

Imaginar lo corporal; corporeizar la imagen. Un análisis del cuerpo femenino en *lo cubano revolucionario*

Henry Eric Hernández¹

Resumen

¿Cómo acontece el borramiento del “cuerpo obsoleto”; cómo es reconfigurado dentro de un registro simbólico militante; cómo se torna secular aun dentro de dicho registro? De estas preguntas cardinales nace nuestro análisis sobre la representación de lo corporal en tanto que soporte de la reformación militante feminal: economía simbólica dada a procurar una auténtica refundición entre lo corporal y lo espiritual, cuyo arquetipo sería una de las imágenes de la Revolución Cubana. Para ello, partimos de las *representaciones de retorno* peregrinas en tanto producciones iniciáticas de *lo cubano revolucionario*, es decir, de la formación de dominación e identitaria negociada entre la Revolución buscando el reconocimiento para su reinvención nacional, y la *intelligenstia* peregrina política apropiándose del momento militante de la misma.

Palabras clave: representación, cine, cuerpo, mujer, Cuba

Embodying the image; imagining the body. A feminine body analysis on the *revolutionary Cuban imaginary*.

Abstract

Starting from the political pilgrimage cinema this article examines several issues concerning to the militant feminine body's representation in the Cuban Revolution. It discusses specifically some visual and ideological components of the militant body's representation, such as the military uniform, the voluptuousness, the revolutionary sacrifice or the self-control of the woman with regard to the (macho) revolutionary power. What we call political pilgrimage cinema has a seminal value with regard to the foundation and reproduction of the Cuban revolutionary imaginary, and the development of the Left's imaginary in general. The symbolical register of this cinema was negotiated between the political Other and Self, that is: between the Cuban Revolution as a way to look for its legitimation at an international level, and those European filmmakers who went to the island as political pilgrims in order to appropriate the Cuban Revolution's militant precepts.

Key wordsrepresentation, cinema, body, woman, Cuba

¹ Doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad. Investigador. Universidad Complutense de Madrid. Email: henry.eric.hernandez@gmail.com

“La historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles en tanto portador de un ser social” (Belting, 2007: 111). Relacionada con este argumento de Hans Belting acontece la economía simbólica del proyecto revolucionario cubano y su evangelización comunista, que como uno de sus objetivos básicos se daría a la tarea de autentificar la refundición entre lo corporal y lo espiritual, con el precepto de enseñar al hombre nuevo cómo ejercitar una *suave violencia sobre su cuerpo*. Consumada ésta, construyendo estereotipos del nuevo cuerpo nacional, de forma paralela a la aniquilación de otras corporificaciones designadas como obsoletas, poco militantes o contrarrevolucionarias. Partiendo de tales criterios, este artículo examina la configuración de lo corporal feminal con relación a *lo cubano revolucionario*.

Entiéndase *lo cubano revolucionario* como un régimen simbólico negociado entre el otro y el yo políticos; esto es, entre la Revolución Cubana procurando la legitimación para su (re)invención nacional, y la *intelligentsia*² internacional de izquierda apropiándose del instante militante de la misma. Se ha polarizado, *lo cubano revolucionario*, como un registro político e ideológico que ha radicalizado por ejemplo la organización de movimientos libertarios, la exportación e importación de modelos de revoluciones, las formas fácticas y representacionales de violencias políticas como la revolucionaria, las tomas de posturas antimperialistas y por ende antinorteamericanas, o el establecimiento de sistemas sociales más justos aun cuando ello implique cierta carencia democrática en los mismos. Como consecuencia, *lo cubano revolucionario* constituye un entorno identitario de carácter transnacional, que no sólo ha proporcionado un espectro de reinención respecto a la cultura imaginaria de la izquierda internacionalmente, sino que ha constituido un espacio esencial en el asentamiento de la tradición de peregrinaje político; la que como argumenta Paul Hollander comenzaría como práctica hacia la URSS durante la década de 1920 (Hollander, 1981).

Hablamos de una *intelligenstia peregrina política* cuya práctica entraña un tipo de salida del lugar en el que se vive habitualmente, para llegar a lugares cuyos acontecimientos militantes le otorgan un carácter de no-lugar: de espacio utópico desde el cual subvertir cualquier realidad. Al igual que regímenes como la URSS y la República Popular China, o situaciones bélicas como la Guerra Civil Española o la Guerra de Vietnam, la Revolución Cubana es otro de los lugares/acontecimientos privilegiados sobre los que se han acumulado fascinaciones y devociones correspondientes a estructuras de creencias y normas morales preestablecidas, a raíz de las cuales reconocerse, consolidarse o reinventarse como ente políticamente culto e ideológicamente concienciado. Devociones en las que juega un papel decisivo la imagería: llevarse a casa una imagen del otro político sin que importe su *fiabilidad* constituye un acto y un valor *connatural* del peregrino, a partir del cual mirar con nuevos ojos su propia realidad y recuperar el gusto por ella. Una imagería sostenida sobre las *representaciones de retorno*; es decir sobre una acumulación de textos verbales y (audio)visuales producidos por el peregrino durante o posterior al viaje, a través de los cuales reinterpretarse y reencontrarse por una parte, e internacionalizar el acontecimiento/lugar visitado por otra. Compuestas por libros de viajes políticos, artículos discutiendo pensamientos revolucionarios, autobiografías, fotografías,

2 Proponemos la noción de cineastas peregrinos políticos en calidad de autores de una parcela imaginaria perteneciente a los reportes de viajes de la intelectualidad de izquierda hacia los países del Bloque Comunista (Hernandez, 2011b). Véanse las definiciones de *Western intellectuals* y *Political pilgrims* en los estudios de Sylvia Margulies *The pilgrimage to Russia. The Soviet Union and the treatment of foreigners, 1924-1937* (1968) y el de Paul Hollander *Political pilgrims. Travels of western intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928-1978* (1981).

películas, canciones, etc., tales representaciones crean y transmiten una credibilidad cuya autoridad se avala en el testimonio del peregrino.

Nada más triunfar la Revolución, dicha *intelligenstia* comienza a ser huésped político e ideológico de la misma recibiendo invitaciones oficiales del periódico *Revolución*, la Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), el Consejo Nacional de Cultura y el Partido Comunista durante la década de 1960, así como de otras organizaciones políticas y de masas durante las décadas posteriores. Estrategia basada en dar la bienvenida a simpatizantes y adeptos concediéndoles el derecho a hacer y deshacer todo lo que creyeran necesario en favor de la imagen desde, por, y para la Revolución. Ello significa, apelar el otro a la cooperación y autoridad del yo para crear un régimen de visibilidad simbólica, cuya dominación se basa en el reconocimiento recíproco entre la Revolución y sus peregrinos, del que surge una doctrina específica instrumentalizadora de las mediaciones entre el imaginario resultante y las comunidades receptoras: bien la cubana revolucionaria, bien la intelectual sea o no peregrina política, bien las formaciones y naciones partidarias y solidarias. Mediaciones articuladas como una “no imposición” de la hegemonía imaginaria, en la que las tareas coercitivas del elemento dominante son ejecutadas ataviadas por el grado de representante de ciertos intereses que le otorga el dominado; intereses que si bien son de la cosecha del dominante, el dominado los hace suyos con el fluir de las mediaciones.

