

Retrato de habaneras

(Notas sobre cierto cine cubano de los ochenta)

Usted conoce a Teresa: es la buena esposa, la buena madre, la buena trabajadora que, un día, se harta de serlo. Usted también conoce a Laura: la profesional responsable, solidaria, madura, a la que la infidelidad del marido y un espejo fiel hacen llegar a la crisis de los cuarenta. La novedad —dado que conocemos a ambas y a otras más— es encontrarlas en la Cuba revolucionaria de hoy (gracias, respectivamente, a *Retrato de Teresa* y *Habanera*, films de Pastor Vega); con lo que podemos especular —digamos— sobre la forma en que el ser social determina la conciencia social; o, en otras palabras, registrar las bases, los alcances y los límites del «estallido» de nuestras protagonistas.

No es esta la primera vez que el cine cubano presta atención al «problema de la mujer»: prácticamente toda la obra de Humberto Solás (1941) —con varias excepciones— ha sido una detenida exploración del asunto, trazando un arco que va de la mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Pero la suntuosa cámara de Solás se ha inclinado más hacia el pasado, realizando una serie de calas históricas cuyo mérito puede ser precisamente —y dejando aparte los valores propiamente cinematográficos— la actualización repetida del protagonismo femenino en la Isla: *Manuela* (1966), *Lucía* (1968), *Cecilia* (1981) y ahora *Amada* (1983) son los títulos de su trayectoria «femenina» y mayor. A ella habría que agregar un film probablemente insólito en la cinematografía cubana: *Un día de noviembre* (1972): la muerte —anunciada, por enfermedad incurable— de un revolucionario, que recorre su círculo de íntimos en busca de aliento ante un dato tan difícilmente asimilable, pues además se produce no en el marco de heroicidad alguna sino al paso de la grisalla cotidiana. Ni el fresco panfletario de la *Cantata de Chile* (1975) ni la reconstrucción, visualmente opulenta, de la trayectoria de *Un hombre de éxito* (1986), un oportunista durante la República, añaden algo esencial a su obra.

Amada

Insistiendo en su investigación de la condición femenina, Solás nos sitúa en la Cuba de los años veinte mediante la adaptación de una novela de Miguel de Carrión (1875-1929). Era casi inevitable el encuentro entre el cineasta cubano más atento al asunto y el gran narrador naturalista que denunció, una y otra vez, la hipocresía que sancionaba los mecanismos sociales que convertían a algunas en *Las honradas* y a otras —las más— en *Las impuras*, tal como tituló sus dos obras principales.

Solás recrea el escenario de una existencia que transcurría entre cuatro paredes, un encierro no por confortable menos asfixiante, bañado en su film por un luz irreal que imprime una constante tonalidad lunar. Amada es la mujer insegura, cobarde, que no se atreve a romper los lazos conyugales y entregarse al amor en la persona de su primo o que, al hacerlo, arrastra su frigididad hasta el lecho clandestino. Prolonga, a su manera, la tónica de la familia: la madre literalmente ciega, con una moral buena para andar por casa; el hermano que se aleja de la corrupción pero también de la lucha, refugiándose en el interior del país. Al fino trabajo psicológico que encarna en Eslinda Núñez una Amada dulcemente atormentada, no corresponde la actuación esquemática de César Evora, su primo, joven galán al parecer inevitable en el cine cubano: este es el personaje «positivo»: apasionado, lúcido y comprometido.

Mucho más interesantes resultan el marido de Amada, un *bon-vivant* cínico, hombre de negocios y político en ascenso, quien por su parte desenmascara las turbias raíces de la prosperidad —en descenso— de esa familia irreprochable, y sobre todo la criada, para mí el personaje potencialmente más rico de todos —y que queda desgraciadamente en la sombra.

Al drama existencial se sobrepone, pues, con perfecta coherencia, el drama social de la República prácticamente en venta a los capitales extranjeros, mientras se constituye una nueva burguesía agresiva que va suplantando a los decadentes patricios. La casa es metáfora del país, sus habitantes son —sin dejar de ser individuos— emblemas, y el final subraya esta lectura cuando, a las puertas traseras de la mansión en que se vela a Amada, pasa una manifestación de hombres, mujeres y niños famélicos, a la que se suma el positivo primo.

Mientras Solás cumplía con la factura plástica, literaria —*Cecilia* es también una adaptación de la *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1812-1894)—, dramática —sin olvidar el humor de la última historia de *Lucía*— y espectacular de sus cuidadas recreaciones de época, Pastor Vega (1940), con una larga trayectoria de documentalista, se aplicaba a la investigación del presente con acuciosidad en el mejor sentido periodístico. *¡Viva la República!* (1972), montaje de material de archivo que sigue detalladamente cincuenta años de historia cubana, aunque se salta incomprensiblemente el batistiano para caer en la revolución triunfante diríase que por milagro, y representada exclusivamente por un Fidel idílico, jugando —o poco menos— con un niño; *Retrato de Teresa* (1979) y *Habanera* (1984) constituyen, probablemente, su obra mayor.

