

Una mansión propia para *Espejuelos oscuros*

Berta Carricarte



La industria oficial del cine en nuestro país se ha levantado en su mayor parte sobre los preceptos esencialistas de la mujer como sexo débil, abnegada, entregada a las tareas del hogar, o a lo sumo, ejemplar revolucionaria, siempre «sensible» y «tierna». Por consiguiente, deja poco espacio para mostrarla en el despliegue de actividades delictivas, mucho menos en plan protagónico. Sin embargo, el audiovisual contemporáneo ha empezado a ofrecer recorridos interesantes que revelan zonas ocultas del comportamiento de la mujer en Cuba. Estas miradas diferentes hacia el sujeto dramático femenino dan las primeras pinceladas a un mapamundi mucho más realista, donde el modelo falocrático sufre un paulatino desmontaje. Varios cortos de ficción, rodados de manera independiente y exhibidos en sucesivas ediciones de la Muestra Joven ICAIC, así lo prueban. En *La profesora de inglés* (Alán González, 2014), una mujer hastiada de ver restringida su vida social por la invalidez física y mental del marido, intenta ultimarlo asfixiándolo con una almohada. En *La mano* (Daniel Santoyo Hernández, 2015), una señora madura, empleada de la morgue, tiene montado un negocio de necrofilia, cobra por ello y participa como fisgona.

El ejemplo más completo en la revocación de algunos paradigmas asignados históricamente a la mujer lo constituye, sin dudas, un largometraje reciente: *Espejuelos oscuros* (Jessica Rodríguez, 2015). La cinta propone una repostulación de los roles que el marcaje genérico ha reservado a la mujer incluso desde la propia división clasista de la sociedad. La voluntad de reescritura de los papeles asociados al sexo femenino, permite a la joven realizadora Jessica Rodríguez

trascender una interpretación banal de la condición femenina a través de tres momentos cruciales de nuestra historia: los años setenta del pasado siglo, 1957 y 1897; con un cierre fulminante ubicado en la actualidad que clausura la línea narrativa principal.

Vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que *Espejuelos oscuros* pertenece al cine independiente cubano. Ello no sería suficiente para ubicarla fuera del conjunto de lo que Althusser define como aparatos ideológicos del Estado,¹ pero sí dentro de los discursos que enfrentan la ideología patriarcal institucional predominante, pues su trama intenta infringir los estatutos de poder que regulan la práctica cultural de los cuerpos sexuados. En este sentido, la teórica feminista Marcela Lagarde coincide con Foucault en desvelar la sujeción política del cuerpo a la institucionalidad del poder. Este último, a través de la asignación cultural del género sobre el cuerpo, garantiza su dominación. Las protagonistas de *Espejuelos* . . . cometen una soberana transgresión cuando se manifiestan dueñas de su cuerpo muy a pesar de los dictámenes social y políticamente instituidos. Esto se comprende con más claridad al descubrirse que el primer metarrelato (de los tres que componen el filme), está inspirado en el cuento de Jorge Luis Borges titulado *Emma Zunz*. En la narración del escritor argentino, Emma encarna el estereotipo de la hija buena, que experimenta la muerte del padre como dolor y culpa. Ahora bien, de la misma forma que el cuerpo es objeto de la opresión histórica hacia las féminas, es también instrumento de su poder. Emma Zunz sacrifica su virginidad para vengar a su padre, gesto que la «enaltece» dado el contexto del relato borgiano. Por el

contrario, el filme de Rodríguez se concentra en la venganza como acto de justicia y reparación estrictamente personal, vista la capacidad instrumental del cuerpo femenino de desatarse como vehículo de autoempoderamiento.

Por eso el análisis de esta obra se sustenta en dos motivaciones fundamentales: por una parte, el carácter performático que Judith Butler identifica en toda condición genérica, y por otra, en el subtexto que se desprende de la obra filmica, observado como un tema de identidad, y devenido cuestionamiento a los postulados lombrosianos en relación con la mujer.

Al parecer, César Lombroso, médico positivista fundador de la antropología criminalística, fue quien realizó los primeros estudios sobre la mujer delincuente. Para él la *donna mala* se diferencia de la *buona* por sus características físicas que se aproximan a las del sexo opuesto, tanto en la fuerza física como en el coraje; pero al mismo tiempo, ella muestra los rasgos negativos típicos de la naturaleza femenina, como la venganza, el engaño y la mentira. En *La donna delincuente, la prostituta e la donna normale* (1893), Lombroso desarrolla su tesis de la mujer delincuente por equivalencia con el hombre: este comete homicidios, aquella se prostituye. El homicidio es una prerrogativa masculina, pero si ella delinque, automáticamente la consideran más inteligente y activa que una mujer normal. El galeno buscó probar que existen diferencias antropométricas (fisonómicas) entre féminas delinquentes y no delinquentes, y llegó

casi a la conclusión de que las primeras son una especie de subproducto biológico. *Espejuelos oscuros* cuestiona uno de los binarismos preferidos de la sociedad falocrática: el bien y el mal, completamente relativizados a lo largo del filme, a través de los roles femeninos.