Como parte de tal dinámica de visibilidad simbólica, partimos de representaciones peregrinas de retorno como el documental *Ella* (1973) realizado por Theodor Christensen en Cuba, o los artículos de Margaret Randall (1975) e Isabel Larguia y John Dumoulin (1971) publicados en la revista *Casa de las Américas*, para ver cómo la institucionalización del imaginario, es decir de *lo cubano revolucionario*, actúa sobre el cuerpo femenino: le coacciona y le atemoriza, le uniforma y le subordina, le aplica dolor y le proporciona alegría; le convierte en dócil –según Michel Foucault (Foucault , 2009)– para hacerlo militante. Y aunque, en tanto forma antropológica y política, el cuerpo constituye una unidad de maneras de emociones, sentimientos y espontaneidades cuyas relevancias influyen en sus acciones militantes, los siguientes apartados hacen hincapié en la dimensión política e ideológica proporcionada por dicha institucionalización. Repárese en que esta dimensión es la jerarquizada por la burocracia revolucionaria y sus partidarios peregrinos, para replantear lo corporal femenino como uno de los elementos corporeizadores de la imagen de la utopía compartida por ambos. Esto significa reconfigurar a la mujer al margen de ella; es decir, no tolerarle actividad simbólica alguna, como por ejemplo emociones corporales y espirituales, o conductas y vestimentas espontáneas, previstas como banales por los preceptos tanto de la burocracia como de los peregrinos.

1. Borramiento corporal

Satisfecha porque “no hay sonrisas femeninas que anuncien pasta dental ni cuerpos femeninos que anuncien autos”, la peregrina Margaret Randall argumenta la selección de la reina y los luceros del carnaval socialista: “su participación en la vida productiva, revolucionaria, es un requisito, pero claramente lo es también su ‘aspecto’ ” (Randall, 1975). Además de poner en práctica la contienda contra el deseo escópico masculino, durante su residencia en Cuba Randall vio materializar su pensamiento en la extensión de las prácticas disciplinarias políticas hasta en los niveles más íntimos. Proceso conseguido rápidamente por el proyecto cubano y bien ilustrado en un cuento celosamente guardado en el imaginario colectivo:

“Ése fue un cuento muy famoso aquí [...] porque aquí hubo un tiempo en que le vigilaban hasta la pinga y el culo a la gente. Fíjate si era así, que en las barracas donde yo cortaba caña cuando la zafra del 70 había un cartel que decía: ‘Duerme tranquilo, la Revolución vigila a tu mujer’. Bueno mira, lo que sucede con el cuento es que un día, el núcleo del Partido llama a un militante pá decirle que su mujer le pegaba los tarros y que él iba a tener que dejar a su mujer, y entonces el militante pensó: ‘Coño voy a matar dos pájaros de un tiro’. Entonce’ les dijo: ‘No, no, yo a mi mujer no la dejo ni loco. A mi mujer yo no la dejo’. Y en el Partido le dijeron: ‘Bueno, pues tienes que dejar las filas del Partido’. Y él les respondió: ‘Pues tomen el carné del partido’. Entonces, cuando el tipo llegó a su casa le dijo a la mujer: ‘Oye, tengo que botarte porque me dijeron que me estás pegando los tarros, así que huye y vete’. Y se quitó las dos cargas de arriba” (Hernández, 2008: 73).

El preámbulo del final de *Ella*, el documental realizado por el cineasta peregrino Theodor Christensen en Cuba durante 1963, lleva implícito el sentido panóptico del citado cuento. Sentido cuyos objeto y objetivo no resultan ser las relaciones de soberanía, sino las disciplinarias; siendo estas últimas una de las prácticas relevantes para con la gestión de lo corporal feminal. Christensen filma en una tienda de ropa, en una fábrica de pantalones, en una clase de Educación Sexual universitaria y en una Escuela de Prevención Social para mujeres, hasta conseguir imprimir los pilares más radicalizados del acelerado proyecto de liberación femenina: la renuncia feminal a su memoria personal anterior a 1959, la resignación a no discrepar de las dialécticas burocráticas, y la cruzada contra el machismo. Cruzando preguntas y respuestas con una alumna de la Escuela de Prevención Social, Christensen plantea la reinserción de las prostitutas a través del matrimonio sutilmente inducido.

“-¿Tú tienes novio Nancy?
-Sí.
-¿Cuándo piensas casarte?
-Después de los exámenes.
-¿En qué trabaja?
-Él es policía”.

Tal matrimonio resulta otro de los ritos consumados en nombre de la movilización revolucionaria para impulsar determinadas “estratificaciones sacras”. Pues entre las tantas estrategias para llamar al orden, los ritos individuales conjugados con la solemnidad política, son los más eficaces para conseguir cierta relevancia gracias al crédito colectivo que reportan. Dicho matrimonio, gestionado como práctica disciplinaria, constituye en este caso una virtud social y política relevante dada a procurar la familia nuclear y consecuentemente a garantizar el nuevo ordenamiento comunitario. Véase que, mientras se introduce en la comunidad cierto desenclave de la mujer ama de casa fomentando su liberación respecto al hombre y deshaciendo incluso familias nucleares asentadas, paralelamente se agita el proceso de enlace de las “Evas descarriadas” como método de control social. Asimismo, simultáneo a la procuración del cuerpo revolucionario, austero y extenuado, se crean escuelas de adiestramiento y acicalamiento personal, como por ejemplo las destinadas a alentar a las prostitutas a formalizar el matrimonio y enseñar a las campesinas a cortarse el cabello, afeitarse las piernas, calzar zapatos de tacón alto y usar complementos como medias panty. Con esto, la representación se cruza con la dinámica esencial del proyecto emancipatorio cubano: provocar el desenclave en todas los ámbitos

comunitarios incluyendo aquellos que no lo requerían, puesto que generar desorden siempre posibilita un nuevo ordenamiento, es decir la imposición de una nueva identidad.

El documental de Sara Gómez *En la otra isla* (1967) complementa la reflexión acerca de tal imposición identitaria. Aunque dicho documental no es un producto genuino del cine de peregrinaje, sí guarda relación con éste en tanto su directora –al igual que varios cineastas insulares– recibiría instrucción directa de Christensen durante su asesoramiento al ICAIC entre 1963 y 1964. La trama de *En la otra isla* nace de la granja Libertad localizada en la Isla de Pinos. Lugar donde apelando a su nombre se vive en relativa libertad obedeciendo a sentencias específicas por un período limitado. Se trata de una de las variantes del proyecto reeducativo, disciplinario y panóptico radicalizado por la Revolución, por lo que debemos buscar en él cierta obsesión por controlar determinados contagios sociales.

En la otra isla no prioriza el trazado de una constelación de personajes marginales. La tesis de la marginalidad tejida por más de un especialista cinematográfico se remueve ante la objetiva presión y reclusión estatal como forma de inferiorización. Pues el proceso revolucionario provocaría la exclusión de determinados tipos de individuos considerándolos contaminantes, para luego incluirlos induciéndolos a una identificación purificadora con determinados papeles elegidos para ellos por la institucionalización política. Aunque los entrevistados por Gómez se comporten voluntariamente coordinados al hacerse cargo de la representación de lo que ellos llaman “carácter heroico” de su generación, sus relatos esclarecen que sus comportamientos anteriores a la estancia en la granja Libertad nunca fueron socialmente marginales ni siquiera con relación al régimen anterior. María por ejemplo, la joven negra que abre el documental y durante la filmación del mismo tiene diecisiete años, explica que vive en La Habana con sus padres y siete hermanos, que su madre “antes trabajaba pá la calle” y su padre no trabajaba por peritaje médico (Fig. 1). “¿Desde cuándo tú trabajas en la calle?”, pregunta Gómez. “Desde la edad de 14 años”, responde María. Gómez: “¿Tú eres militante [comunista]?”. María: “Sí, me eligieron aquí en la granja Libertad”. La marginalidad de María es infundada por el ordenamiento revolucionario y legitimada por un clásico panfleto de la época cuyos autores desde su parcial perspectiva peregrina pretendieron dilucidar el centro de gravedad de la conciencia social cubana: “Los pequeños productores, incluyendo las amas de casa, son clases marginales, secundarias, que carecen de la autoridad necesaria para dirigir un país” (Larguia y Dumoulin, 1971). Exclusión delimitada por una brusca selección compartida en dos programas esenciales: “el suicidio de clase del ama de casa” como individuo familiar y social a través de la coaccionada emancipación femenina, y la urgente ideologización perfilada por la educación comunista.



