

El caso de *Suite Habana*

Diferencias genéricas

*Hombres, siempre buscando poder. Nosotras no.
Nuestro caché es ser mujer.
Tenemos nuestra cueva...y que afuera, ¡llueva!*

GRUPO DE RAP CUBANO «LAS CRUDAS»

EL CINE ES, DESDE HACE TIEMPO, UNA HERRAMIENTA QUE NO sólo está dirigida al entretenimiento sino a la reflexión y al debate. En Cuba, en los primeros años de la Revolución, el cine se convirtió en un espacio donde se enfrentaban las utopías y las aspiraciones colectivas en la vida cubana. Ante un programa político que abogaba por la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres, el discurso filmico revolucionario reaccionó contra el modelo en el que se venía representando a la mujer en la cinematografía latinoamericana, limitada a desempeñar los roles de heroína romántica, conflictiva esposa, indígena, mujer fatal, o madre sufridora, o, —en el caso cubano, como indica José. B. Álvarez, «el de bailarina exótica que trabaja en un cabaret y que con su cuerpo es capaz de enamorar»¹—. En un intento de rechazar una imagen de la mujer como objeto limitado a los cabarets o a los trabajos domésticos en la cocina, se la integró en la pantalla como sujeto participante de la formación de la nueva nación, y no como elemento decorativo o destinado al servicio de los hombres. Los cineastas de la Revolución propusieron nuevos papeles para la mujer cubana, lo que parecía ser el comienzo de «la revolución femenina dentro de la Revolución»²: guerrillera en *Manuela* (1966); trabajadora textil en *Retrato de Teresa* (1979); empleada del muelle en *Hasta cierto punto* (1983); tabacalera en *Lucía* (1968); estudiante en *Una novia para David* (1985); profesora en *Madagascar* (1994); abogada en *Techo de Vidrio* (1977); periodista en *En el aire* (1988); artista en *Mujer*

Laura Redruello

Transparente (1990); o científica en *Plaff* (1988)³. Con *Lucía* (1968), la película de Humberto Solás, se hizo la primera crítica explícita al machismo. A ésta le siguieron otras que pusieron de relieve la marginalidad de la mujer, social y laboralmente, como *De cierta manera* (1974), *Retrato de Teresa* (1979), o *Hasta cierto punto* (1983).

Treinta años más tarde, la película *Suite Habana* (2003) nos presenta una sociedad que continúa organizada bajo los viejos esquemas patriarcales de los que parece no haber podido deshacerse. Y es que a veces la ley se adelanta a los comportamientos personales, y los cambios legislativos que han tenido como objetivo erradicar la discriminación sexual no se han acompañado de cambios de actitud de una sociedad, cuyos valores han sido perpetuados por una tradición de hegemonía masculina.

En *Suite Habana*, la ciudad habla por sí misma, y, a lo largo de un día, nos va presentando las frustraciones, ilusiones y sueños de una larga relación de personajes. La Habana se convierte en un interlocutor único que, a través de sonidos e imágenes, establece una relación dialéctica con el espectador. Los diálogos de los protagonistas de esta «suite» desaparecen para dejar paso a los ruidos peculiares del tráfico, de las obras de la construcción, de las ollas de cocina, o de las olas que furiosamente se estrellan contra el Malecón, para irnos introduciendo en la cotidianidad habanera que «desde sus ruidos y colores se erige en gran sujeto»⁴.

Un buche de café acompañado de un sol radiante abre *Suite Habana* y nos prepara para la narración de un nuevo día en la vida de los habaneros, que progresivamente irán apareciendo con nombre, edad y profesión. Aunque son catorce los personajes que se nos muestran en la pantalla, la mayoría de los críticos destacan el protagonismo de nueve de ellos: Heriberto, un obrero-músico reparador de vías-férreas; Amanda, una anciana jubilada que sobrevive con la venta de cucuruchos de maní; Juan Carlos, un médico joven, cuyo proyecto de vida es dedicarse a la actuación y que varios días a la semana se emplea como payaso; Jorge Luis, un hombre situado en la puerta de la madurez, decidido a emigrar al sur de la Florida movido por el amor a una cubano-americana; Francisco, un arquitecto viudo, de mediana edad, convertido en constructor por cuenta propia, que cuida a su hijo Francisquito, de sólo 10 años, afectado por el síndrome de Down; Julio, un zapatero humilde, ya en la tercera edad, al que le gusta ir a bailar luciendo sus mejores galas; Ernesto, un bailarín en su primera juventud, huérfano de padre, catapultado a la sociedad por los empeños en ser un gran intérprete y en reparar su casa, e Iván, un joven trabajador de la Salud, envuelto, con la complicidad de su familiar más cercano, en un travestismo nocturno como medio para acceder al mundo de los grandes escenarios y las lentejuelas⁵.