En otro orden, como ha sido recurrente la comparación entre la película *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y la de Jessica Rodríguez, me inclino a señalar que la *Lucía* que asesinaba a Rafael —en la cinta de Solás— cumplía un programa de venganza derivado de su amor traicionado, de su hermano muerto y de un compromiso ético con la independencia de Cuba. Las mujeres de *Espejuelos oscuros* van a contrapelo de cualquier experimento moral impuesto a su rol genérico: ellas cumplen una misión personal, íntima que, al menos, les otorga una condición simbólica de equidad frente a lo masculino.

Gato caza ladrón

Después de asaltar un museo municipal que exhibía una valiosísima colección de abrecartas coreanos, Mario ha llegado huyendo a casa de Esperanza. Una vez allí, aprovecha para tomar un respiro, ocultarse y robar algunas de las bisuterías que atesora la dueña en aquella mansión donde, a ratos, una escalera de mármol deja ver una senda ascendente cuyo final permanecerá fuera de campo. ¿Qué se oculta allá arriba?

Al tanto de la desprotección de Esperanza, en su doble «desventaja» de invidente y mujer, Mario quiere satisfacer del mejor modo posible su deseo sexual con ella. Él es simplemente un hombre a quien las circunstancias brindan la oportunidad de ejercer su cate-

cismo de macho dotado y dispuesto. Pero es un violador elegante, de manera que precisa de un ritual elemental para consumar el hecho, y se deja arrastrar hacia un juego en el que presume lleva las de ganar. Sin embargo, la curiosidad es su primera enemiga, pues cede al impulso de comprobar las dotes memorísticas de la ciega, quien se apresta a contarle algunas historias mientras le prepara una comida, con el fin de dilatar el momento de ser sexualmente abordada.

Al morder el anzuelo que le ha lanzado la mujer —Oichi es capaz de recitar todas las historias que ha escrito—, la cámara en un tilt up acompaña a Mario que se pone de pie; al fondo una estatua femenina de bronce, semidesnuda con su brazo derecho en alto, indica el primer tanto a favor de la cuentera: Mario acaba de dar un paso hacia el abismo.

Pero, para ordenar los hechos, el primer personaje que aparece en la película es Zafiro, el gato de Esperanza. Viene en función accintual a presentar la intriga de predestinación, tan sutil y taimado que nadie se da cuenta. El misu está ahí para decirnos que Mario ha caído en una ratonera. Pero donde thriller y humor se unirán en eficacia escenográfica es en el comedor de la casa: una reproducción apócrifa que representa *La última cena* es el cuadro que, colgado en la pared, respalda a Mario en el momento de servirse el «revoltito a la labriega», preludio de su atorado final.

Sin dudas la anfitriona posee un interesante panteón decorativo, desde la imagen de una Virgen colgada en la pared junto a peque-

ños paisajes, hasta estatuillas de mármol y multitud de *chinoiseries*. Figurillas de porcelana, algunas rotas . . . y vueltas a pegar. Por acá un estante con libros; un elegante quinqué; por allá más libros y hasta un ejemplar de las *Tragedias de Shakespeare*, que se finge abandonado en un desliz de aburrimiento. Todos son indicios de que allí no ha vivido jamás ciega alguna. Este es el escenario de la rapsoda moderna, que completan un candil de bronce y un viejo tocadiscos: luces y sonido para la gran fábula que está por comenzar.

Esperanza, la protagonista, abusa de su condición; la pone en juego al montar el número que recuerda vagamente la estrategia de Sherezada, jamás su causa. A partir del simulacro de obediencia a la ilusión de realidad y a la dramaturgia aristotélica, el filme volatiliza toda tradición representacional en que la mujer es inscrita como elemento pasivo, o tomada como pretexto para desatar un conflicto que solo la acción del hombre puede resolver.

La identidad en rebeldía

Espejuelos oscuros es un filme antimachista, en el centro de cuya tesis está el juego de identidades. Mientras en la cubierta se nos vende la venganza como carnada narrativa, en lo profundo de su comprensión epistémica está la cuestión que justifica la existencia de la obra. El tema de la identidad es su verdadero detonador, su magma supratextual; en particular la crisis de la identidad de género, que gana beligerancia en nuestra época y tiende a poner en jaque la aceptación y conformación de lo que «debe ser y hacer» una mujer, y lo que «debe ser y hacer» un hombre.