Fig. 1. Fotograma del documental *En la otra isla*. Sara Gómez, 1967.

La experiencia de María ilumina otro de los nichos sombríos creados por el mecanismo victimario revolucionario: el desenclave de la familia como eje de confianza y educativo. La aseveración de que la mujer había sido circunscrita a los “estrechos límites del hogar”, donde “el primer regalo que recibe una niña es la tradicional y bobalicona muñeca”, seguida por la pregunta “¿por qué no se le regala una ametralladora...?” (Larguia y Dumoulin, 1971), planean y justifican tal desenclave. Los referentes de la tradición familiar son truncados en María a causa de su ingreso a las filas de la Unión de Jóvenes Comunistas y el control que esto supone. En tal sentido, tanto los estimuladores de la emancipación femenina como los conservadores respecto a la misma, han subvalorado a la mujer abogando por su evolución siempre sujeta al *alma masculina*; lo que significa dejar de imitar un patrón para calcar otro. Similar al matrimonio inducido como elemento de control social, la renovación identitaria acontece aquí recambiando lugares y objetos: María es sacada del trabajo de servicio doméstico para incorporarse al trabajo agrícola y su confianza familiar suspendida por la ideología comunista, de la misma manera que se legitima sustituir las muñecas bobaliconas por las ametralladoras. Gestos todos –el matrimonio, el trabajo agrícola, tener una ametralladora y ser militante comunista– con los que el proyecto cubano prepara a la mujer para obtener una determinada aceptación política.

Estas cuestiones materializan *la dérouté du corporel*, es decir procuran el término de un mundo y el comienzo de otro a través de la reconfiguración corporal. Al respecto enfatiza también *En la otra isla* teniendo en cuenta “la necesidad impostergable” de una de las encomiendas de la Ofensiva Revolucionaria de 1968: “cargar heroicamente contra las melenas tijera en mano” (Gutiérrez, 1975: 99-107). Sentados en una cafetería Gómez conversa con Jaime, un joven que llegó a la granja Libertad con “el pelo un poco largo y los pantalones estrechos”. Jaime cuenta la molestia que provocó su estampa para los jefes de la granja: “ellos no concebían que una gente revolucionaria anduviera con el pelo largo”. Gómez comenta que, un compañero del Comité Regional de la Juventud Comunista, le explicaba que ordenar el corte del pelo como algo obligatorio responde a un “problema de higiene”. Algo “ilógico” para Jaime y sobre lo que ironiza riéndose, puesto que entonces, para mantener dicha higiene, “habría que pelar a las muchachas también”. Con el paso del tiempo y pese a las víctimas que generó, lo que Jaime

consideraba una “broma” en 1967 y la intelectualidad cubana viviera como un acto de “*tensión para atravesar un futuro de lucha incesante*” (Gutiérrez, 1975: 99-107) ha sido almacenado como uno de los mitos más disparatados y persistentes del imaginario socialista cubano. Debiéndose su “buen resultado” cada vez que ha sido puesto en práctica, a la rotunda respuesta de Jaime ante la crucial pregunta de Gómez: “¿Y si te presionan mucho tú serías capaz de irte de la Isla?” Jaime: “No, yo no. No creo que haya forma para hacerme salir de la Isla, porque yo trabajo perfectamente, no habría un por qué objetable”. Con esto queda claro que, en vías de reinventar el cuerpo como imagen corporativa de la nueva comunidad, la burocracia política se aprovecharía de la ilusión francamente depositada por los jóvenes en sus manos: se aprovecharía, como dice el mismo Jaime, del “deseo de ser ellos [mismos] que siente la mayoría de la juventud en la Isla”.

En torno a ello, pero desde la perspectiva de la dominación plebiscitaria como el tipo más importante de la democracia de líderes, expresa Max Weber: “El líder (el demagogo) domina realmente en virtud de la confianza y del seguimiento que le presta a su persona como tal su séquito político” (Weber, 2007: 163). Acto que deriva en abusos por parte del séquito del depósito de dicha confianza en un sentido más amplio: la confianza del pueblo. Así, la reinención del cuerpo queda enfocada por encima de todo a aniquilar el último “deseo” de Jaime: el de “liderar una cosa individual”. Un tipo de aniquilamiento que trae a colación otra derivación del mismo proceso, como por ejemplo el cuerpo infinitamente castigado del “plantado”: el preso político que habita las cárceles cubanas desde el triunfo revolucionario, cuyo físico ha sido el territorio por excelencia donde se da el enfrentamiento con el poder, y consecuentemente el espacio estratégico desde el cual entablar la lucha para salvaguardar cierta identidad (véase Burgos, 2005-2006). Con tal sutileza, *En la otra isla* habilita uno de los tantos ejemplos de conexión entre inocencia y terror, tan propio del pensamiento revolucionarista y utópico.

A pesar de ser prácticamente desconocido para la comunidad no artística e intelectual, es decir para la mayoría de los cubanos, otro mito persistente complementa la sobredicha búsqueda de la imagen corporativa corporal: el revuelo censorio alrededor del corto documental *P.M.* (1961). Se trata de lo acontecido en 1961 a partir de la producción de dicho documental por el periódico *Revolución*, su proyección en el programa *Lunes de Revolución en televisión* e inmediata censura, las reuniones de Fidel Castro con los intelectuales cubanos, el mítico *tengo miedo* dicho por el poeta Virgilio Piñera en una de esas reuniones, la metáfora delimitadora de libertades “dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, nada” del discurso de Castro *Palabras a los Intelectuales*, el apoyo mayoritario a la misma y el cierre de dicho periódico (véase Hernández, 2011). Describamos brevemente la primera secuencia de *P.M.* filmada de noche en un bar de los suburbios portuarios habaneros, una vez que la cámara estilo *free cinema* abandona la lancha que cruza al otro lado de la bahía de La Habana: una pareja baila sumergida en el efecto de la bebida y el calor de la sensualidad, la mujer negra menea la cintura sosteniendo un vaso de cerveza; músicos negros interpretan la guaracha “*Hay Pepita por Dios, no me dejes de amar...*”, los presentes acompañan el ritmo haciendo coros, riendo, murmurando y bebiendo; la mayoría de los hombres llevan sombreros de pajilla y paño, y una mujer da una calada a un puro.