Teresa

He aquí, pues, su *retrato*: lo encontramos en la fábrica textil en que trabaja cumplidamente, como jefa de un equipo de los más productivamente aguerridos, empeñado en la superación de las cuotas; la vemos, tras la tarea, no menos laboriosa como responsable sindical, preparando el vestuario del grupo de danza de los obreros; asistimos a su temprano despertar, poniendo en marcha a toda la casa: levantando al marido y los niños, preparándoles el desayuno, vistiendo a los pequeños, lavando ropa, cocinando. Luego vendrá la fábrica; luego los ensayos del grupo; luego... la vuelta a casa, tarde en la noche, para enfrentarse a un marido nada contento con la actividad adicional de su mujer. Un marido que se considera tan revolucionario y tan trabajador como ella (es un técnico electricista estudioso y cumplidor, aunque no desempeñe ninguna función sindical). Y, sobre todo, un marido que no comprende por qué Teresa no se limita a ser una obrera como las demás; que se —y le— pregunta «si quiere conseguir el carnet (del Partido, se entiende) a costa suya»; que la acusa de sacrificar el hogar en aras de las productividad y el sindicato. Un marido, al cabo, que se permite infidelidades puntuales pero al que no se le ocurre que Teresa pudiera hacer algo similar porque, sencillamente, «no es lo mismo».

El conflicto de Teresa resulta, entonces, bastante tradicional y universal, si dejamos de lado su encarnación «socialista». Y no es, tampoco, el conflicto «de Teresa» sino, al parecer, el de un horizonte de mujeres que las implicaciones del film podría hacer extensivo a todo el país: una discusión en el sindicato y las conversaciones con las compañeras de fábrica apuntan en este sentido.

El punto más bajo de la cuestión lo representan las madres de Teresa y de su esposo, dos señoras conformistas a las que ha tocado explicitar (¿en nombre del «ancien régime»?) una mentalidad de la que —según los hechos— no tienen precisamente el monopolio: las cosas siempre han sido así, el hombre manda y la mujer sufre, «no es lo mismo» lo que uno y otra pueden hacer y «eso no lo cambia ni Fidel».

El punto «más alto» —insisto en las comillas— lo representarían la obrera que, ante tal panorama, ha decidido no casarse para «no aguantar» marido, o la joven «burguesita» que toma y deja la relación amorosa con un buen vaso de agua, de manera fría, limpia, egoísta y lúcida. Por cierto, esta muchacha que, aparentemente, no trabaja ni estudia, disponible siempre para el placer, viviendo en una casa casi lujosa y con padres tan permisivos o tan cómodos que no están nunca, ni siquiera de noche, ¿pertenece también al «ancien régime» o es un fruto marginal del nuevo? Ocurre que, al menos en la película —y de ella hablo— es, en su actitud hacia el hombre y en general respecto al sexo, la más «liberada» de todas cuantas desfilan por la pantalla; por lo que cabe lamentar que sea, al mismo tiempo, tan ajena a la revolución. Si Teresa es «la buena», a aquélla le tocaría ser «la mala»; o, si se quiere, el reverso de nuestra heroína. No por ello deja el film de presentarla simpáticamente, sin subrayar calificativos morales. Es, al cabo, un pretexto para los devaneos del marido.

Porque si en realidad hay algún «malo» en *Retrato de Teresa*, vendría a serlo él. Aunque, en rigor, no hay ninguno: Pastor Vega, así como domina el difícil arte de decirlo prác-

ticamente todo mediante alusiones, domina también el de darnos una tal impresión de realidad que (nos) evita el juicio fácil, la esquematización de ese trozo de mundo según rígidos parámetros. Es decir, Teresa es un personaje «positivo» y el otro es «negativo», de eso no hay duda; pero tampoco hay duda de que lo vemos tratando de comprender a su mujer, incluso desesperadamente, si bien no logra desembarazarse de los prejuicios: «no es lo mismo». Pero si, al final del film, Teresa avanza a paso firme, seria, decidida, lúcida —porque ya sabe, para siempre, que sí «es lo mismo» el hombre y la mujer— y la cámara la sigue entre el gentío de la calle sin perderla de vista, también la sigue o persigue su enamorado, arrepentido y problematizado marido, acaso como una metáfora de futuro cambio de actitud.

El antagonismo conyugal puede ocultar o, por lo menos, distraer del contexto, sin embargo siempre presente. En la sesión sindical, se vio claro que los hombres pensaban una cosa y las mujeres otra, y que esta línea divisoria atravesaba esa minisociedad o modelo a escala que resulta la fábrica. El hecho de que el viejo sindicalista se comporte como una especie de padre bonachón o que el director del grupo de danza se muestre interesado —en todo sentido— en Teresa no cambia el asunto: el tema de la «doble jornada» está ahí, aunque no se le nombre.