Pero esa identidad necesita negociar para imponerse. Y lo hace enfilando contra la hegemonía masculina todos los atributos que esta le asigna y le reconoce: temperancia, sumisión y fragilidad. Detrás, agazapada, queda la astucia, verdadera herramienta que bien usada nos gana la gloria. La astucia, como mecanismo de defensa y ataque, puede ser utilizada lo mismo por hombres que por mujeres, en situaciones en las que quien la esgrime se encuentra en desventaja física o moral. En *The Usual Suspects* [Sospechosos habituales] (Bryan Singer, 1995), por ejemplo, el personaje de Verbal urde un relato a partir del estímulo intelectual que le ofrecen diversos artículos que desfilan ante su mirada, mientras es interrogado en una comisaría de Los Ángeles. Verbal finge ser un discapacitado, y burla así la parafernalia policial en la que ha caído por azar. El viejo truco de hacerse pasar por, le salva el pellejo.

En *Espejuelos*... el simulacro queda en manos de una mujer que, de igual manera, hará valer su astucia. Esperanza, la protagonista, no solo tiene la habitación propia que reclama Virginia Woolf, sino una mansión propia para ejercer su actividad escritural inspirada en los testimonios de sus ultimados huéspedes. Se escuda en una falsa identidad: una ciega incapaz de matar una mosca. Lo primero que observamos es que Esperanza está desprovista de todo atuendo que la ubique en un territorio específico latinoamericano, más allá del uso de la lengua castellana y los modismos y alusiones que, en boca de Mario, colocan la historia en la Cuba del segundo milenio. Esta señora usa un disfraz permanente en virtud del cual no se maquilla, tiene la piel pálida de no coger sol, porta un crucifijo, lleva el pelo recogido en una trenza larga. Viste jersey, blusa de cuello cerrado, falda campana sobre la rodilla, delantal, medias cortas y zapatillas, conjunto un tanto impropio de nuestro clima y de nuestros hábitos vestimentarios actuales. Su aspecto general es de un sospechoso recato que oculta su más terrible faceta, la de serial killer. Sinceramente, ¿alguien hubiera imaginado que el cine cubano actual engendraría una figura de tan peculiar psicología?

De cualquier forma, hemos entrado al siglo XXI con nuevas expectativas en torno a la identidad, fenómeno en esencia mutante en cualquier sujeto: por la edad, por discapacidades adquiridas, por cambio de profesión, labor, país, pareja, religión, partido político,

sexo, etc. Todo lo cual tiene efectos colaterales agudos en el sujeto femenino cubano a partir de 1990, por las peculiaridades mismas de nuestro contexto, sacudido a partir de ese momento por el llamado Periodo especial. Pero no todo es adverso. En simultaneidad, y como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías, oportunidades más reales de acceso a los medios de captación y reproducción de la imagen audiovisual permiten a las mujeres establecer sus propios discursos en la pantalla. Así nace en el cine cubano una villana como Esperanza, que desarrolla su programa a plenitud, controlando los resortes de la acción dramática y replicando su protagonismo en metarrelatos que ella misma produce.

Marlene, década de 1970

Esperanza comienza a recitar homéricamente. Su primera heroína, Marlene, es una empleadita simuladora, políticamente correcta que, bajo el pabellón de la venganza, asesina a su jefe con premeditación y ensañamiento, luego de lo cual se la ve dispuesta a burlar la justicia para salir lo más ilesa posible. Terencio, el amor de su vida, había sido conminado a marcharse de Cuba cuando se le expulsó del trabajo y se le repudió como traidor. Marlene siente que le han arrebatado la posibilidad de materializar una relación con la que soñaba, y que sostenía su desvelo en el cumplimiento de las tareas que impone la «nueva sociedad». El culpable debe morir. Se llama Inocencio, y es un oportunista, demagogo e inmoral, cuyo cráneo rapado se equipara al busto de un Lenin que ostenta sobre su escritorio. Será Lenin (el busto) el arma homicida, como si el cacumen morbosos y satánico de este cuadro del Partido mereciera sucumbir bajo el peso de su propia obnubilación ideológica. Así, todo el muralismo que trasunta el espacio de las oficinas del Partido es caricaturizado, hiperbolizado, llamando la atención sobre sí en una incuestionable parodia de los grises años setenta.

Termina la primera historia y Mario baja el tono de voz para comentar la peligrosidad de Marlene. Pero no atrapa la subliteralidad del relato, ni siquiera imagina las razones de la protagonista. Ahí comete un error inevitable, pues primero se siente solidario, fraternal con Inocencio, y de pronto se identifica con Marlene en tanto la ve como una delincuente que aún debe probar su astucia burlando



la justicia. Jamás capta el móvil de la venganza de Marlene, pues hubiera comprendido que él mismo estaba en grave peligro. Mario, a su turno, cuenta su historia personal, un poco por la vanidad de emular el relato que su anfitriona acaba de hacerle. Y cuando ella le dice que llegar hasta su casa constituye su muerte como personaje, le está preconizando realmente su destino.