Si bien tal desatino corporal, la pasión festiva y el entremezclarse sin distinción, connaturales de los niveles medios-bajos de la sociedad cubana de 1961, fueron tomados como las coordenadas visuales a manipular por la fantasía burocrática para iniciar desde el ámbito político una

estrategia de control dirigida a los intelectuales, de cualquier manera, el gravitar de tales coordenadas visuales sobre la retórica blasónica del cuerpo, no deja de ser una implícita causa mayor de censura. El revuelo *P.M.*, además de ofrecer la connotación y el cliché de la política cultural revolucionaria, traza con ello la presencia de la higienización social al excluir el vulgo orillero y la vida periférica de los productos artísticos posteriores. Sin embargo, similar al índice temático, el registro técnico y la (auto)censura artística, establecidos todos por la burocracia cultural, la nueva administración corporal implicaría controlarse a sí mismo el porte y aspecto reproduciendo lo que se dice una identidad laboriosa: no es que el cuerpo deslumbrara con su austeridad, sino que debía representar cierta extenuación, e incluso rozar lo desaliñado producto del trabajo. No hacerlo podría significar, según resolución del Congreso Nacional de Educación y Cultura, ser juzgado por ejercer “protesta contra la Revolución” (VV.AA., 1971). Tal intransigencia del artista con lo que podría o no decir, al igual que la de cada individuo para con su cuerpo, imponen una presentación de sí mismo ante la sociedad que pone en peligro toda autenticidad; una presentación que rompe con el deseo real de ser, para abrir paso a la posibilidad de realizarse. De ahí que el éxito de reinventar el cuerpo como imagen corporativa, radicara en la inscripción de las posibilidades de realización del individuo y consecuentemente del colectivo.

Tal economía política del cuerpo conllevaría incluso cierta humillación física y moral así como momentos punitivos. Cuestión a discutir en otro producto peregrino, el documental *Hombres de Mal Tiempo* (1968) realizado por el argentino Alejandro Saderman y producido por el ICAIC. Reuniendo a varios veteranos de la guerra independentista cubana para homenajear el centenario del comienzo de la misma y cuidar la tradición patriótica, este documental reelabora pedagógicamente el castigo corporal practicado por los insurrectos decimonónicos, para regenerar el credo en un tipo de violencia transhistórica. Véamos el segmento dedicado a Esteban, uno de los veteranos reunidos por Saderman, escenificado por los actores del Instituto de Cine. Dicho segmento conserva la humillación como una derivación del castigo al consumir la muerte de Felipe Callito, quien según Esteban “era confidente de los insurrectos que se hacía confidente de los españoles”. Al terminar de contar Esteban que a Felipe “le daban por la desertión quince mil pesos y los grados reconocidos como coronel del Ejército Español”, pregunta uno de los actores: “¿Qué hacemos?” “Matarlo”, responde. Corte a la escenificación: Felipe le dice a Remigio, el enlace mambí, que se vuelve a “la legalidad”, que se lo diga a “la gente”; Remigio simula marcharse para informar a la cuadrilla, cuando algunos mambises emboscados disparan contra Felipe dándole muerte. El viejo Esteban, quien ha permanecido presenciando la escenificación, ordena: “Quítenle la ropa. ¡Ahora carajo! ¡Ropa, zapatos, todo!”. La cámara se mueve en círculo haciendo un primer plano de Esteban mientras continúa regocijado: “Déjenlo desnudo. ¡Desnudo ahí carajo!”.

Dicha resolución de Esteban hecha realidad, es decir ese dejar desnudo al linchado, se equipara al imaginario de intransigencia corporal individual que venimos examinando. Un didactismo que resalta otra manera de posibilitar el hecho de sentirse incómodo en el propio cuerpo: nos referimos al *caché* que debe ganar el revolucionario haciéndose propenso a formas de (auto)humillación y de (auto)asimilación del juicio social sin poner peros, consumando para ello ritos de ablación como puede ser el desnudar a la víctima fabricada por el mismo. Acto que cobra significatividad en *Hombres de Mal Tiempo* como una voluntad de distinción que pierde incluso su carácter de favor individual para explayarse colectivamente. Rito y voluntad que enlazan nuevamente con el imaginario fundacional provocado por el revuelo censorio alrededor de *P.M.*, específicamente con un testimonio de Guillermo Cabrera Infante, quien fuera director del

suplemento *Lunes de Revolución*, titulado *Censura en Cuba* (1 y 2 respectivamente). Cabrera Infante relata lo sucedido durante los días del enjuiciamiento a los autores de *P.M.*, entre éstos y “gente aparentemente democrática” como el director Tomás Gutiérrez Alea. Para Infante, la situación llegó a “extremos feroces”: “Tomás Gutiérrez Alea vio a mi hermano [Sabá Cabrera Infante] y a Orlando [Jiménez Leal] en la calle y le entró a trompadas a mi hermano, mientras Fausto Canel, que ahora está en el exilio y trabaja para Radio Martí, agarró a Orlando por los brazos para impedir que Orlando interviniera y los separara. Y entonces, una cosa muy extraña, mi hermano no se defendió para nada. Y eso fue producto de la exacerbación” (Entrevista a G. Cabrera Infante)

Si en la anécdota representada en *Hombres de Mal Tiempo* la exhibición humillante del vencido desnudo se erige como consecuencia de la victoria, en el suceso relatado por Infante tal exhibición pasa a constituir la propia revelación del origen violento. En ambos casos se trata de una exhibición que invita a sentir aversión hacia ella y a participar en ella; uno y otro instruyen un tipo de violencia súbita reveladora del linchamiento cívico: reveladora de cómo la emoción exacerbada muta en pasión mortífera.

Redondeando la relación aportada por *En la otra isla*, *P.M.* y *Hombres de Mal Tiempo* en cuanto al imaginario higiénico-ideológico-corporal, se hace oportuno, apartando las diferencias, anotar los argumentos de David Le Breton (Le Breton, 1995: 95-97) en torno a situaciones como las tratadas en la novela *Un día en la vida de Iván Denísovich* de Solzhenitsyn (1962) y la dualidad cuerpo-sujeto que ello genera. Situaciones dadas en espacios reclusorios cuyos modelos purgatoriales quedaban activados a través del trabajo forzado, el aislamiento social, y el abandono caótico; espacios instituidos tanto por los fascismos como por los comunismos del siglo XX, cuyas prácticas de dominación aniquilaron la persona jurídica, la persona moral, y la individualidad del ser humano. Le Breton reflexiona sobre una dualidad experimentada en la cotidianidad de dichos espacios reclusorios, la cual consiste en esforzarse incansablemente por extender la “*tolerancia personal*”: piénsese por ejemplo en la decisión de Jaime de no abandonar la granja Libertad y mantener su oposición ante la orden de cortarse el pelo. Decisión que comprende una perversa paradoja, puesto que Jaime no podrá distinguirse de los demás sin correr el riesgo de provocar cierta reacción en los dirigentes de la Juventud Comunista, por lo que el borramiento ritualizado de su cuerpo podría llegar en tal situación a su punto extremo.

2. *Magna Mater Deorum* –el nuevo arquetipo–



Fig. 2. Fotografía del suceso de Playa Girón. Pedro Bonetti, 1961.

