente historia de turismo sexual connotada por una interpretación subversiva del folclore afrocubano. Como veremos a continuación, no es casual que la narración fílmica escoja el lunes para el desarrollo de toda su trama. Es más, aprovecha la conexión directa del *oricha* Elegguá con ese día de la semana para ensalzar sus rasgos y atributos distintivos.

Teddy Atkins (Josh Hutcherson), un joven actor estadounidense, llega a La Habana por un curso de la Escuela Internacional de Cine y con el deseo latente de tener una aventura sexual con una muchacha autóctona. Angelito (Vladimir Cruz), un ingeniero formado en la URSS que se gana la vida como taxista con su almendrón[53], se encarga de amenizarle la estancia mostrándole cada rincón de la capital. Tras un *tour* panorámico, el chófer le invita a comer en casa de su tía Dalia. Allí una joven «mulata» de la vecindad le ofrece sus servicios sexuales a Teddy, pero un fortuito incidente impide que se consuma el acto.

[52] Benicio del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Elia Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tabío y Laurent Cantet.

[53] Se conocen por almendrones a los automóviles americanos de los años cincuenta que, todavía hoy, circulan por las calles de Cuba y que son uno de sus atractivos turísticos.

Llegada la noche, Angelito se lleva a Atkins de copas junto a su esposa y una amiga que, por su edad madura, no despierta el interés del neoyorquino. Ebrio y con puro en mano, Teddy coquetea afanosamente y sin éxito con cualquier joven muchacha que se le cruza. En la barra, inicia una conversación con Sabrina a quien invita a tomar una copa en su hospedaje (Hotel Nacional). Ella acude a su encuentro, pero cuando se disponen a subir a la habitación del actor son interceptados por el recepcionista. Este solicita la documentación a la dama, dejando en evidencia que es una mujer transexual y procediendo a llamar a seguridad. Teddy interviene para que la situación no trascienda y se excusa diciendo que ella solo lo acompaña para recoger un regalo. Suben juntos a la habitación, Sabrina le pide como obsequio su gorra de New York Yankees y, acto seguido, se marcha del hotel.

En este primer relato, tomamos al personaje transexual (Sabrina) como la representación alegórica del *oricha* Elegguá, la deidad de lo ambiguo que vive en las encrucijadas. Una encrucijada no deja de ser un lugar de transición, un espacio ambivalente donde confluyen varios caminos. De ahí que la narración fílmica haga un paralelismo entre esta simbología religiosa y el carácter fluido de la expresión de género. Tampoco es casual que sea el capítulo del lunes, pues es el día designado para que la comunidad devota haga ofrendas a esta deidad. Este doble inicio de semana y del largometraje también es un guiño a la liturgia de la Santería porque en toda ceremonia o rito Elegguá es la primera deidad invocada y ofrendada para solicitar su mediación. Por este motivo, he escogido aquellas escenas donde Teddy y Sabrina interactúan en pantalla, es decir, cuando se conocen en la discoteca y la secuencia final en el Hotel Nacional.

Fotograma 1

La primera vez que Teddy y Sabrina se encuentran en la fiesta, el joven ya está bajo los efectos del alcohol y confundido intenta acceder al baño de mujeres justo cuando Sabrina abre la puerta para salir (Fotograma 1). Con este único plano se pone en evidencia tanto la búsqueda desesperada e infructuosa del neoyorquino como el rol de Sabrina en el relato. Hasta entonces, ya sea por desinterés o por azar, todas las mujeres que el actor pretende conquistar se cierran en banda. Esta actitud indiferente establece una analogía con el baño de mujeres: completamente cerrado desde el interior e impidiendo el acceso de Teddy. La irrupción de Sabrina en escena

abriendo la puerta es una metáfora de cómo ella misma le abrirá el camino hacia un posible encuentro sexual (Fotograma 2). En el folclore afrocubano, el travieso y pícaro Elegguá es la deidad del destino que abre y cierra los caminos, a veces por lugares inesperados. Si reparamos en su vestuario, la ropa y complementos de Sabrina combinan el rojo y el negro, o sea, los colores distintivos de este guerrero yoruba. Además, como ya hemos mencionado, Elegguá es el *oricha* de lo ambiguo, un atributo que es reinterpretado y representado en el filme a través de la identidad de género de este personaje femenino.

Fotograma 2

Fotograma 3

Fotograma 4

Volviendo a la escena, Angelito se acerca y le da una botella de agua a Atkins en señal de advertencia (Fotograma 3). El actor se dispone a entrar al baño de hombres, pero finalmente se detiene justo en el umbral de la puerta (Fotograma 4). Esta acción vuelve a anticipar el final del relato, cuando Teddy descubre que su «conquista» es una mujer transexual y se ponga en jaque su heteronormatividad. El umbral simboliza ese espacio de tránsito y cruce entre dos espacios que, en este caso, hacen referencia a la noción binaria de género (hombre/mujer). Igual que en estos baños, el actor no estará dispuesto a cruzar ese umbral por Sabrina.

Fotograma 5

Fotograma 6

A este último plano le sigue un sumario de diferentes momentos festivos en montaje rápido que concentran el ambiente de la discoteca. En la barra, Teddy intenta beber de su copa, pero el alcohol distorsiona sus

sentidos y no es capaz de distinguir qué vaso es real. Mientras tanto, Sabrina lo contempla divertida (Fotograma 5). Cuando el joven alcanza el vaso, la música diegética baja su volumen bruscamente y se vuelve más opaca, evidenciando el empeño que pone Teddy para concentrarse. El actor inicia el coqueteo haciendo alarde de que es un «yuma» [54] (Fotograma 6), a lo que Sabrina responde que ella tiene familia en Nueva Jersey, información que sorprende a Atkins. Esta reacción manifiesta el conjunto de ideas preconcebidas que subyacen en el imaginario de los y las turistas que, desde la mirada occidental, construyen a Cuba como la otredad y un lugar de placer para el Norte global. Los discursos del turismo sexual fomentan una imagen de las mujeres y los hombres cubanos que reactualiza los prejuicios coloniales en torno al erotismo y exotismo de la comunidad esclava. Para Teddy, su posición hegemónica de «gringo» es suficiente aliciente para despertar el interés de las mujeres cubanas que buscan una vía para migrar u obtener algún bien a través del sexo o la prostitución.

Fotograma 7

Fotograma 8

Fotograma 9

La conversación es interrumpida por dos amigos de Sabrina que, con gesto amanerado, la abrazan y le tapan los ojos a modo de saludo (Fotograma 7). Teddy intenta flirtear con

[54] En Cuba, el coloquialismo «yuma» se emplea para referirse principalmente a Estados Unidos, a las personas estadounidenses o «gringas» y, más recientemente, como apelativo en enunciados exclamativos (Ryer 2017). Se cree que el término proviene del filme *3:10 To Yuma* (Delmer Daves, 1957), un *western* que tuvo una amplia distribución en la isla y que acabaría englobando la noción de EE.UU. en el imaginario cubano (*ibid*.). También se creen que su origen se debe a una mala pronunciación de «U.S. man» y «United States», por la elisión de la «s» en los patrones lingüísticos cubanos *(ibid*.).

otra chica (Dunia) que se acerca a la barra pero también le da largas. En ese momento, Sabrina se despide de él para marcharse con sus amigos. El neoyorquino se apresura y la invita a su hotel para tomar una copa (Fotogramas 8, 9 y 10). Al margen del sentido sexualmente implícito de esta invitación, encuentro una segunda lectura. Todos los lunes, los devotos de Elegguá deben saludarlo y hacerle ofrendas de ron y aguardiente, entre otras cosas, para obtener el favor y la protección del *oricha*. En ese sentido, podemos interpretar que Teddy está ofreciendo un tributo a la deidad y dejando en sus manos la consecución de su objetivo (una noche de sexo). Él le pregunta si está segura de que acudirá al hotel, pero Sabrina le contesta que nada en esta vida es seguro («There's nothing for sure in this life»). Nuevamente, la película juega con esa ambigüedad y el carácter pícaro que se hace tangible en los *patakíes* sobre Elegguá (Fotograma 11).

Fotograma 10

Fotograma 11

Ya en el Hotel Nacional, Teddy aguarda pacientemente la llegada de Sabrina. En el mismo encuadre, la cámara hace un transfoco para poner nuestra atención en cómo le abren la puerta a la joven (Fotogramas 12 y 13). Apremiado por el ímpetu sexual y bajo la excusa de que el bar está cerrado, el actor no titubea al instarla a subir a su habitación. Sin embargo, Sabrina no responde al estereotipo de mujer cubana que el chico tiene en mente. Ella no tiene la necesidad (ni económica ni emocional) de mantener relaciones con un completo desconocido, por eso se ríe con ironía ante la excusa de Teddy (Fotogramas 14 y 15). Sabrina intenta entablar una conversación y le pregunta por su nombre, el cual desconocía hasta el momento. Desde la crisis sobrevenida en Cuba por la caída del Bloque Socialista en 1989, la participación en

Fotograma 12

Fotograma 13

actividades económicas informales se acentuó y, en algunos casos, la sexualidad se desarrolló como estrategia para la obtención de privilegios y bienes (Alcázar Campos 2009). Atkins presupone que todas las mujeres cubanas se hallan en la misma condición, pero Sabrina al disponer de familia en el extranjero dispone de medios para hacer frente a la escasez de abastecimiento del país. La joven genuinamente se ha sentido atraída hacia él, pero él busca realizar su fantasía sexual.

Fotograma 14

Fotograma 15

Una vez se revela que es una mujer transexual, Teddy se halla en una encrucijada. Por un lado, si deja en la estocada a Sabrina, esta quedaría en una situación comprometida por dos motivos. Durante muchos años las autoridades estatales han restringido el acceso de la población cubana a determinadas zonas turística, como los hoteles. Cuando Raúl Castro asumió la presidencia en 2008, se implementaron unas reformas liberalizadoras que redujeron algunas de estas restricciones, aun así este *apartheid* turístico siguió prevaleciendo (Alcázar Campos 2009). Además, el Código Penal cubano recoge ciertas conductas predelictivas —contrarias a los principios socialistas de la revolución— bajo el estado de peligrosidad en el que se incluye la prostitución[55] (*ibid.*). Que Sabrina sea vista relacionándose con un turista la etiqueta automáticamente como prostituta en

Fotograma 16

Fotograma 17

Fotograma 18

[55] Hasta 1997, se sancionó la homosexualidad a través de la categoría de peligrosidad social (Neyret 2007).

este contexto marcado por el turismo sexual. Esto le puede suponer una carta de advertencia, en caso de ser la tercera conllevaría la privación de libertad. Por otro lado, si Teddy reconoce los motivos reales del encuentro, su imagen hegemónica de hombre heteronormativo se quebraría (Fotogramas 16, 17 y 18). El pretexto del regalo de Sabrina le permite salir airoso, pero le responsabiliza de cara a las restricciones. De ahí que el recepcionista le pregunte si mantiene su decisión y le haga firmar un documento.