A lo largo de su resistencia contra Mario, Esperanza desestructura la creencia esencialista de que la mujer desea ser violada, y de que su completamiento resulta de la unión sexual con el hombre. La fantasía erótica de que la mujer virginal anhela la penetración y promete una posesión extraordinaria se derrumba con esta dama que se resiste a ser tratada como objeto sexual, a pesar de su capacidad para comprender y cantar las pasiones de otras féminas. Después de una fallida embestida del macho, Esperanza sabe que lo tiene en sus manos, pues el hombre está hambriento y ella está preparando su cena y su muerte. Por el momento, él es presa de una apetencia fisiológica mucho más apremiante. Esperanza lo engatusa con una historia que presenta como «muy, muy buena»: la historia de Adela, profesora universitaria, uno de los metarrelatos más sorprendentes que se haya urdido en el audiovisual cubano contemporáneo.

Fragilidad, tu nombre es mujer

Del segundo relato lo que primero inquieta es la música empleada, una especie de balada con un extraño sabor francés. Es notable que, lejos de caer en el simplismo de utilizar alguna pieza del repertorio nacional, *Iséjidos*... se desembaraza de cualquier referente más bien folclórico. Esa compulsión a borrar identidades baldías es también síntoma del cine antimachista, que induce un sentido de sororidad ecuménica al declarar innecesarias las fronteras. En todas partes cuecen habas... las mujeres.

Una pareja de clase media (Adela y Carlos) se pasea por un barrio residencial al atardecer, cuando se cruza con un sargento de la policía batistiana. Es evidente que algo no funciona en esta dupla. Hay un rechazo velado de ella hacia él. Después todo se hace más confuso; el sargento Acosta va a la Universidad, acompaña a la profesora y la invita a tomar un helado. Le comenta sobre unas gafas de sol que ha comprado en la tienda Marco Polo de Galiano, donde también ha visto modelos más femeninos en color rosa, *rojo*. «La luz es tan bella, aunque encandile», dice Adela, y el sargento le

responde deslizado una amenaza contra Carlos por sus actividades clandestinas. «¡Qué manera tan descortés de desviar el flirt!», pensaría ella mientras lo mira repentinamente ceñuda.

Adela es una mujer calmada, flemática, que incluso bajo una presumible ansiedad se mantiene serena, degustando una Coca-Cola mientras espera una llamada inimaginable. Su imagen triplicada en la coqueta muestra a las tres mujeres que en ella conviven sin demasiada turbulencia: la novia del combatiente clandestino (al que acaban de asesinar), la profesora universitaria y la mujer enamorada del sargento Acosta. En definitiva, esa fragmentación no le produce mayor inquietud, porque ella es capaz de ordenar sus prioridades. Así, prioriza su pasión por el esbirro de Batista. Por eso se pone de pie, desaparecen las otras Adelas, y retoca el carmín de sus labios para ir al encuentro del hombre. Ya no existe obstáculo para entregarse a él. Le ha dado una prueba de amor absoluto y ahora va a cobrar su recompensa. Sin embargo, como en toda buena historia el final resulta sorprendente y devastador: su traición ha sido inútil. El sargento está destruido, porque al matar a Carlos ha matado también el objeto de su pasión amorosa.

Al concluir la segunda historia Mario vuelve a equivocarse, cuando juzga que **todas las mujeres son iguales**. Ese ha sido el paradigma que impuso la visión falocéntrica del mundo. Es más cómodo pensar que todas son iguales. No es fácil lidiar con un universo de diferencias, de multiplicidades. Lo que es estándar encaja en cualquier molde; es manejable, fácilmente ordenable. No obstante, ser mujer no califica como un atributo expresivo sino performativo. No hay identidad preexistente a la condición misma que impone el género como construcción cultural. La idea de una feminidad o una masculinidad, cuya razón es ante todo política, encubre la performatividad del género. Se impone el mito de una feminidad única e inamovible que condena a la mujer al espacio privado, al claustro, a la maternidad como fin biológico supremo, a la abnegación y el sacrificio por y para los otros. A ser la máquina que garantiza la reproducción de la fuerza de trabajo, así como la carne de cañón; por eso hay que salvar al soldado Ryan, porque en un alarde compasivo los generales quieren premiar tan fecundo vientre salvando al último de sus retoños. Por eso Mariana Grajales estuvo dispuesta a sacrificar a los suyos, mandando uno tras otro a la manigua para luchar contra el coloniaje español.



A la mujer se le ha negado la complejidad de una psiquis capaz de generar procesos no ordenados por la voluntad androcéntrica, y que atentan contra la estabilidad de la sociedad. Si ella abandona el rol impuesto, la sociedad entra en desequilibrio. ¿Cómo definir jerarquías si la mujer se rebela contra los modelos diseñados para su uso sempiterno? La amenaza de castración freudiana (real o simbólica) se podría tornar un hecho cotidiano e incontrolable. Mario tilda a Adela de ciega, pero hubiera podido decir loca, reclusible de la sociedad. Si no es esposa es puta, si no es santa es demonio, monstruo, una criminal que supera en monstruosidad a cualquier hombre. Pero Mario no puede decir eso, porque ya vimos que Adela no está loca, sino enamorada, con el enervamiento pasional que ello implica, pero tan cuerda como Julieta.