Y no se le nombra. Pero Teresa, que es prácticamente el nivel de conciencia y casi el punto de vista del film, se diría que ni siquiera llega a pensarlo. Lo que la lleva a la crisis es la incompreensión de su marido hacia su acumulación de tareas, la injusta apreciación de la que él llama «Teresita la hormiguita» y cuya motivación ni siquiera entiende, remitiéndose a la citada búsqueda del carnet del partido o a la frivolidad supuesta de una esposa y madre que rehuye sus primeros deberes. Con un compañero más comprensivo (¿o más hábil?) ¿hubiera llegado Teresa al conflicto? ¿O hubiera, más bien, seguido cumpliendo seria, felizmente su ya no doble sino triple —dada la actividad sindical— jornada? Cabe la duda. Pero esta sería ya otra película. En la de Pastor Vega, Teresa entra en crisis, la pareja entra en crisis y hasta la fábrica casi entra en crisis, al perder —provisionalmente— a tan perfecta jefa de equipo. Y en crisis los dejamos, en un final abierto que es otro de los méritos del film.

Laura

De no resolverla, seguramente hubiéramos encontrado a Teresa en el consultorio de Laura, su alter ego de *Habanera*. Es otra Teresa en cuento a seriedad profesional y problemas conyugales, aunque perteneciente a distinto estrato (¿o clase?) social: Laura, psiquiatra, directora de su departamento en un pulcrísimo y modernísimo policlínico, habita casi una mansión y, si bien no parece tener criada, no la vemos en el abnegado ajetreo doméstico de la otra. Tampoco surgen en el nuevo horizonte conflictivo ni sindicatos ni emulación revolucionaria, por lo que el trabajo de Pastor Vega se acerca a una exploración sentimental casi pura (la que Antonioni, por cierto, prefería situar en medios burgueses para su análisis más desahogado). La acumulación de tareas tiene que ver, en Laura, con su profesión, a la que se entrega; con su proyecto de tesis, en elaboración siempre

postergada; con su preocupación por colegas y amigos. Pero el cerco se intensifica con cierta crisis de los cuarenta, de mujer que se mira intensamente en el espejo como viendo fluir el tiempo por su cuerpo.

El detonador del conflicto es el descubrimiento de la infidelidad de su marido (ausente con frecuencia por su profesión: parece ser miembro de algún cuerpo de Seguridad del Estado, en actividades de contraespionaje en el extranjero, sin que esto llegue a explicarse nunca), nada menos que con una de sus pacientes, una linda estudiante brasileña. Y si el respetuoso amor que le manifestaba el director del grupo de danza algo había influido en el estallido de Teresa, también la simpatía recíproca que vemos desarrollarse entre Laura y un colega pediatra juega su papel en este caso, no sólo en el sentido de una comparación con sus respectivos maridos —injusto el de Teresa, ausente el de Laura, infieles ambos— sino acaso sobre todo en el de una afinidad con su dominio profesional y un apoyo en su realización personal. La observación de la hija de la psiquiatra —una adolescente inteligente y decidida— es concluyente: ella no quiere tener un matrimonio como el de su madre, viviendo cada uno por su lado, sin nada en común.

Tampoco, pues, la «doble jornada» resulta identificada en *Habanera* como piedra de toque del conflicto, mientras la infidelidad del marido —y la eventualmente futura de ella— pasa a primer plano. Ausentes los ingredientes sociopolíticos que contribuían a la crisis en *Relato de Teresa*, escamoteado el «agobio» de los quehaceres domésticos (¿en casa de Laura trabaja algún robot?), el film se me antoja menos convincente de una manera que no sabría determinar con rigor. (¿Será que los personajes parecen intelectuales «prestados», con unas discusiones de muy poca entidad conceptual, mientras los trabajadores de *Retrato de Teresa* sí daban la impresión de ser «verdaderos»? ¿O —además— la rebuscada coincidencia de descubrir en la paciente de Laura a la amante de su marido? ¿O la mera reducción del campo de interés, bastante monopolizado por el «triángulo» y el donjuanismo de un esposo que, finalmente, queda en la sombra, sin que tengamos elementos para comprender su personalidad? ¿O —también— el vago aire telenovelesco de la trama —coincidencia, triángulo, superficialidad parcial—, impresión a la que contribuye la factura del film?).

Sin embargo, el conjunto de *Habanera* y sus componentes son casi tan buenos como los de la otra película, y no deja de ofrecerse como un trozo de «realidad» bien registrada o recreada. La actuación —con casi el mismo equipo, en el que sobresalen Daisy Granados y Adolfo Llauradó como pareja protagonista— es de gran calidad, tanto en los primeros papeles como en esa constelación de apariciones menores que redondean, con su puntual excelencia, un film. El guión y los diálogos, firmados como la vez anterior por Vega y Ambrosio Fornet, son bastante sólidos. La fotografía, tan discreta y funcional como la otra —aunque acentuando quizá cierto aspecto televisivo, con su abundancia de primeros y medios plenos—, sirve adecuadamente al relato. Hay secuencias que quedan en la memoria como adquisiciones definitivas: si en *Retrato de Teresa* destacaba la pelea de la pareja, antes y después de hacer el amor, aquí brilla la pequeña fiesta íntima de las amigas, tan finamente entregada —como otros tantos detalles— que llega a sorprender la ausencia de toda mano femenina en el guión.