A lo largo del recorrido desde la recepción hasta la habitación y el regreso a la salida, escuchamos en *over* la canción con la que empezó al capítulo, *Échale salsita* de Ignacio Piñeiro [56] . Al principio del filme, la base instrumental del tema era una declaración de intenciones. No obstante, ahora sus versos generan un irónico contraste con los acontecimientos y el rostro contrariado de Teddy (Fotogramas 19 y 20):

Fotograma 19

Fotograma 20

> Salí de casa una noche aventurera.
> Buscando ambiente de placer y de alegría.
> Ay, mi Dios, cuánto gocé.
> En un sopor, la noche pasé.
> Paseaba alegre por los lares luminosos
> Y llegué al bacanal.
> En Catalina me encontré lo no pensado.
> La voz de aquel que pregonaba así: […]
> Échale salsita, échale salsita.
> (Cantet et al. 2012)

Fotograma 21

Efectivamente, Teddy daba por sentado que iba a experimentar una exótica aventura sexual y, paradójicamente, se encuentra con «lo no pensado». El verso alusivo a Dios («Ay, mi Dios, cuánto gocé»), refuerza esta conexión simbólica con la religión afrocubana y el *oricha* en cuestión. Vuelvo a la comparativa entre la representación fílmica y la praxis de la Regla

Fotograma 22

[56] Interpretada por Antonio Machín

de Ocha para señalar que la comunicación entre Elegguá y la persona devota se basa en el respeto y un protocolo concreto. Al guerrero le corresponden una serie de tributos u ofrendas para contentarle. No sirve cualquier cosa, sino lo que exige el santo (*oricha*). Sabrina rechaza el ofrecimiento de Teddy para pagarle un taxi, a cambio le pide que le obsequie con su gorra (Fotogramas 21 y 22). Esta acción no es arbitraria, en este tipo de encuentros conseguir un detalle foráneo adquiere el valor simbólico de un trofeo. Como no podía ser de otro modo, el último plano de la pieza es Sabrina saliendo del Hotel Nacional. Así como se cierra la puerta, ante nuestros ojos Elegguá le ha cerrado los caminos al muchacho (Fotograma 23).

Fotograma 23

En resumidas cuentas, Teddy Atkins (el «yuma») encarna todas las preconcepciones que tiene Occidente de la cubanidad, asumiendo que podrá disfrutar de una experiencia conformada por música, ron y sexo. El protagonista toma las *significaciones* coloniales de Cuba como algo factual, respondiendo así a la dinámica constitutiva del mito. El relato fílmico recurre a la sátira para crea una imagen caricaturesca y ridiculizada del personaje foráneo, al mismo tiempo que revela las dinámicas del turismo sexual. La posición privilegiada de Teddy (en términos de género, raza, clase y nación) es desestabilizada por las constantes negativas y los obstáculos en la consecución de su propósito. Pese a la infructuosa experiencia, el orden de poder jerárquico y el lugar hegemónico que ocupa el actor no son alterados. Por el contrario, Sabrina ha sido objeto una mirada inquisitiva, biologicista y masculina (de Teddy, el recepcionista y el agente de seguridad) por encarnar una triple alteridad. En consecuencia, es posicionada como sub-alter por el relato y los personajes. El uso alegórico de los atributos del *oricha* y guerrero Elegguá no solo incorpora la cuestión *queer* a la crítica del filme, sino también despliega una (re)interpretación poco frecuente de esta simbología religiosa sin caer en tópicos que exoticen la Santería.

7.3.2. «La tentación de Cecilia», miércoles de Changó

El capítulo del miércoles, dirigido por Julio Medem, se inspira en *Cecilia Valdés* (1839), una novela costumbrista y decimonónica del célebre escritor cubano Cirilo Villaverde. La obra literaria relata el infausto romance entre una bella «mulata» criolla (Cecilia) y el hijo de un acaudalado hacendado español (Leonardo Gamboa), quienes desconocen que comparten consanguinidad. El triángulo amoroso se completa con José Dolores Pimienta, un sastre y clarinetista negro que ama platónicamente a la protagonista. La familia Gamboa se opone rotundamente a la relación y, cuando Cecilia queda embarazada, Leonardo la abandona para casarse con una mujer de su mismo estatus social (Isabel Ilincheta). Instado por los celos de su amada, Pimienta acaba con la vida de Leonardo y la joven «mulata» es recluida en un hospital donde se reencuentra con su madre.

En «La tentación de Cecilia», encontramos nuevamente este trío de personajes representando enredos amorosos. Cecilia Valdés (Melvis Estévez) se transforma en una cantante solista que anhela una oportunidad para realizarse profesionalmente y migrar del país. Leonardo Fuster (Daniel Brühl), un joven productor musical español, acude todas las noches a su actuación y pronto aflora la química entre ellos. A pocos días de regresar a España, le ofrece un contrato de trabajo a Cecilia y suben a la habitación de su hotel con la intención de desatar sus pasiones. Antes de consumar su amor, la joven escucha fortuitamente una conversación telefónica donde Leonardo se jacta de su logro sexual. Avergonzada, se escabulle del hotel y regresa a casa junto a su pareja, José (Leo Benítez). Este es un talentoso pelotero que rechazó la oportunidad de jugar profesionalmente al beisbol en Puerto Rico y ahora busca un modo de salir de Cuba junto a Cecilia. La pareja discute por temas migratorios y termina con un fogoso encuentro sexual, tras el cual José se retira a jugar un partido decisivo para su carrera. Esa noche, luego de terminar su actuación, Cecilia recibe la visita de Leonardo quien acude arrepentido por su comportamiento y le obsequia con un billete de avión a España bajo la promesa de dejar a su esposa e iniciar una nueva vida juntos. Ella acepta con cierto sentimiento agridulce por lo que dejará atrás. Justo cuando la pareja se dispone a entrar en el taxi de Angelito, aparece José y arremete contra Leonardo quien pierde el sentido y es auxiliado por el chófer. De vuelta en casa, Cecilia hace la maleta sumida en la frustración, mientras José ahoga sus penas en ron. No obstante, el peso de los recuerdos y el amor impiden que la joven cantante abandone a José para irse a España la mañana siguiente.

La pareja cubana protagoniza dos secuencias troncales de los sucesos del miércoles donde José personifica la virilidad, la sexualidad bravía y el ímpetu de Changó, *oricha* que rige este día de la semana. Los atributos y acciones de Cecilia son análogos a la concepción transmutada de Ochún como Afrodita o Venus. Por tanto, porta consigo el *concepto* mítico de la hetaira que exhibe sin pudor su desnudo y su escandalosa sexualidad. Por ese motivo, selecciono para el análisis la escena donde aparecen juntos por primera vez en pantalla, en la cual también se atisban los modos en que gestionan sus emociones y conflictos dentro del vínculo.

Tras escuchar la conversación telefónica, Cecilia opta por mantener sus principios y, con cierto alivio, se refugia en su marido con la tranquilidad de no haber sucumbido ni haber sido objeto de engaño (Fotograma 1). Cuando entra a su casa, se topa con la desconfianza de José y surgen las discrepancias de siempre (Fotograma 2). Le resulta imposible no comparar su realidad con la esperanzadora propuesta del español. Leonardo representa todos los valores asociados al Norte global, es decir, el progreso, optimismo y bienestar; mientras que José representa el anquilosamiento, lo nostálgico y caduco de la periferia. Las soluciones que le ofrece José entrañan muchos riegos (coger una balsa hacia EE.UU.) en contraposición a la propuesta de Leonardo, que no solo le proporciona una salida digna del país, sino también la oportunidad para realizarse profesionalmente. Cecilia antepone el interés personal al amor, por eso cuando José le dice que haga lo que quiera su respuesta es «Lo que quiero es cantar». Más que una tentación, Cecilia está pasando por un dilema donde cualquiera de las opciones es igualmente buena y mala. En la discusión, Cecilia le reprocha su poca ambición al no quedarse en Puerto Rico y sacarle provecho a su talento como hicieron otros jugadores. Ignora que José decidió permanecer en la isla para no separarse de ella, de ahí que critique sin miramientos su miedo al fracaso y su incapacidad de luchar por sus sueños.

Fotograma 1

Fotograma 2

La mirada de Cecilia recorre la estancia, todo lo relacionado con Cuba implica decadencia, desde el deteriorado baño hasta el declive de la prometedora carrera de José (Fotogramas 3 a 6). Simultáneamente, escuchamos la voz en *off* de Cecilia cantando los siguientes versos de *Ay amor*: «Ya nunca sabrás de mi amor. Ya nunca escucharás mi voz. Adiós para siempre, adiós» (Cantet et al. 2012). A nivel connotativo, esta estrofa es una despedida del amor que siente la protagonista hacia su sueño de ser cantante, se resigna a aceptar que su voz no recorrerá mundo más allá de la isla.

Fotograma 3

Fotograma 4

Fotograma 5

Fotograma 6

Cecilia intenta limar las asperezas derrochando toda su sensualidad, para ella el sexo es un elemento apaciguador. Aunque José intenta evitar las relaciones sexuales antes del partido de béisbol, ella sabe cómo conseguirlo (Fotogramas 7 y 8). Continuamos escuchando *Ay amor* en la banda sonora: «No me dejes olvidarte, no dejes que te olvide. No dejes que te olvide. Amor, yo sé que quiero quedarme contigo» (Cantet et al. 2012). En paralelo, la cámara dedica una serie de primeros planos y detalles a la cópula, particularmente a la penetración, el vigor de la negritud y la sexualidad desinhibida de la «mulata de rumbo» (Fotogramas 9 a 12). La unión de la banda sonora y el compendio de imágenes,

Fotograma 7

Fotograma 8

constituyen el sexo como el pilar fundamental que impide que la relación se quiebre. La secuencia juega con el placer visual del sujeto espectatorial y potencia la capacidad penetrante de la cámara. José carga en todo momento a Cecilia mientras la enviste y, gracias a la fragmentación del montaje, esta alcanza el orgasmo en cuestión de pocos segundos. Aparentemente, el conflicto queda zanjado con un fugaz coito, sin mediar palabra, José recoge su equipamiento —de color blanco y rojo, como los atributos de Changó— y se marcha al partido (Fotograma 13 a 16).

Fotograma 9

Fotograma 10

Fotograma 11

Fotograma 12

En virtud de lo expuesto, puedo señalar que el enfoque de Medem en «La tentación de Cecilia» es tributario de la ideología criollo-burguesa. Las significaciones míticas del hombre y la mujer afrocubanos, originadas en la época colonial, continúan reproduciéndose y naturalizándose en esta narración fílmica. Pese a su voluntad de hacer una crítica sobre la realidad migratoria en la isla, el uso indiscriminado y naturalizado de tropos como la «mulata de rumbo» empobrece la reivindicación del relato. Asimismo, se apropia y exacerba las connotaciones eróticas de los *orichas* Changó y Oshún —la pareja heterosexual por antonomasia dentro del folclore afrocubano— para exaltar un modelo de romance cubano como un vínculo inherentemente pasional, impulsivo e hipersexual. A diferencia del resto de películas objeto de este estudio, la pareja se consolida y permanece unida hasta el final del capítulo. Esto no la exime de enfrentar una serie de obstáculos que ponen sobre la mesa un conflicto de intereses subyacente. De hecho, la novedad que introduce este capítulo es la reciprocidad entre José y Cecilia, aportando mayor dramatismo con este triángulo amoroso.