A Adela le gustaba el esbirro. A veces a las mujeres les gustan los esbirros. En esta segunda historia no se ventila un problema ético, sino de ruptura de identidades, en un conflicto que se ubica fuera de los marcos de la propia narración. Es el espectador quien se siente sacudido por una situación que no está preparado para aceptar en tanto hecho verosímil, propio de un mundo posible, que a su vez ha sido recortado de una realidad probable. La situación de conflicto desplazado de la diégesis es una maniobra dramaturgica no exclusiva del cine de mujeres, sino un rasgo a veces presente en la neodramaturgia contemporánea (o el cine posmoderno).

En tanto cine de mujeres, *Espejuelos* clasifica dentro de aquellas producciones que ponen en evidencia la mano femenina detrás del lente, con una visión que proyecta a un sujeto femenino ante el lente. O, dicho con otras palabras: una autora crea un espacio de representación donde la mujer interpreta y capitaliza el recorrido narrativo, mientras de ambos lados (dirección e interpretación) se expresa libremente la percepción artística de los sucesos ficticios o reales, desde una perspectiva desmasculinizada. En mi criterio, cine de mujeres es una categoría de análisis fílmico, enfocado desde la teoría feminista del cine; sin embargo, no debe presumirse como excluyente o discriminatoria de otras funciones o hermenéuticas que se prefiera seguir para analizar el cine desde las perspectivas de género.²

Respecto al modo de enunciación que predomina en la segunda historia, destacan dos aspectos: por un lado, la violenta elipsis que nos obliga a suponer los encuentros que debieron acontecer entre Adela y el sargento, así como el conciliábulo que los unió.

Por otro, la crema subtextual de esa narración coloca al espectador ante disyuntivas que deberá resolver según su propia concepción del mundo. La perplejidad (en el mejor de los casos) que domina al público enfrentado a la historia de Adela es fruto, sobre todo, de la ausencia de narraciones sobre mujeres cuyos comportamientos no validan el esquema tradicional de fragilidad, bondad, compasión, etc. La profesora universitaria, esta mujer que lo tiene todo, somete, difiere y anestesia su sentimiento político, patriótico, y toda conveniencia social, bajo el peso de un deseo íntimo que el discurso masculino hegemónico llamaría «irracional».

Me parece útil advertir sobre la naturaleza de ciertos conflictos generados por el universo diegético, pero experimentados más allá de él: esta especie de neodramaturgia insiste en desplazar el interés del sujeto deseante, en conflicto, hacia el narratario; lugar que no siempre el espectador acepta de buen grado. Según algunos modelos posmodernos de construcción del relato, la zona de conflicto se decide en un territorio probablemente ajeno al de la diégesis, pues el argumento constantemente está creando situaciones que exigen una declaración del espectador, una toma de partido, un llenado de sentido, sin lo cual quedaría excluido completamente de la comprensión del filme.³

Utilizar los mismos actores de la narración primera para desarrollar los relatos hipodiegéticos opera como una bofetada al espectador, un pellizco, un puntapié. Es el punto de arranque para advertirle sobre otras perspectivas de configuración del discurso, y de interpretación del cine y sus acontecimientos.

Sin dudas, la historia de Adela requiere un cambio radical de paradigma para asimilar su comportamiento, en virtud de los juicios aceptados por tradición sobre el papel histórico de la mujer en la sociedad cubana. De los cuatro personajes femeninos, resulta ser la más falaz, y es natural que así sea. Vive los años finales de la neocolonia, una etapa de tiranía sangrienta, de represión encarnizada y lucha clandestina. La mayor parte de la ciudadanía padece una identidad sociopolítica fragmentada y subterránea, asume una máscara tras la que se oculta su desprecio al régimen, su odio a la situación reinante, su miedo e incertidumbre. La mentira es moneda de cambio cotidiana. Mienten los alcaldes, los senadores, el presidente y sus testaferros. Mienten los que niegan su participación en la lucha encubierta y ocultan bajo el colchón bonos del 26 de julio. Y Adela,

que está implicada en todos los procesos sociopolíticos de su época, ha aprendido a valerse de la astucia para sobrevivir, ~~deber~~ y conseguir lo deseado.