La Habana organiza su cotidianidad ubicando en el centro de su narración a ocho hombres y sólo una mujer. En la «periferia» de la historia se encuentran el resto de los personajes en proporción contraria, cinco mujeres y un hombre: Raquel, la mujer que vive con Iván y trabaja en una fábrica de perfumes; Norma y Waldo, abuelos de Francisquito; Caridad, madre de Jorge

Luis y del doctor Juan Carlos; y Natividad e Inés, abuela y madre respectivamente de Heriberto. En el fondo de la ciudad, a modo de coro, se encuentran las sensuales habaneras que se entremezclan con las voces de mujeres que, desde los balcones, comunican sus mensajes a gritos.

Existe una clara marginación del protagonismo de la mujer en el discurso cinematográfico respecto a la relevancia que posee el personaje masculino en la trama argumental. Según la terminología de Lotman, al hombre se le permite la movilidad, la libertad con respecto al espacio argumental, la posibilidad de atravesar espacios físicos. A la mujer se le reserva normalmente la naturaleza espectral, la inmovilidad en un espacio cerrado (el hogar), el carácter secundario en el argumento, y la obligatoriedad de esperar al personaje masculino que ostenta el papel protagonista⁶. Todos los personajes de *Suite Habana* se ajustan a este esquema, exceptuando Amanda, la vendedora de maní que, ante la incapacidad física de su marido, asume el rol tradicional de hombre (como sustentador económico del hogar), y mantiene el de mujer (ama de casa). Los demás caracteres femeninos de la película se sitúan en los márgenes del relato, aportando datos imprescindibles para el desarrollo de los personajes principales. Ni Norma, ni Raquel, ni Caridad, ni Inés, ni Natividad cuentan una historia propia. Su progreso narrativo depende de las figuras masculinas. Norma cuida a Francisquito y narrativamente colabora a crear la expectativa de la llegada del padre. Raquel ayuda a Iván, y su presencia en la película fomenta la ambigüedad de la identidad del trabajador sanitario. Caridad es imprescindible para expresar el vacío del hogar familiar ante la partida de Jorge Luis. Inés, simplemente, plancha para Heriberto. Nadie asiste a Amanda, la vendedora de maní, ni física ni narrativamente. Su esposo incapacitado aparece en la película sin nombre ni leyenda que explique su identidad.

La movilidad y distribución de espacios de La Habana son otras variables válidas para analizar las representaciones genéricas que se establecen en la película. El crítico Alberto Ramos⁷ hace una distinción entre movimientos horizontales y verticales. Los primeros se visualizan a través de los medios de locomoción. Sin lugar a dudas, el más usado por los personajes de *Suite Habana* es la bicicleta, un medio de transporte todavía común entre los habaneros y que tuvo su apogeo en los años de crisis del Período Especial. Afirma Enrique Ubieta, refiriéndose a la película, que «la bicicleta es el transporte común de todos: el arquitecto, el médico, el trabajador de servicio de un hospital y el liniero de los ferrocarriles»⁸. Ese «todos», evidentemente, excluye de nuevo a las mujeres, ya que ninguna de ellas se desplaza en bicicleta o en auto, privilegio reservado para Jorge Luis, Iván, Francisco o Heriberto. Ubieta, haciendo una alusión comparativa a la película *Madagascar*, del mismo director, donde son mujeres las que pedalean sin destino fijo, aclara que el movimiento de las bicicletas refleja que «en este filme (*Suite Habana*) los personajes están vivos. No remiten sus sueños a un lugar y a un tiempo imaginarios. Aspiran a más, pero buscan aquí, ahora, la manera de encauzarlos»⁹. Si las bicicletas simbolizan la posibilidad «real» de avanzar en la bús-

queda de la realización personal, es evidente que ésta queda limitada a los hombres de la película.