Fotograma 13

Fotograma 14

Fotograma 15

Fotograma 16

7.3.3. «Ritual», viernes de Oyá

Gaspar Noé se adentra en el culto religioso y su transversalidad en la cotidianidad del pueblo cubano. En el quinto episodio de este largometraje *ómnibus*, el director argentino nos intenta mostrar con «Ritual» los oscuros entresijos de la ancestral liturgia afrocubana y la latente homofobia en la comunidad devota. A través de una inquietante atmósfera, el filme retrata las nefastas consecuencias de la relación lésbica entre dos adolescentes. Para ello, reinterpreta la simbología de la *oricha* Oyá, deidad regidora de los viernes, configurando un relato sobre las formas no físicas en que la violencia es manifestada dentro de la fe. Asimismo, propone otra fotografía de los ritos sociales propios de la adolescencia y juventud, en tanto prácticas culturales y subculturales que permiten la integración con la comunidad de iguales.

Bajo la lumbre de las farolas, un grupo de jóvenes baila reguetón con exaltación en una esquina cualquiera. Entre ellos se encuentra una adolescente uniformada que comienza a coquetear con otra muchacha. La atracción se hace evidente entre los contoneos y ambas chicas tienen un encuentro sexual en casa de la uniformada. A la mañana siguiente, sus padres contemplan horrorizados a su hija yaciendo junto a otra mujer, por lo que deciden someterla a un *ebbó*[57] de rompimiento para corregir su lesbianismo. En la oscuridad del monte, el *obá-oriaté*[58] rasga la ropa de la muchacha ante la mirada inclemente de su padre y varios hombres. Una vez limpia de impurezas, es acogida en el seno de su madre.

La violencia extrema y el sexo son ejes fundamentales en la filmografía de Gaspar Noé a través de los cuales crea atmósferas sensoriales, sórdidas y surrealistas. Con frecuencia explora temas tabúes de forma descarnada, tales como el abuso de drogas psicodélicas, las pulsiones sexuales (incestuosas y sádicas) o el vacío de la muerte. Sus sinfonías visuales se caracterizan por el uso de ritmos frenéticos, narrativas fragmentadas y una visión pesimista de la vida que pone el énfasis en la destructividad inherente a la condición humana. «Ritual» nos propone un relato compuesto de tres escenas, en dos de ellas hallamos el tópico del ritual (los bailes callejeros y el *ebbó*) con esos tiempos rítmicos y claroscuros característicos del cine de Noé. Selecciono para el análisis la

[57] Un *ebbó* es una ofrenda que se le hace a los *orichas* para solicitar el equilibrio personal a nivel económico, emocional, amoroso, etc. (Saldivar 2010)

[58] Como hemos visto anteriormente, el *obá-oriaté* es el rango de mayor respeto y sabiduría en la Santería, con autoridad para leer el oráculo *diloggún* y oficiar el asiento del *oricha* tutelar en las iniciaciones.

secuencia de la ceremonia religiosa por la importancia que adquiere la imagen de la mujer y su cuerpo en la representación cinematográfica del rito afrocubano.

La pieza de Noé supone un reto porque requiere de una mirada activa y reflexiva de los sujetos espectatoriales para decodificar e interpretar el uso que hace de la cosmovisión cubana. El director pone en marcha todas las estrategias discursivas a su disposición para generar una turbación deliberada. Nos priva de un acompañamiento en la narrativa, dejándonos a merced de nuestra interpretación. Los detalles de este tipo de ceremonias no suelen ser de dominio público, de ahí su difícil comprensión para quienes son ajenos al culto. Un rompimiento espiritual es un rito sagrado para eliminar malas energía y obstáculos que requiere la supervisión de una *iyalocha*, *babalocha*[59] u *obá-oriaté* experimentados. En la reinterpretación del filme, la falda de nueve colores de Oyá representa la temática LGTBIQ+ y los estragos que causa en la protagonista la libre expresión de su sexualidad. Del mismo modo que Oyá recurrió a un ritual yoruba para dar a luz, los padres de la muchacha esperan acabar con la supuesta «desviación» de su hija gracias a la ceremonia. Incluso podemos establecer una conexión entre la infertilidad de la *oricha* y el hecho de que en una relación sexual sáfica y cisgénero no es posible la concepción. En cierto modo, el rompimiento es una muerte metafórica de su identidad.

Como ya he mencionado, en el capítulo se presentan dos tipos de rituales, uno vinculado al ocio y otro a la fe. Ambos casos forman parte de procesos de integración y cohesión con un *yo* colectivo o comunidad. En el primero, el reguetón y los bailes constituyen parte de la experiencia urbana de la adolescencia, que en este caso está mayoritariamente racializada. El desenfreno de los contoneos y los movimientos percutidos de las pelvis aumenta con el compás de la canción[60] simulando un estado de trance sexual. La calle es configurada como un espacio social donde tiene lugar los ritos iniciáticos a la identidad colectiva (juventud) y el hedonismo (despertar de la sexualidad adulta).

[59] La *iyalocha* y el *babalocha* son los santeros que apadrinan y guían a la comunidad devota, aunque con un nivel de conocimiento de la religión inferior al *obá-oriaté*.

[60] *Dile a tu mamá* de Vatos Locos. El tema musical usa un lenguaje sexualmente explícito en torno a la figura de una joven estudiante que incursiona en el sexo. La constante aliteración del verso «Dile a tu mamá» refuerza el carácter contestatario y transgresor ante los códigos heteronormativos impuestos por la familia de la adolescente uniformada.

En el segundo ritual (*ebbó*), el percutido ritmo de un tambor acompaña los sonidos del monte y el silencio sepulcral de quienes asisten a la ceremonia. Lo primero que vemos en pantalla es un primer plano de los progenitores contemplado a su hija, la madre en primer término y el padre fuera de foco (Fotograma 1). La cámara se sitúa paradójicamente en su retaguardia, lo cual deja implícito la posición hostil de la familia hacia su hija (le dan la espalda). La madre es la única figura femenina que acompaña a la adolescente en este traumático proceso, aunque no volverá a aparecer hasta su resolución. La figura materna es cómplice del patriarcado, está al principio y al final del proceso, pero su ausencia revela un borrado de la feminidad. A diferencia del resto de hombres, su mirada está fuera de escena, la madre no es *voyeur*. El siguiente plano de los pies descalzos de la adolescente enfatiza la sensación de desprotección y abandono (Fotograma 2).

Fotograma 1

Fotograma 2

Fotograma 3

Quien oficia la liturgia es un *babalocha* o un *obá-oriaté*. Lo podemos identificar gracias a los dos collares sagrados cruzados en el pecho, uno de los cuales es un mazo de banderas, o sea, uno de los collares principales que se reciben en el asiento y que suelen utilizarse en ceremonias que requieren de mayor protección. Desde el inicio de este tránsito, la gestualidad corporal y las expresiones de la muchacha evidencian lo violenta que le resulta la situación. Por si fuera poco, esta es objeto de la

Fotograma 4

Fotograma 5

mirada inquisidora de los hombres allí presentes, mientras el *obá-oriaté* emplea *otí*[61] y hierbas para despojarla (Fotograma 3 y 4).

Fotograma 6

Fotograma 7

Fotograma 8

Fotograma 9

La exposición a la que es sometida la adolescente es un ejemplo de violencia flagrante. Esto se magnifica con el primerísimo primer plano del anciano, cuya única acción es contemplar (Fotograma 5). La presencia de estos *voyeurs* no está justificada. Toda ceremonia de Santería necesita de al menos una persona iniciada que atestigüe el procedimiento, siempre debidamente identificada con sus collares y otros elementos como la indumentaria. Por el contrario, ninguno de los dos hombres cumple estos requisitos. La comparecencia de los progenitores es imprescindible cuando la persona sometida al ritual es menor de edad, pero estos no son considerados testigos al uso. Además, la mirada de quien oficia debe ser desinteresada y para nada morbosa o malsana. Lo habitual hubiese sido que una *iyalocha* oficiase la ceremonia, teniendo en cuenta que la joven acaba desnuda. Se hace patente que el director quiere crear una atmósfera masculinizada e incómoda hasta el punto de generar malestar. Asimismo, los tiempos pausados y reiterativos; la ausencia de diálogos y la musicalidad lúgubre de la banda sonora; el juego de claroscuros que impide atisbar con nitidez las acciones, generan un efecto de extrañeza. De este modo, se logra trasmitir el evidente malestar de la fémina. Es inevitable empatizar con el personaje y condenar la violencia exhibida.

[61] Aguardiente.

Después de cortar su uniforme con un cuchillo, el *obá-oriaté* introduce a la chica en el río y procede a desgarrar su ropa hasta dejarla totalmente desnuda (Fotograma 6). Ella intenta taparse los senos y el pubis con sus manos, mientras el maestro de ceremonias la va mojando y la sumerge en el agua hasta el cuello (Fotograma 7). La fascinación por la experiencia sensorial está latente en la pieza audiovisual. Cuando creemos que la liturgia ha llegado a su fin con el abrazo de la madre (Fotogramas 8 y 9), Noé nos vuelve a sorprender con un primer plano de la entrepierna del *obá-oriaté*, lo cual sugiere que el ritual ha provocado cierta excitación sexual en él. Esto adquiere claras connotaciones fálicas, pues es él quien ostenta el poder y representa el deseo masculino hacia el cuerpo femenino. A continuación, el filme nos devuelve a la imagen de madre e hija, esta vez a contraluz y sumergidas en una lóbrega quietud, convertidas en meras siluetas (*formas*) vaciadas de sentido (Fotogramas 10 y 11).

Fotograma 10

Fotograma 11

En síntesis, este texto fílmico gira en torno al veto de la sexualidad y la mirada femenina dentro de la comunidad religiosa cubana. La mujer lesbiana y racializada es brutalmente reprimida por la mirada masculina. La violencia simbólica y psicológica son erotizadas, pues la codificación del placer visual se articula de acuerdo al lenguaje patriarcal (formante fálico). El ocultamiento de la mirada materna hacia el cuerpo femenino desnudo (hija), es una alegoría del consentimiento tácito de la madre y su papel perpetuador del ordenamiento hegemónico. La presencia de ornamentos sagrados (collares, *otí*, ofrendas de hierbas…) en escena pretende representar de forma fidedigna la ceremonia. Sin embargo, licencias creativas como la presencia de *voyeurs*, el desnudo integral de la joven o la elección de un hombre como maestro de ceremonias desvirtúan partes elementales de liturgia religiosa, lo que termina posicionando a la mujer y la Santería como espectáculos-fetiches.

7.3.4. «La fuente», domingo de todos los *orichas*

Laurent Cantet clausura esta ecléctica semana en La Habana con «La fuente», una instantánea sobre la cooperación colectiva, el talante cubano y la naturaleza del sincretismo religioso de la isla. La filmografía de este director francés se distingue por un profundo humanismo y conciencia social. A través de atmósferas íntimas, sus relatos abordan las tensiones sociales y políticas en contexto periféricos. La integración en la comunidad, el racismo o el inconformismo ante el sistema son temas recurrentes en sus obras. A través del trabajo con actores no profesionales, la pieza de Cantet narra las azarosas peripecias de una vecindad para celebrar un homenaje a la Santísima Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba. Constatamos cómo la comunidad sigue al pie de la letra las instrucciones de la vieja Marta, quien afirma haber presenciado la aparición de la venerada Virgen y ser portadora de su voluntad: construir para esa misma noche una fuente en su honor en mitad del salón de la anciana. Sorprendidos por la premura de la demanda, la comunidad de vecinos se pone manos a la obra con ciertas dudas de lograr su propósito. Gracias a la camaradería y el ingenio, sortean múltiples obstáculos y el ansiado homenaje a la Virgen se lleva a cabo en el salón de la anfitriona. Una vez finalizado, la devota Marta se sienta con regocijo y expira su último aliento a los pies de la Cachita.