En ese segundo cuento el sujeto femenino cede con paciencia su protagonismo actancial al esbirro de la tiranía. Pero, ojo, no se trata de un tipo vulgar y repugnante, sino de un ciudadano que viste con la discreción propia de su mediana edad y su modesto salario, y vive en un humilde cuartucho. Este sargento se venga del joven revolucionario al no poder sostener con él nada más que un simulacro de conversación insulsa, o una sesión de tortura en la que torturado y torturador intercambian identidades. El triángulo se establece sobre una base circular —lo cual es posible como metáfora, aunque no ~~genéricamente~~: Adela es la verdugo de Carlos, que a su vez es el verdugo de Acosta que ama a Carlos, que ama a Adela que ama a Acosta. Pero la identidad que está «fracturada» es la de Acosta, incapaz de revelarse siquiera brevemente al peso devastador de la heteronormatividad incuestionable de su época. Por su parte, la profesora universitaria vive en perfecta coherencia con sus deseos, ante los que flexibiliza su etiqueta moral. Pisotea con pueril elegancia los mandatos de su tiempo y sigue sus propios conceptos de moralidad y ética, donde su ego y su proyecto personal no se supeditan a la voluntad masculina ni al deber ser que la sociedad de entonces, desde sus ideologías, impuso a la mujer cubana. Visto así, el comportamiento de Adela no puede ser más revolucionario.

En cuanto a Esperanza, al terminar con el almuerzo ella podría haber liquidado a Mario; de hecho, ya el veneno está sobre la mesa. Pero el gato no se come al ratón hasta que sacia su deseo lúdico, o hasta que su hambre resulta insoportable. Por eso ella se burla un poco más de su presa recitándole versos de Hamlet: «Frailty, thy name is woman!».

1897, Dulce pa' los nuestros

En la tercera historia, un informante del ejército español, Manuel, llega a las puertas de una campesina encargada de contribuir al avituallamiento de la tropa mambisa. Esa útil labor, Dulce la combina con el agradable intercambio de favores sexuales. Es una ver-

dadera precursora del sexo transaccional. Pero Manuel, además de su traidora misión, viene con más de un disgusto atravesado entre pecho y espalda.

Manuel nunca fue mambí, pero apoyaba, colaboraba. Ahora bien, si la directora le ha dado a este personaje masculino la oportunidad de relatar su traumática experiencia matrimonial, ha sido para mostrar cuán lacerada se encuentra la masculinidad bajo el azote de su propio canon. Las inamovibles estructuras de la falocracia devoraron como el león al cachorro ajeno, como Saturno a sus hijos.

En cuanto puede, Manuel descarga su reproche contra la fornicadora: «Te da lo mismo brigadier que negro raso». No comprende que las mismas necesidades sexuales que atormentan a la mambisa da impelen a tener relaciones con todos sus miembros, sin reparar en jerarquías, pues el sexo, liberado de toda hipocresía social, no acepta ese tipo de distinciones. El sexo, como estatuto físico, material, es un hecho biológico, pero la sexualidad es un fenómeno histórico. Al diseñar a esta cooperante mambisa como una mujer dominada por la libido, se abre la interrogante de cómo se vivía la sexualidad en los campos de Cuba durante la dura época en que los hombres se marchaban a luchar por la independencia, dejando a sus mujeres en la inopia conyugal y sufriendo ellos mismos las privaciones de la cópula. La historia de Dulce ofrece diversas respuestas.

Ante la necesidad de expandirse hacia experiencias que no pueden ser agotadas en el curso de una vida, Esperanza asume diferentes identidades a través de sus personajes: la ciega, la empleadita, la profesora universitaria, la colaboradora mambisa. Y ejerce sus prerrogativas desde la soberanía inagotable de su corporeidad.

En *Espejuelos*, el cuerpo es el espacio donde se verifica esa experiencia de identidad múltiple, efímera. Esperanza ha hecho de su cuerpo un templo vestal, un disfraz, una telaraña para atrapar incautos. Por su parte, Marlene —primer relato— lo renta, lo manipula para obtener su venganza; Adela —segundo relato— lo maquilla, exalta su aspecto más hermoso para conquistar al macho, y Dulce —tercer relato— se sirve de él para aplacar los ardores de su involuntaria viudez. Por eso no vacilo en compartir la idea de que el cuerpo se comporta





como el espacio fantástico de la identidad. En el cambio de milenio, los temas del cuerpo y la violencia en el arte son tan atractivos precisamente porque posibilitan no solo la **performance** subversiva del género, sino también la representación imaginativa de la cuestión de la identidad cuando han caído todas las fundamentaciones y cercas.⁴

Las mujeres no seríamos seres humanos totales si solo nos permitiéramos ocupar el pedestal que el patriarcado nos reserva con sospechosa caballerosidad, para observar desde allí cómo él aventura sus varoniles peripecias por el mundo. Esas dulces amantes, musas angelicales, madres antes que mujeres, santas antes que madres, dóciles y abnegadas, sufridas paridoras de héroes. ¿Para ellas flores, besitos y telenovelas? Lars Von Trier ha sido un genio al comprender la necesidad de mostrar y contemplar las sombras femeninas, las homicidas, las Doctor Jekyll y sus Mistress Hyde no reconocidas, sepultadas en el anonimato de los conventos, las cárceles y los sanatorios (enfermatorios) mentales, o quemadas en las hogueras de la Inquisición.