Respecto a los movimientos verticales, Ramos continúa explicando, que cuando cae la tarde, «los personajes ascienden o descienden, literalmente: los escalones de la capilla (Heriberto); las escalerillas del avión (Jorge Luis); la cerca del patio (Francisco y su hijo); las escaleras hacia el salón de baile (Julio), o la escalinata del teatro (Ernesto)»¹⁰. El crítico observa cómo en la película, «repleta de contrastes», se contraponen el movimiento de ascenso y descenso con «la monotonía del puesto de trabajo, pautada por el ruido de las máquinas que hace de Raquel una autómatas al estilo de Amanda, que ofrece, ajena y silenciosa, sus cucuruchos de maní»¹¹. Esfuerzo, dedicación, movilidad, en contraposición a calma, resignación y confinamiento. O lo que se podría interpretar como hombres frente a mujeres.

Tomando en cuenta la división entre caracteres «móviles» e «inmóviles», correspondería a los personajes masculinos en mayor grado, la capacidad de «transformarse» y de salir del espacio laboral para pasar de la vida pública a la privada. Y es que en esta «suite» de historias, la mayoría de sus protagonistas combinan las tareas profesionales con las aspiraciones individuales: «Una vez que abandonan el espacio laboral, los personajes se trasladan a otros ámbitos, desde donde legitiman su individualidad»¹². Merece la pena detenerse en este punto para hacer una nueva diferenciación entre los espacios a los que recurren hombres y mujeres para llevar a cabo esta «pretendida legitimización». Sólo dos mujeres, Raquel y Norma, se presentan con aspiraciones o inquietudes ajenas a sus labores cotidianas. Raquel va a consultar a una cartomántica después del trabajo, y Norma pinta, una vez terminadas las tareas del hogar. La «legitimación del resto», incluida Amanda, se limita a planchar, lavar, comprar o cocinar para sus compañeros, maridos o hijos. La mujer queda excluida de los espacios públicos en este intento de realización personal, reduciéndose su ámbito de actuación a los espacios privados o a la propia casa. Los espacios públicos se reservan para las «legitimaciones» masculinas: Iván actúa en un cabaret, Heriberto toca el saxofón en la iglesia, y Julio, el elegante, baila en La Tropical. Históricamente el espacio privado se ha asociado con lo familiar, con el espacio de reproducción y con las necesidades humanas primarias, donde se ubica a la mujer frente al hombre, que ocupa posiciones en los espacios comunitarios. Afirma Gustavo Remendi que una de las cualidades del sistema de espacios es que, además de ser un escenario que somete y regula la actividad social, forma parte de un lenguaje, el de la ciudad: «con conciencia o sin ella, toda organización espacial de cosas, personas y actividades es un 'sistema monumental', propagandístico»¹³.

La Habana habla a través de sus espacios, y en tanto que texto colectivo, transmite y almacena una cultura, un saber, una narración de su historia, o de la de sus mujeres: mujeres cubanas que «mantienen el control de los espacios privados y que siguen siendo las 'reinas del hogar' para hacer placentera la vida de los demás, a costa de sus posibilidades de ascenso social, de su salud y

de su vida»¹⁴. El lugar que ocupa el sujeto femenino en *Suite Habana* deja patente la prevalencia de ideas, valores, creencias y conductas pertenecientes a la milenaria cultura patriarcal, donde se ha seguido el modelo de lo que podríamos llamar una sociedad de desigualdad o dominación¹⁵. Estas sociedades tienen diversos ámbitos y formas de expresión que, en el caso de las relaciones de género, se pueden apreciar cotidianamente en los roles asignados a unos y a otras, y en las discriminaciones explícitas o sutiles.

Ángel Rama, en su libro *La ciudad letrada*¹⁶, señala que todo proceso cultural tiene una explicación espacial. La ciudad se convierte en un texto que habla y que comunica diferentes mensajes. Si intentamos establecer una correspondencia entre la organización de espacios y géneros que nos presenta *Suite Habana*, y la producción cultural en Cuba (en concreto la filmica) encontraremos una conexión directa entre lo que acontece dentro y fuera de la pantalla. La producción filmica actual muestra dos espacios claramente diferenciados, el público y el privado. El hombre como sujeto creador o director, se ubica en el espacio público, y la mujer realizadora, en el privado.