Durante el ataque mercenario por Playa Girón en 1961, el fotógrafo italiano Pedro Bonetti hizo varias fotografías distribuidas luego por la agencia Fotofiel (Fig. 2). Como cualquiera de las imágenes más conocidas del momento, bien las filmadas por cineastas peregrinos como Christensen, Joris Ivens y Chris Marker, o bien las hechas por fotógrafos de la Revolución como Raúl Corrales y Alberto Korda, los retratos de busto de Bonetti dejan ver el cuerpo revolucionario en la fase prematura de lo que luego sería normalizado como *ente uniformado sacrosanto*. Debido esto, en un grado sumamente importante, a que los hacedores visuales fundacionales de *lo cubano revolucionario* volcaron su preocupación en el rostro; pero no el rostro en tanto que marca personal, sino como elemento alterativo de la noción moderna de sociabilidad en la que el individuo es preponderante con relación al grupo. Un rostro que se torna epifanía de la gesta comunitaria tanto como el retrato en medio transmisor de la genealogía del cuerpo político de la Revolución. Tal retrato plasma contemporáneamente una forma clásica de retrato dinástico: de identidad estética cuya nítida distinción declarada por los atributos visuales ofrece un cosmos ideológico en relación con cierto ascenso comunitario. Un cosmos delator de una emancipación encorsetada por el uniforme militar verde olivo como dispositivo simbólico de, además de la épica, la omnipotencia del macho: un traje iniciático y terminal a la vez, en cuanto corta un ciclo de la femineidad cubana e injerta otro que alista a la heroína para morir y para dar muerte. Promulga tal uniforme un énfasis respecto a lo táctil, la participación y el compromiso, comportándose como otro medio comunicacional extendido sobre y desde la piel, que al generar expresiones no verbales de agitación política, deriva en un valor ideológico y en un bien de consumo visual. Un valor y un bien que, paralelo al trazado del carácter del pueblo uniformado, erige al Estado como originario, guardián y garantía única de la vida ordenada.

En tal sentido examinamos una construcción corporal emancipatoria que ha dependido, como adelanta Oscar Lewis al introducir su proyecto peregrino en Cuba, “de los valores, actitudes y percepciones del puñado de hombres” constituyentes del gobierno y de las “prioridades nacionales” de éste (Lewis *et al.*, 1980: 19-54). De esto que, educativamente, ejercitar la *suave violencia sobre el cuerpo* haya comprendido conformar una imagen feminal desde la heroicidad máscula; algo así como terminar de configurar esos *varones fallidos* que encarnan las mujeres. Cuestión que no quiere decir que tal configuración no se haya completado con cierta beldad, voluptuosidad e indomabilidad en calidad de aspectos espectacularizantes de la real hembra revolucionaria. Nos referimos al *Magna Mater Deorum* representada en el emblema de la Federación de Mujeres Cubanas: protagonizado por una mujer que carga un bebé en su brazo izquierdo y sostiene un fusil con el derecho, dicho emblema instrumentaliza *a priori* un cuerpo immaculado para entregarlo inmediatamente a la maternidad y a la defensa patrióticas. Una entrega que dota a la nueva mujer cubana de cualidades intrínsecas e inalienables al potenciar la protección feminal revistiéndola de violencia máscula: temible guerrera y amante eterna, nutricia y apaciguadora, virgen y madre fecunda. Distinción que delinea un modelo sacrificial respecto a la mujer revolucionaria que incluye por ejemplo el suicidio heroico: un mecanismo romántico de cohesión que, con la intención de educar y guiar a las nuevas generaciones en sus retos para con la Revolución, resolvería la combinatoria entre el suicidio altruista (tratado por Durkheim, 1998) y la tradición del suicidio colectivo de los negros esclavos en las plantaciones coloniales cubanas (estudiado por Moreno, 1986).

Otro apartado del documental antes analizado *En la otra isla* resguarda la nueva connotación otorgada a dicha problemática autosacrificial. Mapy, una de las trabajadoras de una cafetería de la Isla de la Juventud, responde positivamente cuando Sara Gómez le pregunta acerca de su deseo de regresar a la etapa de “las suicidas”: “Mira chica, las suicidas empezó con unas cuantas compañeras elegidas. Entonces después, transcurriendo los días, pues se fue aumentando y aumentando y se necesitaban dos camiones para las suicidas. Trabajábamos en la construcción, paleando, dando pico y pala”. Sara: “¿Esa fue tú mejor época aquí en la isla?” Mapy: “Maravilloso. De día en la agricultura y de noche en la construcción hasta las dos, las tres, las cuatro de la mañana” (Fig. 3). La nostalgia de Mapy por el trabajo redefinido como privilegio comunitario, de solidaridad y satisfacción creativa, reproduce una lealtad suicida que deja ver la tentación de normalizarla socialmente. El deseo de Mapy es prueba de ello en la misma medida que el suicidio es favorecido por, y favorecedor de, una forma novedosa de heroísmo; esto es: afrontar el destino a través de una emoción política común y de un sentimiento social compartido, cuya legitimación en la esfera pública traspasa las fronteras de la privada. Otra conducta moral con la cual contagiar el cuerpo imitativamente: la gloriosa imprudencia del trabajo con desmesura que hace al hombre nuevo no ser dueño de sí.



Fig. 3. Fotograma del documental *En la otra isla*. Sara Gómez, 1967.

El autosacrificio de Mapy y sus compañeras se concibe como un acto heroico para *elegidas*. Palabra que si bien distingue el suicidio en calidad de proceridad cuasimítica, al establecer diferencias entre una minoría reconocida por el poder para practicarlo y una mayoría que no goza de tal designación, incita a esta última a desear lo que aquélla posee: a mimetizarse en el deseo suicidario. Así es propagandizado y colectivizado el modelo heroico suicidario para elegidos en tanto en cuanto articula actos dadivosos y bienintencionados. Modelo que, desde la pedagogía revolucionaria, es también empleado para oponerse a otros modelos iniciáticos como el del capitán del Ejército Rebelde Carlos Palomino, cuyo suicidio, al ser opacadas sus posibles razones como la protesta y el descontento respecto al proyecto revolucionario, queda reducido a lo pecaminoso, individualista y traidor.³

Tanto el modelo autosacrificial de Mapy como el de Palomino, entrañan el “carácter epidémico emancipatorio” estudiado por Fernando Ortiz (2001: 19-39) como parte de la tradición nacional de revelarse contra el amo. Sin embargo, tal carácter no ha tenido cabida al completo en el proyecto revolucionario cubano, pues si bien a *las Mapys* se les incita a emanciparse suicidariamente contra el subdesarrollo y desvivirse por lo que se estipula como el gran salto hacia adelante, a *los Palominos*, aun cuando hayan participado en la lucha armada revolucionaria,

³ Véase la película de peregrinaje político *Preludio 11* realizada por Kurt Maetzig en 1964. Estamos ante la primera y única representación cinematográfica de la Revolución en la que un jefe rebelde se pega un tiro. Cuestión que implica dar protagonismo a una muerte que pone en peligro la perfección formal y dimensión moral del toque heroico al que se orienta el imaginario revolucionarista. Evidentemente, la escena en cuestión adiciona otro detalle textual indicativo de las relaciones existentes entre el programa político y la producción de sentido; es decir de cómo las mismas articulan el qué y el quién puede tener voz y voto político y público. Claramente, tal producción de sentido distinguiría entre martirio y suicidio, pues para ella el primero instaura un *transitus* vital, mientras el segundo un *terminus* de la vida.

se les condena cualquier acto de emancipación protestativa en contra de lo estipulado. Por otra parte, como vimos anteriormente, las despectivamente tratadas mujeres amas de casas experimentan un ninguneo semejante al del modelo Palomino; esto es: el suicidio obligatorio, teorizado y politizado por peregrinos como Larguia y Dumoulin (1971), que al mismo tiempo que las desarraiga con relación a todas sus tesituras vitales, las recompensa con una determinada inserción social y política. Sólo que, a diferencia del modelo del capitán Palomino en el que se opaca tanto la individualidad como el acto suicidario, el de las amas de casa obtiene cierto reconocimiento a su gestión suicidaria siempre y cuando acepte el recambio de individualidad establecido. Con esto, la suicidografía revolucionaria ideologiza e instaura *las malas y las buenas* individualidades y los suicidios *positivos y negativos*, hasta concretar el suicidio heroico como un atentado contra la propia existencia capaz de posibilitar *la única forma de sentirse reificado*. Acto heroico siempre precedido por una determinada estigmatización, a raíz de la cual la absorción totalizante del individuo por el colectivo suspende todo lo demás: véase que tanto en el suicidio heroico de Mapy, como en el denegado de Palomino y el obligatorio de las amas de casa, el individuo nunca es lo esencial. El nuevo proyecto logra constreñir a sus individuos al (auto)sacrificio acreditando la personalidad individual como un conjunto de nimiedades.