Desde **Espejuelos oscuros**, una realizadora joven está marcando territorio y desbrozando malezas; proponiendo nuevos imaginarios sobre la feminidad como punta de lanza contra la inferiorización y subordinación de las mujeres. No se trata en sí de presentarlas como criminales, sino del significado potencial que adquiere esa circunstancia. Por ejemplo, matar por envenenamiento es también una negación del rol fabricado, ya que cocinar, y el acto mismo de la lactancia materna, son actividades que culturalmente han distinguido a la mujer del hombre: **alma mater** o madre nutricia, la musa que alimenta al poeta; todo ello se contamina aquí a través del acto de preparar y servir el alimento emponzoñado. Dulce convierte un escenario de subordinación en un cadalso. Guiada por el instinto de preservación, ha cometido un acto de justicia histórica, tanto al acostarse a su antojo con los mambises como al envenenar a Manuel.⁵

Sin embargo, para Dulce la traición está fuera de sus normas de comportamiento. Como puede suponerse, defiende patrones de civilidad muy diferentes a los de Marlene o Adela. Con el calificativo machista de «desfachatada», censura la conducta de la mujer de Manuel, a quien no reconoce como víctima absoluta de la violencia estructural más opresiva.

En las enormes diferencias con que han sido tipificadas estas mujeres en tanto personajes, juega un papel esencial lo que es médula de la construcción del género: el género es un acto de ficción social que puede ser fracturado con diversas performances subversivas.⁶

El antifaz lombrosiano

Los varones tampoco se han quedado atrás en cuanto a asumir máscaras. Mario también se ha creado una falsa identidad para subsistir en la calle. Después de cumplir dura cárcel, ha vivido de obrero honesto, de hombre íntegro y trabajador. Él, que ha fingido tanto, no ve pasar el gato por liebre, y todavía le pide a la gran simuladora que lo goce como Ofelia. ¡Como si ella no pudiera, si quisiera! ¡Como si ya no lo estuviera gozando a través de las heroínas elucubradas de su fantasía! El sargento Acosta también es un simulador. Entierra su preferencia sexual homoerótica en el muladar de su práctica homicida como sicario; mientras en la intimidad de su covacha libera sus fantasías amoratorias entre las fotos del hombre que desea. Manuel se viste de traidor para poder pagar la libertad de irse a donde no lo conozca nadie, donde nadie le reproche la debilidad de sentirse sexualmente sometido a los encantos de una mujer que ha sido gozada por otro cuando era suya. El propio Inocencio –cuadro del Partido y jefe de Marlene– es un farsante, acomodado en poderes que ha conseguido mediante el ejercicio de la doble moral. Incluso Terencio, cuya vida privada ha sido expuesta, revelando sus nexos con un hermano que abandonó el país, destituido y repudiado ahora, escapa a vivir afuera y le dice «abur» a la Revolución.

Es muy sencillo: cada uno de estos hombres (excepto, quizás, Terencio, a quien por demás nada humano le es ajeno) es víctima, en primerísimo lugar, de su comportamiento con apego a los roles impuestos desde la hegemonía falocentrista, que dicta qué es lo lícito y lo anormal en las prácticas sexuales y en los comportamientos derivados del sistema sexo-género. Cada uno va *road to perdition* impulsado por la adquisición cultural de un compromiso cognoscitivo prematuro que les atenaza el cuello como un grillete invisible. ¿Por qué el marinero ruso se presta gentilmente a satisfacer los escarceos de Marlene? ¿Por qué Inocencio cae en la trampa de iniciar un encuentro sexual con ella? ¿Por qué el sargento Acosta no le dice a Carlos lo que verdaderamente siente? ¿Por qué Manuel recrimina a Dulce

su comportamiento sexual? ¿Por qué este ha golpeado a su mujer, si tanto la ama? ¿Por qué necesita irse lejos, donde nadie lo conozca?

¿Por qué Mario no solo ha invadido la privacidad de Esperanza, sino que se siente con derecho a forzarla a tener relaciones con él?

Por si fuera poco, todo el filme puede leerse como un desmentido de los fundamentalismos lombrosianos acerca de la criminalidad femenina. Como ya apuntamos, el médico italiano dejó, en algunas de sus obras, agudos prejuicios contra la naturaleza de la mujer delincuente que sirvieron de base para considerarla un monstruo, un ser de evolución incompleta, con anomalías y tendencias masculinas. Mientras, desde el psicoanálisis, se argumentaba que si las mujeres se mostraban violentas, agresivas y quebrantadoras de la ley, ello no era más que la respuesta de su naturaleza biológica incompleta, expresada en su carencia de falo. La trampa radica en que la recomendación profiláctica, en todos los casos, apunta a que la mujer se mantenga atada al claustro doméstico, celebrando sus imperativos ginecológicos, y consagrada a las tareas que le conciernen según el *habitus*⁷ y los constructos culturales.