Hace tiempo, en un intento de escribir un ensayo que profundizara en el cine hecho por mujeres en Cuba, recurrí a las antologías que recogían la historia de los cuarenta y cinco últimos años del cine cubano. La filmografía era extensa e incluía un gran número de nombres femeninos: Teresa, Minerva, Manuela, Lucía, Cecilia, Amanda, Alicia, Laura, María Antonia, Isabel, Adriana, Julia, Zoe... Pero lo cierto es que todos estos nombres eran de personajes y no de autores. En esta indagación sobre mujeres que fueran sujeto creador y no objeto representado, sólo hallé cinco nombres para casi tres largometrajes. Sara Gómez había dirigido la película *De cierta manera*, en 1974. Once años más tarde, Teresa Ordoqui realizó *Te llamarás Inocencia* (1985), proyectada sólo en televisión. Finalmente, Mayra Segura, Mayra Vilasis y Ana Rodríguez aparecían como directoras de tres de los cinco cortometrajes que integraban el filme *Mujer Transparente*, en 1990. No encontré datos de mujeres realizadoras entre las nuevas generaciones que configuraban lo que los críticos habían denominado como «el novísimo cine cubano», o, al menos, sus nombres no aparecían en las críticas sobre la Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven, celebrada en el año 2000.

Pero si seguimos las pautas de reconocimiento adquiridas en *Suite Habana*, y «miramos» detrás del «gran relato», en el espacio «privado», advertiremos la presencia de un gran número de realizadoras que, en sus carreras cinematográficas, tras haber «asistido» a los grandes directores en puestos de edición, producción o realización, han conseguido desarrollar una autonomía profesional en el cine. Si bien es cierto que sólo dos mujeres, Sara Gómez y Teresa Ordoqui, han dirigido un largometraje de ficción en Cuba, también es verdad que, durante años, un gran número de cineastas femeninas han contribuido a la producción audiovisual desde otros géneros, y desde instituciones alternativas al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Esta idea la reafirma la crítica cubana Caridad Cumaná: «lo cierto es que a las mujeres en estos años de una forma u otra se les ha negado una voz dentro del discurso

de la producción cultural en el cine de ficción (...) pero en el caso del cine documental, las oportunidades han sido mayores»¹⁷. El hecho de que las mujeres hayan realizado, sobre todo documentales, lleva implícitos una serie de aspectos: «A pesar de todo el planteamiento legal sobre la mujer en nuestro país, aún está la mentalidad de la gente que pueda aceptar que la mujer haga determinadas cosas (...) Dirigir una ficción implica ya un basamento económico, industrial muy fuerte, y me parece que una mujer que se lance a dirigir ficción tiene que convencer mucho más para que le den recursos», explica la cineasta Lourdes Prieto¹⁸.

Las mujeres, aunque ausentes como directoras en el campo del cine de ficción producido por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), han desarrollado una labor imprescindible en el cine documental y de cortometraje. Explica Foucault¹⁹, que el poder no es sólo una fuerza negativa, sino también una fuerza productiva, ya que la resistencia aparece en todos y cada uno de los actos de su ejercicio. El documental, para la mujer cineasta, ha resultado ser un espacio de resistencia desde donde poder afirmar una estética femenina y definirse como artista²⁰. Teresa Ordoqui, Lourdes Prieto, Lissette Vila, Belkis Vega, Lídice Pérez, Rebeca Chávez, Niurka Pérez, Gloria Rolando, o Lourdes de los Santos, entre otras, han conseguido, a través de este género, encontrar un espacio dentro del medio audiovisual donde convertirse en sujeto activo de lo presentado, desarrollar sus propias individualidades, afirmarse a sí mismas como creadoras, y volverse inmunes a las presunciones de mediocridad y estereotipos. Pero lo cierto es que, aunque avaladas por más de un centenar de obras y premios internacionales, la falta de estudios teóricos serios y plataformas culturales que saquen a la luz este material, las ha excluido de los «grandes relatos» que recogen la historia del cine y el audiovisual cubano, y ha provocado que su ámbito de «realización» quede limitado al «espacio privado», normalmente reducido a la pequeña pantalla y a festivales de cine locales. La ausencia de mujeres directoras en el campo del largometraje de ficción ha hecho de Cuba un caso prácticamente único en el panorama cinematográfico latinoamericano²¹.

De las supuestas diferencias genéricas representadas en una gran parte de los discursos fílmicos, cubanos y no cubanos, se establece la base del dominio masculino sobre el femenino, y se argumenta el poder de un sexo sobre el otro. Sólo se podrá desarmar esta pretendida evidencia si volvemos la atención hacia otros discursos periféricos o minoritarios realizados por aquellas creadoras que abordan sus problemas desde la especificidad de sus condiciones de vida, su trabajo, y su género. Como escribe el crítico Juan Antonio García: «a partir del centro, resulta imposible abarcar de una mirada, una sociedad entera ni escribir su historia de otra manera que reproduciendo los discursos unanimistas de quienes detentan el poder. La comprensión brota de la diferencia: para ellos hace falta que se entrecrucen múltiples puntos de vista, que velen del objeto, considerado esta vez a partir de sus márgenes o del exterior en los tantos rostros diferentes que se esconden tras de sí»²².