Fotograma 1

Fotograma 2

Fotograma 3

Fotograma 4

Para el análisis he seleccionado la secuencia inicial y final (la fiesta) del capítulo, donde se plantea y resuelve el conflicto que justifica los sucesos de la trama. El filme nos deja un compendio de momentos entrañables y tragicómicos que romantizan los entornos empobrecidos y la resistencia como modo de vida. Recién amanece y Marta altera la tranquilidad de sus vecinos con un reclamo.

Acuden todos —mujeres y hombres de todas las edades y fenotipos— congregándose en su salón. La pintoresca imagen nos evoca la idea de Cuba como nación mestiza e híbrida (Fotogramas 1 y 2). La santa manifestada es la Cachita, exaltada como emblema de la unión nacional y símbolo de resistencia ante la opresión sistémica[62] (Fotograma 3). El poder movilizador de Marta es una alegoría del papel de las mujeres cubanas en el mantenimiento de sus tradiciones y los vínculos comunitarios. Su modelo de feminidad es tenaz e inquebrantable en sus propósitos, incluso cuando su marido y un vecino objetan contra la propuesta, ella legitima su voz y criterio. Su proceder da cuenta de la importancia de la veteranía y la sabiduría adquirida con la experiencia de los antepasados. Del mismo modo que el legado yoruba pudo pervivir, entre otros factores, gracias a la existencia de una red de ayuda mutua (los cabildos de nación), el éxodo cubano, la falta de medios y garantías hacen imperioso el modo de cohesionar la sociedad (Fotograma 4). La solicitud no es un capricho, sino un intento de conservar los cimientos de la vecindad en un contexto de precariedad económica y vorágine de individualismo y aislamiento social.

Durante la celebración, el filme centra nuestra atención en el carácter plural de la cubanidad, así como en la feminización del espacio de culto. Encontramos el sincretismo en todo su esplendor cuando una de las invitadas canta el *Ave María* acompañada por el violín (Fotogramas 5 y 6). Acto seguido, entona un canto popular a Elegguá Laroye que da apertura a la liturgia. La percusión del tambor incita al jolgorio, los asistentes se unen al cántico y rompen a bailar (Fotogramas 7 y 8). Es significativo que la responsabilidad de abrir la sesión recaiga en una experimentada mujer negra, cuya figura aporta solemnidad a la ceremonia. Los últimos dos planos del capítulo y del largometraje están dedicados a Marta. La satisfacción de haber completado su encomienda, le hace entrar en un estado de relajación. En la banda sonora escuchamos nuevamente la base instrumental del *Ave María*, sentada junto a la Virgen del Cobre, la devota anciana sumerge su mano

Fotograma 5

Fotograma 6

[62] Recordemos la figura de la Virgen Mambisa.

en la fuente y muere con el convencimiento de que el legado colectivo sigue vivo (Fotogramas 9 y 10).

En última instancia, Marta encarna todos los valores asociados con la Virgen de la Caridad del Cobre como «madre» del pueblo cubano. La Cachita no deja de ser otra de las muchas advocaciones católicas de la Virgen María, epítome de la maternidad asexual y sublimada. Como hemos visto en el marco teórico, es una figura ensalzada por su mediación en la creación de un cuerpo social cubano, que unificó el sentir popular con el proyecto nacional criollo-burgués. No obstante, también es un símbolo tradicionalmente instrumentalizado por los discursos patriarcales. En el texto fílmico existe un discurso tensional que nos muestra el potencial subversivo y movilizador de Marta, pero que al final es redirigido y controlado a través del relato idílico, paternalista y patriarcal de la Madre-Virgen, un modelo de feminidad entregado y sacrificial. Como no podía ser de otra forma, la anciana devota cumple la encomienda de la Cachita —reproducir y perpetuar la tradición— entregándose hasta su último aliento (sacrificio).

Fotograma 7

Fotograma 8

Fotograma 9

Fotograma 10

7.4. *El Rey de La Habana* (Villaronga 2015)

Basada en la homónima novela del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, *El Rey de La Habana* (2015) de Agustí Villaronga es una mirada cruda y mordaz hacia los estratos sociales más marginales de Cuba. La obra de Gutiérrez crea una suerte de Lazarillo cubano a través de una narración descarnada, trágica y sin tabúes. El arduo trabajo de Villaronga (2015) logra transformar en fotogramas la atmósfera descorazonadora y los espacios inmundos donde transitan los personajes del libro. El filme nos traslada al caótico barrio de Centro Habana durante el Periodo Especial[63], en el que el joven Reynaldo (Maykol David Tortoló) presencia en pocos minutos la trágica muerte de todos sus familiares. Sin el amparo de ningún vecino, el adolescente es incriminado por un oficial de policía negligente que lo inculpa de asesinar a su familia. Como resultado, Reynaldo es trasladado a un correccional a la espera de cumplir la mayoría de edad para ser condenado. Tras varios años de humillaciones, el menor escapa del reformatorio y regresa al lugar de los fatídicos sucesos de su familia. En la búsqueda de un cobijo, inicia una relación amorosa con dos jineteras[64] muy disímiles: Magda (Yordanka Ariosa), una vendedora ambulante de tez negra y porte vulgar que solía vivir en el vecindario de Rey; y Yunisleidi (Héctor Medina), una mujer blanca y transexual de modales refinados. El muchacho malvive en un constante atropello, siempre en pro de ocupar un lugar incondicional en el zafio corazón de Magda, mientras Yunisleidi pone todo su empeño en ofrecerle oportunidades de progreso al desharrapado joven. Finalmente, Reynaldo sucumbe a la vileza de su entorno, convirtiéndose en el verdugo de Magda a golpe de machete.

La filmografía de Villaronga se caracteriza por una marcada fascinación por la maldad, la perversión humana y el homoerotismo. Su cine busca la renovación creativa no solo en la transgresión de las fronteras de la ficción y el documental, sino también en el despliegue de una mirada inquisitiva y cruel en las formas de narrar la miseria y la barbarie de sus personajes. De este modo, crea atmósferas realistas, inquietantes y sórdidas a través de localizaciones dantescas que provocan el rechazo y la extrañeza del sujeto espectatorial. Uno de los motivos recurrentes en sus obras es la corrupción moral de la infancia y la adolescencia, un tema presente en *El Rey de La Habana* (2015). Las

[63] Específicamente, el relato se sitúa entre 1994 y 1997.

[64] Jinetear es un neologismo cubano para referirse a la acción de prostituirse.

secuencias que extraigo para el análisis dan cuenta del camino de degradación y la transmisión del mal en el arco de trasformación de Reynaldo, al mismo tiempo que ilustran las dinámicas amorosas en un contexto de pobreza, acompañado del fetiche por el elemento místico del espiritismo afrocubano. He seleccionado tres momentos que se corresponden a la estructura narrativa tripartita del relato clásico (prótasis, desarrollo y clímax/resolución final): la primera secuencia del filme, donde acontece la trágica muerte de la familia de Rey; la reyerta entre las dos prostitutas, tras la cual Magda entra en un estado de trance; y la secuencia del asesinato y la sepultación de Magdalena.

Fotograma 1

Fotograma 2

Fotograma 3

En poco más de tres minutos, el estado inicial de la vida de Reynaldo nos da claves del tratamiento que reciben las subjetividades cubanas en el filme. La película comienza con un joven Rey y su hermano Nelson masturbándose en un cobertizo de su azotea, mientras espían a Magdalena haciendo la colada. La secuencia comienza con un plano de sus ojos entre las baldas de madera (Fotograma 1), al que le seguirán un contraplano del cuerpo de Magda (desde los hombros hasta mitad del muslo) y otro plano detalle de sus senos. La cámara adopta el punto de vista de sus miradas *voyeur*, mientras ella manifiesta sentir placer al ser observada y moja su camiseta para exacerbar la fantasía de los muchachos (Fotogramas 2 y 3). La relación entre sujeto y objeto de la mirada se consolida de acuerdo con las convenciones del orden patriarcal, ubicando a la joven en una posición pasiva y receptora de las significaciones que proyectan los personajes masculinos. Se hace evidente la preponderancia del formante fálico en la configuración de las imágenes. La película incide en esta idea del falo como significado único del poder y el deseo, proyectándolo en el cuerpo masculino a través de las escenas de sexo y masturbación, o en las reiteradas alabanzas al «pingón» emperlado de Rey.

La madre de los jóvenes los reclama, pero al no obtener respuesta, sube a la terraza y los pilla *infraganti* (Fotograma 4). Magda se entromete en la reprimenda increpándole a la

madre que los deje tranquilos, acto por el que se inicia una riña entre vecinas (Fotograma 5 y 6):

> MADRE: ¡No los provoques más! ¡Sin comer todo el día y pajeándose, los vas a matar!
> MAGDA: ¡Oye, yo estoy en mi casa y hago lo que me da la gana!
> MADRE: ¡No, tú lo que eres es una puta!
> MAGDA: ¡Sí, pero con mi bollo!
> FREDESBINDA (MADRE DE MAGDA): ¡Y vivimos mejor que tú veinte veces! ¡So monga! ¡Cochina!
> MADRE: *(coge un palo para golpearlas)* ¡Ay, Fredesbinda! ¡Me cago en Dios! ¡Coño! (Villaronga 2015)

Fotograma 4

Fotograma 5

Fotograma 6

Fotograma 7

En escasos minutos, el lenguaje infame y chabacano de los diálogos, junto al carácter anodino de hacer la colada, deja implícito que se trata de una escena costumbrista. Las figuras femeninas afrodescendientes son descritas como pendencieras, vulgares e insolidarias. Magda encarna un modelo hipersexualizado pues, como se ve a lo largo del filme, posee una libido desmedida y cierta tendencia al libertinaje favorecida por su oficio ilícito. Nelson se interpone en el camino de su madre para evitar que arremeta contra las dos mujeres, quienes continúan jactándose. En el forcejeo dentro del cobertizo, la madre pierde el equilibro e intenta evitar la caída agarrándose a unos cables pelados que acaban electrocutándola (Fotograma 7). Magda y Fredesbinda escuchan su grito agónico y vuelven al interior de su casa a toda prisa para evitar prestar declaración a la policía.

Si en *7 días en La Habana* encontrábamos una romantización de la pobreza y la unión de la colectividad cubana, aquí hallamos toda una serie de disfemismos que desacreditan esta supuesta camaradería. El personaje de Marta en «La fuente» representa esa madre y patrona cubana que cimenta el entramado social. Por el contrario, en este filme las mujeres están ligadas a la imagen de la Ochún/Afrodita, cuyo carácter maternal es un producto secundario de la fecundidad y sensualidad que caracterizan a la hetaira. Igual que sucedía en las comunidades esclavas, la función materna está desvalorizada y

tampoco existe una célula familiar entre los personajes de *El Rey de La Habana*. Recordemos las palabras de Stuart Hall (2019) al plantear la identidad cultural como la cuestión de *ser* y *convertirse*, cuyo posicionamiento siempre se articula discursivamente con su sentido del pasado (en este caso colonial).