De esto que, la negación de la voluntad de existir en el suicidio heroico, sea a su vez una afirmación categórica de la voluntad en sí, pues tal negación no entraña renunciar a los sufrimientos, sino a los placeres de la vida. Sobre estas coordenadas reaparece el suicidio en el proyecto marxista-leninista cubano no como un dato bruto —entiéndase subjetivo y de carácter individual—, sino como un objetivo político educacional a partir del cual configurar la imagen militante. Otra cuestión que no sólo sirve para esclarecer que el cuerpo existe cuando es culturalmente construido, sino que su sentido es renovado por la capacidad resolutive de las mediaciones imaginarias dadas a precisar cómo y para qué debe ser impulsado al suicidio.

El cuerpo emite palabras y la resonancia de éstas remiten al cuerpo. A ello se debe que las producciones visuales convivan con una verbal oral y escrita. En tal sentido, debemos señalar las exigencias para con el registro locutivo de dicha *Magna Mater Deorum*, concebido para con una acelerada incorporación mimética del discurso político consignístico y la dosis de jerga intelectual que conlleva. Cuestión visualizada a través del protagonismo uniformado de casi todas las participantes en el documental *Ella*. Una joven que recibe clases de mecánica de aviación: “*Yo creo que en el socialismo todos los trabajos son prácticos para la mujer*”. Una estudiante de la Escuela Básica de Instrucción Revolucionaria Jesús Menéndez: “*Porque si nosotras las mujeres en esta Cuba socialista los ayudamos a ellos en los trabajos del campo, ellos nos pueden ayudar a nosotras en los trabajos de la casa*”. Otra estudiante del mismo centro: “*Igual que ellos están haciendo revolución, nosotras tenemos que hacer revolución también*”. En una reunión de mujeres de diferentes edades, a partir de la pregunta *leitmotiv* de *Ella* “*¿Quién tú crees que nos discrimina?*”, aflora la risa como a lo largo de todo el documental acompañando la respuesta: “*Los mismos hombres*”. Acompañada también por la risa, otra mujer en la misma reunión: “*Nuestra sociedad, sí, ha adelantado, pero tiene que realizar una tarea muy grande con ellos. Y precisamente los compañeros revolucionarios, son los que tienen que ayudar en esto*”.

Ella deja ver cómo la risa se convierte en un complemento constante de la locución revolucionaria feminal: una risa que articula cierta emoción exacerbada y pública, colectivizadora de ese contorno de lo real en el que los discursos de la burocracia política nunca reparan. Aunque por momentos titubeante, ruidosa, e incluso vengativa, la risa aparece como el acto feminal que

desarticula el equívoco de su respuesta en caso de que lo hubiese. La acción de reír busca complicidad con el interlocutor para abordar lo vedado, asumiendo con ello la función de autorización de la respuesta. Autorización que, por formar parte de la remodelación locutiva, se basa en el amparo de la conducta del emisor y en el resguardo de la relación de éste con el objetivo que pretende dismantelar: el hombre en tanto que gestor de la marginación femenina. Constituye la risa, un simulacro de ideología femenina resistente a la noción históricamente impresa de que, el honor masculino, depende de la vergüenza y la modestia femeninas. Tal situación entre-risas vuelve a indicar que *lo cubano revolucionario* es másculo: un machismo refundador de lo brillantemente mostrado y calificado por David Gilmore en otro contexto como *red homosocial simbólica*. Conservadora ésta, en su construcción de lo femenino, de la máxima: es el buen comportamiento de la(s) mujer(s) vinculada(s) al hombre, el que garantiza la estima pública de éste (Gilmore, 1995). De lo atribuido tradicionalmente a la mujer, el imaginario revolucionario potencia el pudor y el entredicho; y así como por ejemplo, afecta la cosmética y los complementos, propone un complejo sistema representacional que potencia lo moral, lo estético y lo visual.

3. Secularidad iconográfica

Hemos visto que el porte uniformado, la beldad, la integración ideológica a través del suicidio heroico y la consignística entre-risas, delinean cierta distinción protectora de la nueva heroína al concebirla más como posesión máscula que como tocón identitario: concibiéndola para generar actos salvíficos alrededor del héroe y apurar el juramento de fidelidad grupal, que es a fin de cuentas el sentido de la existencia del individuo en la sociedad comunista. Este arquetipo de la Revolución de cara a su internacionalización es cuestionado en *Poder Local. Poder Popular*, otro documental dirigido por Sara Gómez en 1970; es decir a menos de diez años de representaciones de peregrinaje como *Ella*. Realizado en un batey azucarero llamado Cuba, *Poder Local. Poder Popular* hace notar en sus escenas terminales dos detalles cuya índole quebranta las conclusiones triunfalistas respecto a la mujer del primer decenio revolucionario. El siguiente fotograma es el primer detalle (Fig. 4).



Fig. 4. Fotograma del documental *Poder Local. Poder Popular*. Sara Gómez, 1970.

Pertenece a un plano que, después de un giro de cámara, se sostiene ofreciendo un paralelismo con el sonido *en off* de la palabra *capacitada*. Y ésta, resulta ser el componente detonante del criterio con el que una mujer que permanece sentada frente a la que aparece en dicho fotograma, responde a la cuestión de *quién* debía ser la persona más indicada para ejercer la presidencia del Poder Local en el batey:

“Yo entiendo, que debe ser una persona revolucionaria [...]. Me importaría poco que fuera hombre o mujer. Si fuera mujer sería mejor [en este momento reaparece la risa], porque probaríamos a ver si la mujer está capacitada para desenvolver una actividad como ésa” (Gómez, 1970).

Cortando a la escena siguiente tenemos el segundo detalle. Nos referimos al convencimiento con el que un hombre negro –aspecto significativo para el triunfalismo antidiscriminatorio– después de advertir que “las tareas del Poder Local en un central son verdaderamente complejas”, concluye: “Hay una proposición de una compañera para ocupar este cargo y es posible que pudiera desarrollar algún trabajo, pero a nosotros nos hace que es bastante difícil que una compañera pueda desarrollar todas esas funciones” (Gómez, 1970).

Consabido es que la palabra coopera en la identificación y asimilación inmediata de los elementos escénicos. Por ello, teniendo en cuenta la esencialidad que otorga Sara Gómez a la palabra, debemos mirar el detalle de la mujer negra y con un agudo problema de la visión, como un deslizamiento que intima con la parcela humorística del cómic: un fragmento de diálogo –*capacitada*– es complementado por una imagen específica –la mujer negra del fotograma con un evidente problema de la vista a raíz del cual lleva anteojos con un grueso cristal de aumento y que permanece mirando al frente sin importar lo más mínimo lo que sucede a su alrededor–

para ser lanzado como diégesis. Ello tramita cierto sarcasmo declarante de la escoria en el ojo de la violencia sutil e insidiosa suscitada para regir la conducta comunista cubana. Pues el silencio que esgrime la estampa de indiferencia de la mujer del fotograma, adelanta el síntoma de la fosilización institucional que termina relatando Gómez: el fracaso en el intento de agilizar y pluralizar las relaciones sociales y de poder.