Únicamente de esta forma, mirando a los márgenes y emplazando el discurso filmico de la mujer realizadora cubana, será posible discernir el poder en las prácticas locales, donde es más invisible, y hacerlo aparecer; es decir, sacar a la luz lo ignorado, oponerlo al poder establecido y cuestionar las categorías sacrosantas de los discursos canónicos para poner de manifiesto la debilidad de algunas construcciones patriarcales.

- 1** Álvarez, José B.; «*Nation and Women: Discourses, Realities and Cuban Utopia*»; en: Longer, Eloise y Cotman, John (editors); Eloise and Cotman, John (editores); *Cuban Transitions at the Millennium*; International Development Options, Laro, Maryland, 2000, p. 117.
- 2** Castro, Fidel; «*The Revolution Within the Revolution*»; en: Stone, Elizabeth (editora); *Speeches & Documents*; Pathfinder Press, Nueva York, 1981, p. 48.
- 3** *Ib.*, p. 117.
- 4** Pérez Betancourt, Rolando; «Suite Habana»; en: *Granma*; 28 de junio de 2003, p. 6.
- 5** Los paréntesis con los nombres de los personajes son añadidos míos a la descripción que hace Emilio Barreto en el artículo «Retrato y clamor en *Suite Habana*»; en: *Palabra nueva*, n° 121, julio-agosto de 2003, p. 55.
- 6** Citado en: Yus, Francisco; *El discurso femenino en el comic alternativo inglés*; Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 1989, p. 35.
- 7** Ramos, Alberto; «Otra ciudad»; en: *Ecos*; n° 2 y 3, 2003, p. 22.
- 8** Ubieta, Enrique; «*Suite Habana*: subir muy alto»; en: *Juventud Rebelde*; 30 de marzo de 2003, p. 48.
- 9** *Ib.*, p. 49.
- 10** Ramos, Alberto; «Otra ciudad»; en: *Ecos*; n° 2 y 3, 2003, p. 24. Los nombres entre paréntesis son míos y no de la cita.
- 11** *Ib.*, p. 25.
- 12** *Ib.*, p. 176.
- 13** Remedi, Gustavo; «Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural»; en: Moraña, Mabel (editora); *Ángel Rama: Estudios críticos*; University of Pittsburgh-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Serie Biblioteca de América, Pittsburg, pp. 97-122.
- 14** Fragmento extraído del estudio del año 1994: «El Período Especial y la vida cotidiana. Desafío de las cubanas de los 90», realizado por Carolina Aguiar, Perla Popowski, y Mercedes Verdeses para el Área de estudios de la mujer de la Federación de Mujeres Cubanas, p. 3.
- 15** Yuste, Juan Carlos; «Antimilitarismo y feminismo, o el cuestionamiento a la cultura patriarcal de dominación»; en: *Infomoc*: http://moc-py.webcindario.com/antimilitarismo_y_feminismo.htm
- 16** Rama, Ángel; *La ciudad letrada*; Ediciones del Norte, Hanover, 2002.
- 17** Entrevista inédita realizada a Caridad Cumaná en mayo de 2004.
- 18** Entrevista realizada por Mireya Castañeda a Lourdes Prieto, y publicada en *Granma Internacional* el 21 de abril de 2003.
- 19** Para Foucault cada ámbito de lo social está bañado, o se verá afectado por el poder en sus más invisibles fibrosidades. Todo puede ser definido como relaciones de poder y es desde una concepción descriptiva del poder desde donde se podrá organizar una sociedad. Ver: Foucault, Michael; *El orden del discurso*, Tusquets Editores, Barcelona, 1970, p. 22.
- 20** Comentarios extraídos de la entrevista realizada personalmente a Mercedes Santos Moray en mayo de 2004.
- 21** Lo cierto es que, mientras en países como México, Brasil, Argentina, Venezuela, Perú o España, las mujeres comienzan a dirigir largometrajes de ficción a finales de los 80, y alcanzan su auge en los años 90, en Cuba, hasta el día de hoy, no se han integrado a esta labor.
- 22** García Borrero, Juan Antonio; *Rehenes de la sombra: Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*, Festival de Cine de Huesca, Filmoteca de Andalucía, Casa de América, 2002, p. 17.