Fotograma 8

Fotograma 9

Retomando el análisis de la película, Nelson mira a su hermano con consternación y de inmediato se dirige al muro de la azotea. Rey se acerca a ver el cuerpo ennegrecido y sin vida de su madre, al levantar la vista contempla horrorizado el suicido de Nelson y su cadáver en la calle (Fotograma 8). Rey se refugia en su abuela creyendo que estaba dormida en la silla junto al cobertizo (Fotograma 9). Para su desdicha, la anciana también ha fallecido de un paro cardiaco. Villaronga (2015) nos trae imágenes escabrosas y atroces que añaden sadismo al relato. Cuando llega la policía, el joven alega no haber visto nada y esto hace sospechar al oficial. La deshumanización e individualismo feroz —fruto de la degradación socioeconómica y cultural— queda reflejada en la breve conversación entre el médico forense y el policía al final de la secuencia. Cuando el primero le pregunta por los testigos, el oficial contesta que «En este barrio jamás hay testigos. Nadie nunca ve nada».

El romance entre Magdalena y Rey también se caracteriza por este individualismo. Aunque Rey sí que la ama, el interés que ella siente por él es meramente sexual. El joven adolescente le permite articular una relación de dominación, donde ella ostenta el poder como una déspota dentro de su contexto marginal. Además, Magda se aprovecha de la dependencia económica y emocional de Rey para legitimarse como mujer proveedora. Entre ellos existen una sustanciosa diferencia de edad —como mínimo once años— por lo que ser objeto de los anhelos del muchacho le hace sentir deseable a ojos de la juventud. Tengamos en cuenta que muchos de los clientes que solicitan los servicios sexuales de Magdalena son ancianos, por ende, esta relación viene a suplir sus carencias. La prostituta no duda en mentir y manipular a Rey a su antojo. Unas veces se muestra posesiva y se refiere a él como su marido, otras invalida su deseo de formar una familia y tener un proyecto en común. Magdalena personifica una figura de maldad femenina, hecho que se

ratifica en la escena del trance. Es un híbrido de dos estereotipos de la feminidad. Por un lado, se inscribe en las características de la astuta y activa «mujer fatal», cuya independencia sexual representa una subversión del orden patriarcal, motivo por el cual debe ser controlada, castigada o aniquilada (Guillamón Carrasco 2017). Por otro, también responde a los rasgos de la «negra curra» quien es descrita como bruta, harapienta e inofensiva. El dominio que ejerce Magda durante gran parte del relato subvierte la lógica falocéntrica y la única forma de restituir el orden es poner fin a su existencia.

Fotograma 10

Fotograma 11

Por el contrario, el vínculo afectivo entre Yunisleidi y Rey tiene cierta reciprocidad, que va aumentando paulatinamente a medida que se conocen. Cuando el adolescente es despreciado o abandonado por Magda, ella se convierte en el refugio donde encontrar un trato afable que oscila entre la figura materna y la amante. De igual modo que sucede en «El Yuma», podemos identificar cierto paralelismo entre Yunisleidi y Elegguá. Esta analogía no solo se establece por la combinación de los colores alegóricos del *oricha* (rojo y negro) en la vestimenta de la muchacha (vestido, peluca, manicura y ropa interior) o los elementos decorativos de su casa como los cuadros, las cortinas o la lámpara (Fotograma 10). Como bien explica Bertha Fernández Muñiz (1992, 74), «Elegguá es la casa, el refugio. […] La casa como el claustro materno, eternamente protector y deseado. Es la posibilidad de regresar a la diada madre-hijo». Esta dualidad de Elegguá (guerrero/claustro materno) se refleja en el «modo de hacer» de Yunisleidi, quien se encarga de «abrirle los caminos»[65] a Rey proporcionándole los bienes más básicos como un lugar donde quedarse, alimento y pautas de higiene (le despioja); y oportunidades para prosperar con dignidad encargándole un carné de identidad falso o consiguiéndole un trabajo como conductor de bicitaxi (Fotograma 11). Incluso compartiendo la experiencia de la marginalidad y la pobreza, ella le muestra una perspectiva del mundo diferente y, como el guerrero que es Elegguá, sale en su defensa

[65] Recordemos que esta deidad vive en las encrucijadas, el punto donde converge múltiples caminos a recorrer.

cuando es necesario. Asimismo, esta correlación con el *oricha* me remite al mito de Edipo. Reynaldo es capaz de volver a experimentar el amor materno, que tan bruscamente le fue arrebatado en los primeros años de la adolescencia, por medio de este esta relación amorosa edípica. Sin embargo, el hecho de que sea una mujer transexual le genera reticencias. Como indica De Lauretis (1984/1992, 213), «el deseo edípico exige en su objeto […] una identificación con la posición femenina», pero esto no sucede en términos cisheteronormativos.

La noche que Magda descubre a Rey en casa de Yunisleidi, monta en cólera. El filme recrea una disputa territorial entre las dos mujeres, muy similar a la que vimos en *Chico y Rita*. El enfado de Magda no es por la infidelidad como tal. De hecho, le dice abiertamente que preferiría que el joven se acostara con hombres por dinero (ser un «pinguero»), lo que no es el caso. Aquello que suscita su ira es el hecho de Rey haya creado un vínculo sexoafectivo genuino con una mujer transexual y reciba mayor gratificación sentimental. Recordemos que ella busca sentirse deseada por Rey para elevar su autoestima (gesto que denota narcicismo por su parte) y esta revelación desequilibra el estatus en el que pretende posicionarse. De ahí, los insultos que le dirige de corte transfóbico y homofóbico. Tras contemplar la pelea con esparcimiento, Rey interviene y se lleva a Magda a rastras (Fotogramas 114 a 119).

De camino a casa, ella le reclama que, como esposa, no piensa consentir infidelidades y alega que puede ser «bruta» pero que lo ama. Entre lágrimas, la prostituta se dispone a *moyugbarse*[66]. De súbito, entra en un trance espiritual, poseída por la Vieja Tomasa (Fotogramas 120 a 123). La entidad protectora de la santera, le hace la siguiente advertencia a Reynaldo:

> VIEJA TOMASA: *(con voz ronca)* Tomasa viene a ayudar. *(Toma un sorbo de aguardiente y enciende un puro)* ¡Tomasa viene hablar pa' ti! *(Resopla)* Tú naciste con un arrastre grande de cadena pesá'. Que viene de atrá'. No es *osogbo*[67]. Es un arrastre de cadena pesá' pa' toda la vida. ¡Y te tocó a ti! *(Niega con la cabeza, le echa humo al rostro y lo huele)* ¡Esa negra harapienta tuya, no te quiere na'! *(Le da dos palmadas en el pecho)* Tú, sí. ¡Pero ella, no! Desde que nació arrastra sangre… Y muerte. ¡Y te va arrastrar! *(Señala con el brazo)* Y esa putica de allá al lado. ¡Que se cuide! ¡Hay una mala acción que le van a hacer! *(Alterada y con aspavientos)* ¡Y tiene justicia! ¡Y rea! ¡Y cárcel por

[66] *Moyugba* es la salutación o la oración rogativa que se le hace a los *orichas* y/o *eggún* (espíritus de los difuntos).

[67] *Odu* o letra de mala suerte o perjuicio que puede aparecer en las lecturas de los sistemas de adivinación de la Regla de Ocha-Ifá.

> en medio! A esa golondrina ciega, le llegará lo oscuro. ¡Yemayá y Ochún se lavan las manos! ¡Ah! (Villaronga 2015)

Tras estas palabras, Magdalena se desvanece y sale del trance. Por la ignorancia del muchacho —prácticamente respecto a cualquier aspecto de la cultura general o popular cubana— no comprende la magnitud del mensaje. Pero los hechos, revelan lo acertado de las predicciones de la Vieja Tomasa. Con esta posesión («pasar un muerto»), nuevamente vemos que las expresiones culturales más arraigadas al folclore afrocubano son canalizadas por una mujer afrodescendiente, aportándole cierto misticismo a su figura.

Fotograma 12

Fotograma 13

Fotograma 14

Fotograma 15

Fotograma 16

Fotograma 17

Fotograma 18

Fotograma 19

Fotograma 20

Fotograma 21

La relación de Yunisleidi y Reynaldo se trunca y siguen cursos diferentes porque la prostituta migra a Italia. No es hasta el final del filme que ambos se reencuentran en un refugio durante el paso de un ciclón. El joven descubre que Yunisleidi fue víctima del tráfico de órganos (retinas) y trata de consolarla. Magdalena, celosa por el afecto que se tienen, le fuerza a marcharse del refugio junto a ella y abandonar a la joven invidente a su suerte. Reynaldo la guía hasta una choza que estuvo construyendo durante semanas. Allí inician otra discusión, donde ella, despechada, le echa en cara que él no es un hombre proveedor, sino un muerto de hambre y un cochino. Rey trata de imponer su autoridad como «marido» propinándole un guantazo y, entonces, Magda le confiesa que está embarazada de su exmarido. Estas palabras sellan su sentencia de muerte. Tras quitarle la vida en un rapto de ira, Reynaldo cierra los ojos inmóviles de Magda, se sienta sobre su vientre e inicia un monólogo cargado de sadismo, donde la víctima queda reducida a la mínima expresión de un objeto inerte (Fotogramas 22 a 26):

> REYNALDO: A burlarse de otro, Magdalena. De mí no se burla nadie y menos una puta callejera como tú. ¡Por comemierda! ¡Mira lo que te pasó! ¡Yo soy el rey de La Habana! ¡Y a mi hay que respetarme! *(Sale de la choza para mirar el cielo nocturno y sus manos ensangrentadas. Regresa al interior)* Así es como tienes que estar. Tranquilita… Sin moverte… En silencio. ¡Respetando a tu marido! *(Le abre la blusa, le sube la falda y se tumba junto a ella)* Yo te quería. ¡Yo te quería pa' mi solo! Lo jodido era que nunca sabía con quién estabas, ni qué hacías, ni dónde te metías. *(Abraza el cadáver)* ¡Dime algo, coño! *(Arrima su entrepierna repetidamente)* ¡Algo! ¡Dime algo! ¡Muévete! ¡Sácame la leche! ¡Muévete, coño! ¡Muévete! (Villaronga 2015)

El retrato del antihéroe que crea Agustí Villaronga (2015) dificulta la identificación del sujeto espectatorial con Reynaldo, porque la brutalidad exponencial de sus acciones y el camino de degradación generan un efecto de repulsión. Está irremediablemente condenado a ser un pícaro guiado por su pobre moralidad y aberrante hipersexualidad. Esto último se exacerba cuando le dice al cadáver de Magda «¡Dime algo! ¡Muévete! ¡Sácame la leche!», sugiriendo un encuentro necrófilo que nunca sabremos si ocurre con certeza porque hay una elipsis. Esta última imagen, refleja las tensiones del inconsciente entre las pulsiones de vida (*eros*) y muerte (*tánatos*), que dominan en el comportamiento animalizado y bárbaro del adolescente. Su ropa sucia, ensangrentada y mojada por la lluvia reflejan ese momento de floración de la maldad que reprimía hasta entonces. Con este asesinato, Rey erradica la dominación que Magdalena ―en tanto a mujer adulta y económicamente autosuficiente― ejercía sobre él. Así pues, se proclama rey de todo lo que representa la miseria y la periferia. A la mañana siguiente, se lleva en carretilla el cadáver de Magda hasta un vertedero donde lo coloca con delicadeza para que los roedores, moscas y aves carroñeras no puedan devorarlo, desea «respetar» el cuerpo de

la difunta. Se tumba junto a ella y ambos se sumergen en la inmundicia, es decir, su reino en estado natural, su hábitat (Fotogramas 27 a 32).