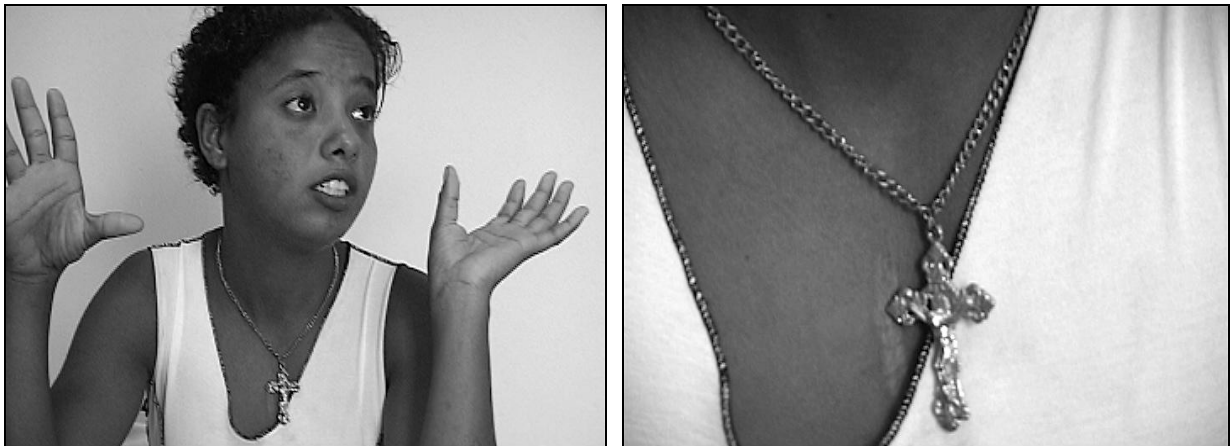
En cuanto al segundo detalle, el convencimiento del hombre anuncia la descreencia en la igualdad de la mujer para con la ideología marxista-leninista asentada en Cuba a partir de la década de 1970. Sus palabras explayando la duda sobre la capacidad femenina para con la función directiva revolucionaria, conducen a la máxima hegeliana referida a la existencia de la conciencia de sí mismo –sea para sí o para otros–, únicamente a través de un reconocimiento que por lo general nos exige que para preservar nuestra individualidad tengamos que prestarnos a satisfacer los intereses del otro. Una nítida reducción a medio satisfaciente en la que correlativamente saciamos nuestras aspiraciones; lo que sería decir, posicionados desde la era de la comunicación, que sólo lo comunicado existe. Con esto la mirada del otro que no repara en el uno, entiéndase la mirada del hombre negro sobre la mujer como posible dirigente, suspende todo deseo de reconocimiento disponiendo así un tipo de discriminación por parte del discriminado. Una práctica de descrédito y desconfianza que ha resultado ser intrínseca de la comunidad socialista cubana y su burocracia política.

Si bien la realización de *Poder Local. Poder Popular* se debe a uno de los mecanismos del discurso oficial para limar las decepciones multiplicadas tras el fracaso de la zafra de los Diez Millones de 1970, específicamente en el ámbito del poder democrático, es decir en cuanto a gestionar la participación colectiva en la elección de cuadros dirigentes, por otra parte Sara Gómez, al manufacturar sus escenas terminales, empareja incisivamente a tal gestión de participación, la persistente anulación de la existencia feminal. Es por ello que dentro de la arquitectura visual de *Poder Local. Poder Popular*, sostener el plano del cuerpo de la mujer, constituye adelantar la huella que provocarán tales palabras de descrédito del hombre con su tono de convecimiento en los enunciados por venir, bien sobre los actos femeninos en sí, bien sobre sus representaciones. Cuestiones que a la par de otras y en el día a día político, han provocado el deterioro del proyecto emancipatorio y la disolución de la constelación corporal preestablecida por él; algo que ha significado una fractura en el continuismo imaginario.

Aunque alejado de todo lo que sustenta el cine de peregrinaje y de la cinematografía institucional, no así para con la manera de hacer de Sara Gómez (véase Machado, 2005), el *Episodio Rojo* de la serie documental *Cuentos cortos* que forma parte de nuestra investigación *Otra isla para Miguel*, permite reflexionar sobre tal fractura en el imaginario corporal. Nacida en la década de 1980, Yuneisi, una de las protagonistas del *Episodio Rojo*, relata:

“Cuando yo era chiquitica, yo nací con problemas. No crecía, caminaba y al poco rato me ponía moradita y entonces no sabía llorar y mi mamá decía que yo estaba enferma. Me llevaron al hospital y encontraron que tenía una Tetralogía de Falón. Los ventrículos cambiados. Los tenía cruzados. El corazón lleno de huequitos. Entonces lo que me hicieron fue abrirme, ponérmelos normales y ponerme otro corazón. Los niños que estaban al lado mío casi ninguno se salvó, porque se quitaron los aparatos y todo eso. Nada más reviví yo y otro muchacho más que decía que era mi hermanito” (Hernández, 2008).

Paralelo a este relato conocemos que a sus diecisiete años Yuneisi se prostituye: noche tras noche sale “a luchar”. Si bien la precariedad y la desilusión han sido elementos fundamentales del discurso educativo respecto a los logros revolucionarios, al mismo tiempo han venido comportándose como factores asoladores de tal espíritu triunfalista. Por ello Yuneisi encarna la cara maldita y antagónica de las representaciones de tal discurso educativo: rehabilita el alma de las mujeres reformadas en la Escuela de Prevención Social visitada por Christensen, e ingenua e inexcusablemente echa por tierra el largo etcétera textual reeducativo procurado por Randall, Larguía y Dumoulin, y otros intelectuales y especialistas más o menos certeros hayan sido o no peregrinos políticos. El estilo de vida de Yuneisi se hace eco de un significativo porcentaje relacionado con la venta sexual del cuerpo nacional –femenino y masculino– destinada en gran medida a conseguir el objetivo francamente argumentado por ella: “Estoy guardando dinero, o si no, compro las cosas aquí y me las llevo pá allá pá Camagüey, pá darle a mi mamá, a mi hermano, porque aquí [en La Habana] están más baratas las cosas que allá en Camagüey”. Y consciente de que forma parte del proyecto del hombre nuevo, concluye: “Y cuando termine el verano me voy pá Camagüey, porque tengo que seguir estudiando” (Hernández, 2008).



Figs. 5 y 6. Fotogramas del documental *Cuentos cortos (Episodio Rojo)*. Henry E. Hernández, 2006-2008.