Matarlo-no-dejarlo-vivo

De momento, el arte ofrece en este filme, indudablemente polémico, una propuesta de lectura que resignifica feminidades no contadas, pulveriza modelos de comportamiento asignados a la mujer y ofrece puntos de vista distintos sobre aquellos que tradicionalmente eran considerados como roles impuestos. Desde el punto de vista simbólico, Esperanza y sus *alter ego* no eliminan hombres por ser tales, sino que liquidan ciertas masculinidades hegemónicas y socialmente patológicas que no merecen ser lloradas. No obstante, *Espejuelos oscuros* no es una película para flagelarse ni mortificar a nadie. Es divertida, llena de humoradas y guiños a la cotidianidad.

Vale la pena recordar que el cine es un invento de los hombres –en Francia, los hermanos Lumière, y en Estados Unidos, Thomas Alva Edison–, por tanto, surge sesgado por el fuerte protagonismo de la mirada masculina sobre cualquier tema o aspecto de la realidad. Durante las navidades de 1895, desde el Salon Indien del Boulevard des Capucines, el *ojo sexuado* proyectaba y veía rollos de un minuto donde las mujeres lo mismo salían de la fábrica de los Lumière, que se apeaban en la estación de trenes de La Ciotat, que alimentaban a un bebé. Llegar primero al cuestionamiento teórico de esa mirada, y luego proponer otras formas de construir el relato o valerse de los preexistentes para asumir una perspectiva, digamos, diferente, no es fácil. *Espejuelos oscuros* es apenas un camino, una gota iluminadora en un mar ennegrecido que continúa reproduciendo mitos que ya ni siquiera existen como tendencia en la realidad cotidiana de Cuba, de sobra cuestionados desde la dialéctica universal del conocimiento.

Berta Carricarte Melgarez (La Habana, 1964)

Máster en Historia del Arte. Profesora de Arte Asiático y Cine en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Autora del libro *A la sombra del elogio. Aproximaciones al cine japonés* (2012). Colabora con publicaciones como *Cine Cubano*, *La Gaceta de Cuba* y *Revolución y Cultura*.

1 Véase: Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado, Freud y Lacan», *Universidad Complutense de Madrid*, <<http://www.ucm.es/>>.

2 Por otra parte, creo que si existiera una forma particular femenina de manipular los códigos del cine, de potenciar su lenguaje, de enunciar y representar, no es privativa de las mujeres: Humberto Solás, Tomás Piard y Lars Von Trier son, en mi criterio, muy buenos ejemplos de un cine que, como mínimo a ratos, ha dejado de mirar desde la atalaya masculina hegemónica.

3 Tómese en cuenta, además, que el cine de mujeres no necesariamente resulta transgresivo en su textura, sino que por lo común (como en este caso), a nivel temático, «...prevalece una reflexión respecto a los modos de relación mujer-comunidad, el autocuestionamiento y la constante interrogación de la identidad en divergencia u oposición a los mandatos culturales del orden falocéntrico. Conjuntamente, destaca la postura de dirimir los silencios que dominan ciertos temas y situaciones sobre la vida cotidiana y la sexualidad de las mujeres. Sin dudas, un cine interesado en hablar de las mujeres, pero sobre todo con énfasis en su experiencia genérica. Es decir, un cine que enfoca la mirada en las desavenencias, los conflictos, las turbaciones, las fantasías, los empeños, las prioridades y los sueños del sujeto mujer a través de su propia visión. Una visión, entonces, donde la violencia de género queda representada en femenino». Zuzel Suárez Muñiz, *Habitando lo invisible. Representación de la violencia de género en el cine de mujeres latinoamericanas (1980-2003)*, Tesis de Diploma (inédita), Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2016. Tutoras: Berta Carricarte Melgarez y Danae C. Diéguez.

4 Dubravka Oraić Tolić, «El Moderno masculino y el Postmoderno femenino». Centro Teórico-Cultural Criterios. 5 de agosto de 2016, <<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken62.pdf>>.

5 Al analizar *Hard Candy* (David Slade, 2005) —un filme con ciertas coincidencias respecto a *Espejuelos oscuros*—, Minerva Sánchez Casarrubios considera que hay una masculinización del personaje femenino, que transita de heroína a villana:

«Parece que él maneja la situación, pero una vez ella le droga, un método muy femenino de combatir al enemigo, por cierto, todo cambia». Véase: Sánchez Casarrubios, Minerva. «Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo», *Revista Aequitas*, Vol. 2 pp. 189-224, <<https://revistaequitas.files.wordpress.com/2012/08/minerva-sc3a1nchez.pdf>>.

6 Judith Butler, «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», 14 de noviembre de 2016, <<http://capacitacioncontinua.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/25/2016/09/BUTLER-Actos-performativos-y-constituci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero.pdf>>.

7 Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.