Fotograma 22

Fotograma 23

Fotograma 24

Fotograma 25

Fotograma 26

Fotograma 27

Fotograma 28

Fotograma 29

Fotograma 30

Fotograma 31

Fotograma 32

En esencia, el discurso fílmico de *El Rey de La Habana* codifica el placer visual a partir de la lógica y el orden patriarcal. Además, propone su enfoque crítico sobre la realidad social de Cuba en los noventa, acaba perpetuando los mismos tópicos que actúan en complicidad con la colonialidad (del ser y de género) y ubican a la cubanidad en el mito colonial del eterno salvaje. Aun así, identifico algunas ambivalencias o contradicciones que considero oportuno reseñar. Por un lado, la presencia de las mujeres tiene una gran significación en el relato. Yunisleidi y Magda son personajes con un mundo interior complejo, descritas como mujeres soberanas de sus propias vidas, proveedoras y con capacidad de agencia. Aun así, experimentan un desarrollo estático a lo largo del relato. En contraposición, la actitud de Rey es más pasiva y contemplativa ante la vida, no tiene una meta clara y va dando tumbos, actúa en respuesta de las cosas que le suceden. Pese a ser un personaje plano, sufre un profundo arco de transformación por el que pasa de ser víctima a victimario. El punto de vista del film se ubica en él, pero en numerosas ocasiones carga el peso de la objetivización sexual por parte de la mirada y el deseo femeninos. Estas son escenas donde su «valía» como hombre queda reducida a la vigorosa genitalidad (su «pingón»). De hecho, la escopofilia y el voyeurismo son el motor que hace avanzar la narración. En consecuencia, ambas mujeres son respectivamente castigadas, una con la ceguera y la otra aniquilada (Rey cierra sus ojos), por subvertir el orden de la mirada dominante.

8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

He procurado descifrar los discursos puntuales de cada filme poniendo el foco en el análisis y desenmascaramiento de sus configuraciones simbólicas e ideológicas desde lo que Roland Barthes (2022) denomina el enfoque del mitólogo, teniendo presente el objetivo principal de este trabajo: la desnaturalización de la significación, la exotización y la sexualización de la cubanidad en el cine (subjetividades y folclore). Al principio de mi investigación, me cuestioné cuál era el lugar de lo cubano en el cine contemporáneo español y mediante qué mecanismos es desplazado a determinadas posiciones. Después de examinar las secuencias seleccionadas, me sorprende hallar que —indistintamente de si el argumento transcurre en un país del Norte global o en Cuba— la representación de las subjetividades cubanas siempre se enmarca en contextos marginales y precarios. De hecho, el uso de elementos simbólicos de la mitología yoruba o la liturgia religiosa se acentúa en correlación al grado de subalternidad de los personajes. El arraigo a la creencias afro-sincréticas es un mecanismo para apuntalar sus posiciones en el entramado social. Por lo general, la Santería es instrumentalizada por el discurso fílmico y acaba convertida en un fetiche o elemento exotizado que perpetúa la colonialidad (de *ser* y *género*) en las significaciones de lo cubano.

Aunque las tramas de las películas se ubican en épocas distantes — los años cuarenta y cincuenta, la década de 1990 y la primera década de los 2000— los personajes responden a un mismo canon, al margen de encontrarse en situaciones sociopolíticas y económicas distintas. El concepto de cubanidad está muy enraizado a unos tipos sociales de masculinidades y feminidades que son ligeramente matizados, pero que continúan sustancialmente anclados (suturados) a los mismos estereotipos y *conceptos* míticos y coloniales. Recordemos que, en el intrincado proceso de posicionamiento subjetivo, las distintas mujeres y hombres no ostentan el mismo nivel de legitimación o subalternización. Por un lado, los personajes masculinos son retratados como seductores, vanidosos, adúlteros, de sexualidad bravía, temperamentales y violentos. También como personas con falta de iniciativa, pesimistas y propensas a las adicciones (alcohol y drogas). Aquellos que disponen de una caracterización más positiva —como el taxista Angelito o los obreros de Marta— pasan a un plano secundario y usualmente desempeñando roles serviles. Los modelos de masculinidad cubana se dividen esencialmente en dos estereotipos: el pícaro o antihéroe sin oficio que acaba delinquiendo por la bajeza de su moral y adicciones (Reynaldo y Lázaro); y el seductor y talentoso

hombre afrocubano cuyas aspiraciones y proyectos de vida se truncan (Chico y José). En ambos casos, la sexualidad hiperbólica es un común denominador.

En cuanto a los personajes femeninos, la devota Marta es la única mujer que encarna valores positivos como la dadivosidad, el amor materno y la conciliación propia de la Cachita que, a su vez, se relacionan con un modelo de feminidad sacrificial. En los demás casos, se establece un nexo con la transmutación de Ochún en la «mulata de rumbo». El resto de mujeres son caracterizadas con una sexualidad desinhibida y la imperiosa necesidad de ser amadas o aceptadas, lo cual condiciona su comportamiento y decisiones. Si bien Magda y Dolores no son mestizas, el hecho de ser hijas de Ochún hace que adquieran sus atributos. Identifico principalmente cuatro tipos sociales de feminidad cubana: la sensual cantante de boleros (mujer-espectáculo) cuyo cuerpo adquiere un valor de intercambio (Rita y Cecilia); la «madre» sacrificada y carente de deseo o connotación sexual (la anciana Marta); la hetaira y eterna amante de vida de perniciosa (Dolores, Magda y Yunisleidi); y la mujer-víctima del rechazo y la discriminación activa hacia la comunidad *queer* (Sabrina y la adolescente uniformada). Precisamente la mujer transexual (Sabrina), la anciana empobrecida (Marta), la prostituta negra e inculta (Magda) y la adolescente mestiza y lesbiana ocupan las posiciones narrativas más deslegitimadas. En ellas, la representación fílmica incide en el vínculo con los ornamentos de la Santería, el elemento fantástico del espiritismo y la ofrenda a los *orichas*.

Por los argumentos antes expuestos, en este compendio de películas españolas se vislumbra una retórica tributaria del imaginario criollo-burgués que crea un mosaico pintoresco y esperpéntico de lo que representa la cubanidad a ojos de Occidente. Por lo general, la representación del carácter popular y periférico de la cubanidad viene acompañada por cierta fascinación por el componente africano en la construcción identitaria de Cuba. Muestra personajes míseros, a veces víctimas de su propia ingenuidad e ignorancia, desde una mirada curiosa. El afán por visibilizar estas subjetividades en resistencia desde un mismo prisma acaba convirtiéndolas en soporte de un habla mítica. Es más, los filmes toman la noción de identidad como un *yo colectivo*, estable y continuo; mientras articulan un ejercicio de poder confiando en la neutralidad de sus narrativas. En conclusión, la excepcionalidad que caracteriza a la cubanidad y su cosmovisión es la expresión subalternizada de su posición en el mundo, pero desde un lugar de enunciación que no es propio.

8.1. Límites del trabajo y futuras líneas de investigación

En lo que atañe a las limitaciones de este trabajo de investigación, cabe destacar la reducida muestra de películas para el corpus de análisis. Las restricciones en la extensión del Trabajo Final de Máster condicionan la muestra filmográfica, de ahí que me haya enmarcado en un lapso de tiempo acotado. Asimismo, a nivel metodológico, he optado por el microanálisis fílmico porque me permite interpretar las líneas de fuerza de las producciones a partir del análisis de un condesado grupo de segmentos o secuencias narrativas de cada película. Ambas cuestiones excluyen de mi análisis y reflexión secuencias o producciones que también serían de interés. Por último, considero que la especificidad de la temática y los limitados catálogos en plataformas de *streaming*, han dificultado la localización de filmes dirigidos por mujeres, ciñéndome a producciones articuladas desde miradas masculinas. Este hecho, ha podido influir en cómo las películas interpelan la mirada espectatorial y la construcción misma de los personajes y argumentos.

Por último, quisiera señalar algunas líneas de investigación que, pese no formar parte del presente estudio, suscitan mi interés y pueden enriquecer la reflexión teórico-práctica:

1. La representación de la cubanidad en el cine documental y el cine experimental.
2. La tematización de los flujos migratorios feminizados, los cuidados transnacionales y la experiencia de la persona migrante de segunda generación.
3. Profundizar en la producción cinematográfica realizada por mujeres españolas y cubanas en el contexto posmigratorio.
4. Estudiar la representación del devenir histórico de la nación cubana en los discursos fílmicos españoles.

9. REFERENCIAS

9.1. Bibliografía

Alcázar Campos, Ana. 2009. «Turismo sexual, jineterismo, turismo de romance. Fronteras difusas en la interacción con el otro en Cuba», n.º 25.

Álvarez Suarez, Inmaculada. 2008. «Masculinidades encontradas: estrategias de representación de género en el cine español sobre inmigración cubana». *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 28, 61-76.

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Primera edición en español de la segunda en inglés, Séptima reimpresión. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Argüelles Miret, Ercilia. 1998. «Apuntes para un análisis del erotismo en la Regla de Ocha». *Tebeo: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 11, 385-408.

Ayorinde, Christine. 2004. «Santería in Cuba: Tradition and Transformation». En *The Yoruba diaspora in the Atlantic world*, editado por Toyin Falola y Matt D. Childs, 209-30. Blacks in the diaspora. Bloomington: Indiana University Press.

Báez-Jorge, Félix. 2003. «La Virgen de la Caridad del Cobre y la historiografía cubana (Dogmatismos y silencios en torno al poder y la nación)». *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, n.º 1, 117-36. https://doi.org/10.25009/urhsc.v0i1.1498.

Bajini, Irina. 2017. «Venus negras y Vírgenes mulatas en el modernismo hispanoamericano». En *Tradizioni classiche - Letterature latinoamericane: Salerno (Italia), 11-13 maggio de 2016 giornate di chiusura del XXXVIII Convegno internazionale di americanistica*, editado por Giulia Nuzzo, 103-11. Atti convegni annuali CSACA e UNISA. Salerno: Oèdipus.

Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies: Theory and Practice*. Londres: SAGE Publications.

Barthes, Roland. 2022. «El mito, hoy». En *Mitologías*, de Roland Barthes, traducido por Héctor Schmucler, Primera edición: febrero de 2022 Edición revisada y corregida. Madrid: Clave Intelectual, S.L.

bell hooks. 1997. «The Oppositional Gaze: Black Female Spectators». En *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, editado por Ruth Frankenberg, 115-31. Durham, NC: Duke University Press.

———. 2020. *Teoría Feminista: De Los Márgenes al Centro*. Traducido por Ana Useros. Madrid: Traficantes de Sueños. 1984.

Betancourt Estrada, Víctor. 2007. «La introvertida transmisión oral en las raíces de la cultura afrocubana». *Afro-Hispanic Review* 26 (1): 195-201.

Cabrera, Lydia. 1993. *El monte*. La Habana Madrid: Letras Cubanas.

Cabrera Thompson, Lázaro. 2017. «La mujer en África subsahariana y sus descendientes en América y el Caribe». *ISLAS*, n.º 160, 158-65.