La intertextualidad del caso Yuneisi es más que refinada dentro del mercadeo corporal –real y simbólico– puesto que articula una paradoja todavía más perversa que la señalada por Le Breton a propósito del riesgo de ser borrado que corre el individuo que en cualquier espacio de reclusión pretenda diferenciar su cuerpo o su rostro de la zona gris de los otros cuerpos. El cuerpo de Yuneisi, mucho antes de ser intervenido a su debido tiempo por los atributos salvíficos y convertidores en heroína correspondientes a toda mujer cubana (uniformes y distintivos recibidos desde los seis años de edad para formar parte del sistema educativo, el carné recibido a los catorce años al ingresar a la Federación de Mujeres Cubanas y al Comité de Defensa de la Revolución, el uniforme y el carné de pertenencia a las Milicias de Tropas Territoriales recibido a los dieciséis, etc.), nada más nacer ha sido literalmente intervenido con éxito por el programa de salud socialista (Figs. 5 y 6). Antes de 1959, Yuneisi, negra y de familia humilde –como bien se autoavala la tradición discursiva de la Revolución– no se hubiera salvado puesto que su familia no habría podido pagar un transplante de corazón para un bebé de dos años. Sin duda alguna, la cicatriz que vemos descollar sobre el escote de Yuneisi entresurcando sus pechos, ostenta el resultado real del denominado socialismo realmente existente.

No obstante, más que paradójica, la conclusión resulta embarazosa. Pensemos que la cicatriz en el cuerpo de Yuneisi estructura su identidad personal: primero como individuo que debe su vida al despliegue científico del proyecto revolucionario, y después al regular su intercambio social de conservación producto de la precariedad acumulada por dicho proyecto. Pues, al establecer por ejemplo, ciertas medidas de excitación y normas posturales respecto de las cuales no pueden excederse los clientes cuando disfruten de sus servicios sexuales. Esto supone reparar en que, si el mito hace perdurar el símbolo a través del drama animador del discurso, redistribuyendo subsiguientemente sus roles en la historia, es entonces tal esteticismo de índole política, es decir el uso ostentoso de dicha cicatriz como marca del logro socialista, el que dinamiza el mito nacional remitiendo a sus partícipes y consumidores a la precariedad sistémica del poscomunismo insular. Cuestión que dimensiona la incapacidad en la que se ha asentado el proyecto revolucionario desde sus años fundacionales para saciar sus propias pretensiones. Pues al prostituirse, Yuneisi reorienta simbólicamente tal cicatriz condensando con ello el retroceso gradual generado de forma paralela al progreso de la representación positiva, como por ejemplo las mujeres disímiles de *Ella*, María y Mapy en *En la otra isla*, o las milicianas fotografiadas por el reportero Bonetti; retroceso sobre el que alertara Sara Gómez en *Poder Local. Poder Popular*. La medialidad del cuerpo de Yuneisi explaya la crisis de referencia entre la corporeización de la imagen militante y sus devenires, por así decirlo, más ruinosos. En este sentido, debemos tener claro que de la misma manera que lo histórico y lo político calan en el cuerpo mientras lo convierten en sujeto y objeto públicos, dicho cuerpo suele contestarles e incluso invalidarlos desde lo privado. Por tanto, por qué no ver entonces en la prostitución ejercida por Yuneisi, bien en términos de uso del cuerpo salvado por la salud socialista, bien en términos de uno de los modos de sobrevivir que surgen de la precariedad, una forma de contestación pública del cuerpo ante los regímenes históricos y políticos. Una forma tan válida como la del “*plantado*”; aun cuando éste conteste desde un espacio de reclusión y como un ente producido por la violencia política estatal debido a su explícita disidencia. La suave violencia sobre el cuerpo, dada a configurar la *Magna Mater Deorum*, es sobreexcedida en esta ocasión por un recambio simbólico productor de una secularidad corporal que imposibilita la monumentalidad del imaginario cubano revolucionario.

Bibliografía citada

Belting, Hans.

2007. **Antropología de la imagen**. Katz. Buenos Aires.

Burgos, Elizabeth.

2005-2006. “**Plantados. El cuerpo como territorio de resistencia y afirmación**”. *Encuentro de la Cultura Cubana*. Nº 39, pp. 170-180. Madrid.

Durkheim, Emile.

1998. **El suicidio**. Akal. Madrid.

Foucault, Michel.

2009. **Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión**. Siglo XXI. Madrid.

Gilmore, David D.

1995. **Agresividad y comunidad. Paradojas de la cultura andaluza.** Diputación Provincial de Granada. Granada.

Gutierrez Alea, Tomás.

1975. **Respuesta a Cine Cubano.** En *Cine y revolución en Cuba*. Porter, Miguel, (Ed.). Fontamara. Barcelona.

Hernández García, Henry E.

2011. **“Cine cubano. Una representación entre el peregrinaje político y el espectáculo de la violencia”.** Tesis doctoral. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Universidad Complutense de Madrid.

2011b. **“Cine de peregrinaje político hacia la Revolución Cubana. La consolidación de un género entre el revolucionarismo y la acosmía”** en *Área Abierta*, [en línea] n. 30, 2011. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/>

2008. **Otra isla para Miguel.** Perceval Press. Santa Mónica.

Hollander, Paul.

1981. **Political pilgrims. Travels of western intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba, 1928-1978.** Oxford University Press. New York.

Larguía, Isabel y Dumoulin, John.

1971. **“Hacia una ciencia de la liberación de la mujer”.** *Casa de las Américas*. Nº 65-66, pp. 37-53. La Habana.

Le Breton, David.

1995. **Antropología del cuerpo y modernidad.** Nueva Visión. Buenos Aires.

Lewis, Oscar, Lewis, Ruth y Rigdon, Susan M.

1980. **Cuatro mujeres. Vivencias durante la Revolución cubana.** Plaza & Janés. Barcelona.

Machado, Mailyln.

2005. **“De la intervención en lo real a la arqueología de la historia”.** *La Gaceta de Cuba*. Nº 4, pp. 46-47. La Habana.

Margulies, Sylvia.

1968. **The pilgrimage to Rusia. The Soviet Union and the treatment of foreigners, 1924-1937.** University of Wisconsin Press, Madison.

Moreno Friginals, Manuel.

1986. **El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar.** Editorial de Ciencias Sociales. La Habana.

Ortiz, Fernando.

2001. **Los negros brujos.** Editorial de Ciencias Sociales. La Habana.

Randall, Margaret.

1975. “**La mujer cubana en 1974**”. *Casa de las Américas*. Nº 88, pp. 63-72. La Habana.

VV.AA.

1971. “**Declaración del primer Congreso Nacional de Educación y Cultura**”. *Casa de las Américas*. Nº 65-66, pp. 4-19. La Habana.

Weber, Max.

2007. **Sociología del poder. Los tipos de dominación**. Alianza. Madrid.

Material audiovisual citado

A.A. *Censura en Cuba 1, 2. Entrevista a Guillermo Cabrera Infante* [vídegrabación en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=yK1R-pDn7yM>. (Visitado el 23 de diciembre de 2008).

Christensen, Theodor. 1963. *Ella*. ICAIC.

Gómez, Sara. 1967. *En la otra isla*. ICAIC.

— 1970. *Poder Local. Poder Popular*. ICAIC.

Hernández García, Henry E. 2006-2008. *Cuentos cortos* [serie documental de seis episodios]. Producciones Dobocho-Perceval Press.

Jiménez Leal, Orlando y Cabrera Infante, Sabá. 1961. *P. M.* Periódico Revolución.

Maetzig, Kurt. 1964. *Preludio 11*. ICAIC-DEFA RDA.

Saderman, Alejandro. 1968. *Hombres de Mal Tiempo*. ICAIC.

Material de archivo citado

Fotografías [2]: Suceso de Playa Girón, Cuba 1961. Fotógrafo italiano Pedro Bonetti, Agencia Fotofiel. Sobre n. 54. Grupo de fondo (03). Fondo 083.001. Signatura F/00623. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.