Cámara, Madeline. 1999. «La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana». *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad de Veracruz*, n.º 109, 75-81.

———. 2003. «Ochún en la cultura cubana: metáfora y metonimia en el discurso de la nación». *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad de Veracruz*, n.º 125, 21-34.

Casetti, Francesco. 2005. *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.

Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castellanos, Jorge, y Isabel Castellanos. 1992. «La religión: La regla de Ocha». En *Cultura Afrocubana: Las religiones y las lenguas*, de Jorge Castellanos y Isabel Castellanos, 3:9-125. Ediciones Universal.

Castellanos Llanos, Gabriela. 2009. «Identidades raciales y de género en la santería afrocubana». *La manzana de la discordia* 4 (1): 63-72.

Castro-Gómez, Santiago. 2010. *La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. 2ª. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Castro-Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel. 2007. «Prólogo: Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico.» En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 9-24. Biblioteca universitaria. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Catoira, Patricia. 2010. «La cultura latinoamericana en la España de hoy: El caso cubano». *Confluencia* 25 (2): 18-30.

Cedeño Hechavarría, Yeniela. 2017. «¿A los orichas les importan los cuerpos sexuados? Estudio de las relaciones de género en Regla Ocha-Ifá o Santería». *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* X (10): 100-118.

———. 2020. «La curiosidad no "mató" al gato. Reflexiones sobre la menstruación en la Regla Ocha-Ifá». *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural* XIII (1): 23-32.

Colaizzi, Giulia. 1990. «Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate». En *Feminismo y teoría del discurso*, editado por Giulia Colaizzi y Nancy Armstrong, 13-28. Colección teorema Serie mayor. Madrid: Cátedra.

———. 2007. *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Edición digital. Madrid: Biblioteca Nueva.

Crenshaw, Kimberlé Williams. 2012. «Cartografiando los márgenes: Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color». En *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada : temas contemporáneos*, editado por Raquel Platero, 87-122. Barcelona: Edicions Bellaterra. 1991.

Curiel Pichardo, Ochy. 2019. «El feminismo decolonial. Una apuesta epistemológica y política desde América Latina y el Caribe». En *Diálogos desde el campo emergente de los estudios artísticos. Lecciones inaugurales*, 25-40. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

De la Fuente García, José. 1999. «La Virgen de la Caridad del Cobre: estudios de la imagen y el mito de su aparición». *Revista De Ciencias Sociales* 6:99-122.

De Lauretis, Teresa. 1989. «La tecnología del género». En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, 1-30. Macmillan Press. 1987.

———. 1992. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra : Universitat de València : Instituto de la Mujer. 1984.

De Sousa Santos, Boaventura de Sousa. 2022. *Poscolonialismo, descolonialidad y epistemologías del sur*. [Coimbra, Portugal], Ciudad de Buenos Aires, Argentina: CES, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra ; CLACSO.

Doane, Mary Ann. 1982. «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator». *Scree* 23:74-88. https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74.

Dyer, Richard. 2000. «Introduction to film studies». En *Film studies: critical approaches*, editado por John Hill y Pamela Church Gibson, 9-27. Oxford : New York: Oxford University Press.

Espinosa Miñoso, Yuderkys. 2014. «Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica». *El Cotidiano*, n.º 184, 7-12.

———. 2016. «Y la una no se mueve sin la Otra: Descolonialidad, antirracismo y feminismo. Una tijera inseparable para el proceso de cambio». *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 21 (46): 47-64.

Fernández Muñiz, Bertha Esther. 1992. «Religion Yoruba: Regla de Ocha». *Tramas (Mexico D.F.)*, n.º 4, 67-80.

Gordillo Álvarez, Inmaculada. 2006. «El Dialogo Intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo». *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 1 (4): 207-22.

Guillamón Carrasco, Silvia. 2017. «La representación de la femme fatale en el universo narrativo de Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (3): 313-31.

Hall, Stuart. 1989. «Cultural identity and cinematic representation». *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n.º 36, 68-81.

———. 2019. *El Triángulo funesto: raza, etnia, nación*. Traducido por Elena Fernández-Renau Chozas. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Haraway, Donna. 1995. «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial». En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, 313-46. Cátedra.

———. 2004. «Testigo_Modesto@Segundo_Milenio». En *The Haraway Reader*, traducido por Pau Pitarch, 223-50. Nueva York: Routledge.

Harding, Sandra. 1987. «Is There a Feminist Method?» En *Feminism and Methodology*. Bloomington: Indiana University Press.

Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. París, Francia: Anthropos.

Linares, María Teresa. 1993. «La santería en Cuba». *Gazeta de Antropología*, n.º 10.

Lotman, Iuri Mijáilovich. 1996. *La semiosfera*. Traducido por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

Lugones, María. 2008. «Colonialidad y género». *Tabula Rasa*, n.º 9, 73-101.

———. 2011. «Hacia un feminismo descolonial». *La manzana de la discordia* 6 (2): 105-17.

Maldonado Torres, Nelson. 2007. «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto». En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 127-67. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Malinowski, Bronislaw. 1940. «Introducción». En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, de Fernando Ortiz, editado por Jesús Montero, VIII:136-42. La Habana, Cuba: Heraldo Cristiano.

Marín Escudero, Pablo. 2012. «Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente». *Sociocritism* 27 (1-2): 317-48.

Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham (N.C.) London: Duke university press.

Mayne, Judith. 1985. «Feminist Film Theory and Criticism». *Signsns: Journal of Women in Culture and Society* 11 (1): 81-100.

Mignolo, Walter D. 2007. «El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto». En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 25-46. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.

Moreiras, Alberto. 2020. *Infrapolítica: instrucciones de uso*. Madrid: LaOficina.

Morejón, Nancy. 2018. «Cimarrones». En *Poetas de allende los mares*, traducido por Josep Lleixá Fernández. Independently published.

Mulvey, Laura. 1988. *Placer visual y cine narrativo*. Vol. 1. Valencia: Episteme. 1975.

Neyret, Juan Pablo. 2007. «Postal de La Habana: Lugares y no lugares en Adiós mariquita linda de Pedro Lemebel». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 34.

Ortiz, Fernando. 1940. «Del fenómeno social de la "trasculturación" y de su importancia en Cuba». En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, de Fernando Ortiz, editado por Jesús Montero, VIII:136-42. La Habana, Cuba: Heraldo Cristiano.

Palacio Arranz, Manuel. 1999. «Elogio posmoderno de las coproducciones». *Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 221-35.

———. 2007. «Estudios culturales y cine en España». *Comunicar: : Revista Científica de Comunicación y Educación*, n.º 29, 69-73.

Quijano, Aníbal. 2020. «Colonialidad del poder y clasificación social». En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 325-70. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO. https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g.

Reid, Michele. 2004. «The Yoruba in Cuba: Origins, Identities, and transformations». En *The Yoruba diaspora in the Atlantic world*, editado por Toyin Falola y Matt D. Childs, 111-29. Blacks in the diaspora. Bloomington: Indiana University Press.

Rentería, Pablo, dir. 2023. *Brujas de Cuba*. Documental. YouTube.

Rojek, Chris. 2008. *Cultural Studies*. Repr. Polity Short Introduction Series. Cambridge: Polity Press.

Ryer, Paul. 2017. «The Rise and Decline of La Yuma: Global Symbols, Local Meanings, and Remittance Circuits in Post-Soviet Cuba». *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropolo* 22:276-97. https://doi.org/10.1111/jlca.12282.

Saldivar, Juan. 2010. «Iború, Iboya, Ibochiché: los rituales en la Santería, actos simbólicos y performance». *Revista Encrucijada Americana*, n.º 2.

Santaolalla, Isabel. 2005. *Los «otros»: etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*. 1a. ed. Humanidades 50. Madrid : Zaragoza: 81/2 ; Prensas Universitarias de Zaragoza.

Santos Morillo, Antonio. 2022. «El habla de los negros curros». *Estudios de lingüística del español*, n.º 46, 160-78.

Segato, Rita. 2003. «Género, política e hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba». *Estudos Afro-Asiáticos* 25 (2): 333-63.

Talens, Jenaro. 2010. *El ojo tachado: Lectura de Un Chien Andalou de Luis Buñuel*. Signo e imagen 132. MAdrid: Cátedra.

Trueba, Fernando, y Javier Mariscal. 2011. Trueba y Mariscal: Bebo es la gran inspiración de «Chico y Rita»RTVE. https://www.rtve.es/play/videos/programa/trueba-mariscal-bebo-gran-inspiracion-chico-rita/1009077/.

Vargas-Monroy, Liliana. 2010. «De testigos modestos y puntos cero de observación: las incomodas intersecciones entre la ciencia y la colonialidad». *Tabula Rasa*, n.º 12 (junio), 73-94. https://doi.org/10.25058/20112742.385.

Vernon, Kathleen M. 2007. «Imperio, identidad y nostalgia: Cuba recuperada en el reciente cine español». En *Cine, nación, y nacionalidades en España*, editado por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, 185-202. Collection de la Casa de Velázquez 100. Madrid: Casa de Velázquez.

Walsh, Catherine E. 2012. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: ensayos desde Abya Yala*. 1era. edición. Serie Pensamiento decolonial. Quito, Ecuador: Abya-Yala : Instituto Científico de Culturas Indígenas = Amawta Runakunapak Yachay.

White, Patricia. 2000. «Feminism and film». En *Film studies: critical approaches*, editado por John Hill y Pamela Church Gibson, 115-33. Oxford : New York: Oxford University Press.

Zecchi, Barbara. 2014. *La pantalla sexuada*. 1a ed. Feminismos. Madrid: Ediciones Cátedra : Universitat de València.

Zunzunegui Díez, Santos. 1996. *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Papeles de comunicación 15. Barcelona: Paidós.

9.2. Filmografía

Cantet, Laurent, Benicio Del Toro, Julio Medem, Gaspar Noé, Elia Suleiman, Juan Carlos Tabío, y Pablo Trapero, dirs. 2012. *7 días en La Habana*. Drama. Golem Distribución, Morena Films, Wild Bunch.

Merinero, Fernando, dir. 2002. *La novia de Lázaro*. Drama. Amanda Films, Aurum.

Trueba, Fernando, Javier Mariscal, y Tono Errando, dirs. 2010. *Chico y Rita*. Animación. The Waly Disney Company Iberia

Villaronga, Agustí, dir. 2015. *El Rey de La Habana*. Drama. Castelao Pictures, Filmax.

ANEXO

Tabla 1. Deidades mayores de la Regla de Ocha		
CATEGORÍA	**NOMBRE**	**DESCRIPCIÓN**
1) Deidades cosmogónicas	Olodumare[68]	Es el Creador por excelencia o el Dios Supremo inaccesible que, tras concluir la creación del mundo, se retiró de la tierra. Desde entonces, vive tras el sol divisando todo lo que ocurre en ella. Es un dios omnipotente que, debido al cansancio de la vejez, ha abdicado sus poderes, los cuales repartió entre los y las *orichas*. Como vive retirado de su creación y su inmensidad es incomprensible para el humano, no recibe culto en la Santería. No obstante, su nombre es invocado frecuentemente tanto en ritos como en peticiones de protección. No es frecuente encontrar en los *patakíes* información sobre su vida sexual.
	Obatalá	Es el mayor de los orichas, pues es vástago de Olodumare. Además, es su colaborador más próximo en la creación y su representante en la tierra. Puede ser considerado una suerte de creador creado. Tiene dieciséis avatares, cinco femeninos y el resto masculinos. De la unión de dos caminos (uno masculino y otro femenino) nació toda una generación de *orichas*. Es el creador del cuerpo humano, que luego Olorun infundó de vida e inteligencia. Su color y día de la semana emblemáticos son el blanco y el jueves. Obatalá está relacionado con la paz y la pureza. Principalmente sincretiza con Nuestra Señora de las Mercedes, pero también encontramos otras advocaciones católicas como San José, Jesús Nazareno y San Manuel.
2.1) Deidades telúricas: Meteorológicas	Changó	Aparte de ser el dueño del trueno y el fuego, es una de las deidades más populares de Cuba. También es un gran apasionado de la música y el baile. Se lo describe como mujeriego y pícaro, de ahí que sea considerado un símbolo de la sexualidad bravía y la virilidad. Aparte de su legítima esposa, Oba, encontramos entre sus amantes a Oyá y a Ochún. Junto a esta última, representan la máxima expresión de las relaciones heterosexuales dentro del culto. Según los *patakíes*, en una ocasión Changó se tuvo que travestir con la ropa y las

[68] También conocido como Olorun y Olofin. Etimológicamente, Olodumare significa «El dueño y señor eterno del más alto poder», mientras que Olorun es «El dueño del cielo» y Olofi «El soberano supremo» (Castellanos & Castellanos, 1992: 18-19).

		trenzas de Oyá para escapar de una contienda bélica. Sincretiza con Santa Bárbara, pues comparten varios atributos iconográficos (capa roja, espada y corona). El miércoles es su día de la semana y sus colores característicos son el rojo y el blanco.
	Oyá	Es la deidad protectora de la muerte y guardiana del cementerio, la tempestad, la centella y el remolino. Solía ser estéril, pero gracias a un ritual yoruba pudo dar a luz varios descendientes. De ahí que también sea conocida bajo el apelativo de Yansá, que significa «Madre de nueve hijos». Mientras que en África se la considera primera esposa de Changó, en Cuba es la segunda. Esta *oricha* es descrita como una mujer celosa, revolucionaria, valiente y ermitaña. En sus faldas lleva una tromba de aire devastadora. Su día de la semana es el viernes y sus colores son el «guarabeado»[69] o el rojo vino y el blanco.
2.2) Deidades telúricas: Fluviales	Ochún	Es la deidad femenina más popular y venerada en la Santería. Se dice que es hermana de Yemayá, con quien comparte el dominio de las aguas, concretamente las dulces. Frecuentemente, se la considera una suerte de Venus yoruba con funciones divinas sobre el amor. En efecto, Ochún tiene una intricada historia sentimental llena de amores ilícitos. Orula es su esposo legítimo, pero despierta la pasión de muchos hombres como Changó, Ochosi, Aggayú o Inle. Gracias a esta unión en matrimonio, las devotas hijas de Ochún tienen permiso para ayudar en los menesteres del *babalawo* (hijo de Orúmila). Igual que sucede con otros *orichas*, presenta caminos polifacéticos y, a veces, contradictorios. En unos es descrita como una mujer de gran hermosura, alegre y coqueta; mientras que en otros avatares es harapienta y desventurada. El cobre, la miel y los girasoles son algunos de sus elementos distintivos. Su día de la semana es el sábado y su color emblemático es el amarillo. Sincretiza únicamente en la Virgen de la Caridad del Cobre.
	Oba	Esta *oricha* representa la abnegación conyugal y el hogar. Aparte de maestra y escritora, también es herrera y fue navegante. Por eso entre sus herramientas encontramos la pluma de escribir, el yunque, el timón de barco y la brújula. El hecho de ser una mujer bella y la esposa de Changó, desató los celos de Oyá quien astutamente la engañó para

[69] Es la combinación de todos los colores o el arcoíris.

		separarlos. Oba no se puede asentar en los iniciados, sino que es recibida a través de Ochún y tampoco posesiona a los fieles. Se la relaciona con el color rosado y el viernes. Sincretiza en Santa Catalina de Siena y Santa Rita de Casia.
2.3) Deidades telúricas: Marítimas	Yemayá	Es una de las *orichas* más respetadas, además de la señora de los mares y las aguas. Representa la fecundidad y el amor maternal, de ahí que sea la Madre y Criandera por antonomasia. Es descrita como una mujer o sirena de piel muy oscura y en cinta. Algunas versiones del mito cosmogónico indican que Yemayá surgió en el momento de la creación. Aunque en África es considerada madre de muchos de los *orichas*, en Cuba es más conocida la genealogía iniciada por los caminos de Obatalá. En algunas versiones es madre adoptiva de Changó y se hace cargo de los hijos de este (los mellizos Ibeyi). Estuvo casada con Orula, quien la repudió por su sabiduría. Su color es el azul claro y comparte día de la semana con Ochún (sábado). Su advocación católica es la Virgen de Regla.
	Olokún	Aunque en África esta era una deidad independiente (el dios del mar), en Cuba es considerado uno de los caminos de Yemayá (la del fondo del océano). Mientras unos afirman que es una deidad masculina, otros sugieren que es femenina o andrógina. Según algunas leyendas, de la unión de dos caminos masculino y femenino (Asesú y Olokún), se engendraron el resto de Yemayás. Su color es el azul oscuro.
2.4) Deidades telúricas: De los minerales	Oggún	Es el dueño de los secretos y del cuchillo que hace posible el sacrificio. Asiste y potencia el crecimiento personal, pues representa la energía vital que mueve el mundo incesantemente. Asimismo, es el dios de la guerra, los metales y los hospitales. Vive en el monte, donde desarrolla sus relaciones. Es descrito como un guerrero rudo, fuerte y violento que disfruta de los placeres de la vida. Es uno de los cuatro guerreros (Ogguún, Elegguá, Ochosi y Osun el gallito) que se pueden obtener tras recibir los *elekes* o collares sagrados. Sus colores emblemáticos son el verde y el negro, también el morado rojizo. Sus advocaciones católicas son San Pedro, San Miguel Arcángel, San Juan Bautista y San Pablo. Su día de la semana es el martes.
2.5) Deidades telúricas: De las plantas	Osaín	Es el dios de las hierbas (*ewe*) y las plantas silvestres. No nació de una mujer, sino de las entrañas de la tierra. Posee varias deformidades físicas pues solo tiene el pie derecho, el brazo

		izquierdo, un ojo y dos orejas (una enorme pero sorda y otra pequeña, pero muy aguda). Esta casuística no lo restringe sexualmente, puesto que es un curandero («yerbero») con acceso al secreto y poder de las plantas. Es el señor del monte, lo cual estrecha sus relaciones con las reglas congas como el Mayombe o Palo Monte. En Cuba, suele identificarse especialmente con San Silvestre, también con San José.
2.6) Deidades telúricas: De los agentes patógenos	Babalú Ayé	De acuerdo con el mito cosmogónico de los lucumís, esta deidad nació en la tierra trayendo consigo el origen de las epidemias. Es el dueño de las enfermedades, específicamente la lepra y las viruelas. Fácilmente sincretizó con San Lázaro dadas las similitudes en sus representaciones. Debemos tener en cuenta que la Iglesia Católica solía reconocer dos Lázaros. En principio, la advocación vinculada a Babalú Ayé es la recogida en una parábola de San Lucas[70] que llegó a la isla en el medievo. Ambos son descritos como mendigos que cojean, tienen la piel llena de llagas y están acompañados de perros. En un *patakí*, se explica que estas dolencias cutáneas son secuelas de una enfermedad venérea que el *oricha* contrajo por su incesante deseo de yacer con sus amantes, un mal que provocó su muerte. Gracias a la intercesión de Ochún pudo resucitar, de igual modo que Jesús hizo con San Lázaro Obispo. En esta última leyenda se observa la confusión y mezcla de los dos Lázaros. El color distintivo de Babalú Ayé es el morado y su día el miércoles.
	Inle	Es el hijo de Olokun y el médico sagrado de la Regla de Ocha, aunque su culto ha perdido notoriedad en Cuba. Los isleños lo ven como una deidad estricta. Es más, se mantiene casto y exige a sus fieles que se abstengan del sexo. Sincretiza con San Rafael y sus colores son el azul y el verde.
3) Deidades del quehacer humano	Ochosi	Es el dios de la cacería y la justicia, así como dueño de la cárcel, lugar donde reside de acuerdo con la Santería. Por este motivo, no puede ser partícipe de malas acciones. Guarda gran fidelidad a Olodumare y sus atributos son la generosidad y el desprendimiento. Está estrechamente relacionado con Oggún, ya que es uno de los guerreros y ambos comparten el mismo día de la semana (martes). Su color distintivo es el violeta y sincretiza en San Norberto.

[70] Evangelio según San Lucas, capítulo 16, versículos 19-31.

	Oricha Oko	Es el dios de las cosechas y la horticultura. Aunque en África era muy relevante, en Cuba es considerado una divinidad secundaria. Tiene connotaciones fálicas y está vinculado a la fertilidad. Paradójicamente, mantiene una férrea castidad aunque Argüelles Miret (1998) sugiere que la fecundidad de la madre tierra es una metáfora de la fuerza erótica de este *oricha*. Suele ser identificado con San Isidro el Labrador.
	Aggayú-Solá	Se trata de una de las deidades mencionadas en el mito de la creación lucumí, pues es la llama creadora y el Sol que ilumina todo. También es el dios de los volcanes. Sus colores son el rojo y el verde. En Cuba, su advocación católica es San Cristóbal.
4) Deidades adivinatorias	Orula u Orúnmila	Es el dios de la sabiduría y los oráculos. Gracias a su conocimiento infinito puede brindar consejo y cumple funciones adivinatorias. La comunicación con esta deidad siempre es indirecta, a través del oráculo (tablero de Ifá). No tiene asignado un día especial. Su advocación católica es San Francisco de Asís y sus colores emblemáticos son el amarillo y verde.
	Elegguá o Eshú	Es la deidad del destino y de lo ambiguo, que abre y cierra los caminos a los seres humanos. Por ese motivo habita en las encrucijadas («cuatro caminos») y a pesar de ser un gran aliado es un mal consejero. También es el mensajero y espía de los dioses. Elegguá, actúa como primera protección y mediador (Ayorinde 2004), por eso es imprescindible su invocación y ofrenda para iniciar y terminar cualquier rito. De hecho, una persona devota puede darle entrada en su casa y recibir su amparo, independientemente de si está iniciada. Este *oricha* se mueve entre límites ambivalentes porque hace el bien y el mal (Eshú). Dependiendo del camino, es representado como un anciano o como un niño travieso, bromista y pícaro. Existen siete tipos de Elegguá o Eshú, cada uno con tres caminos que hacen un total de veintiún avatares. Todos los lunes sus fieles deben saludarlo y hacerle ofrendas de ron o aguardiente, tabaco y dulces. Su color es el negro o la combinación de rojo y negro. Sincretiza con el Santo Niño de Atocha, el Ánima Sola, San Roque y San Antonio. Se comunica a través del oráculo del coco.
Elaboración propia **Fuente: Argüelles Miret (1998) y Castellanos & Castellanos (1992)**		