REPRESENTACIÓN RACIAL Y AMBIGÜEDAD EN LA NARRATIVA
FUNDACIONAL¹

POR

CILEINE DE LOURENÇO²
Bryant College

Si bien *Mi tío el empleado* es la novela más aventajada del período, *Cecila Valdés* es la que ha penetrado más hondamente en nuestra memoria cultural.

Humberto Solás

La novela de Villaverde es muy conocida de nuestro pueblo, goza de un gran prestigio literario en el continente y es respetada [...] como la mejor novela escrita en Cuba y posiblemente en Latino América sobre el tema de la sociedad colonial esclavista... *Cecilia Valdés* es también un monumento histórico literario de suma importancia...

Mario Rodríguez Alemán

Cecilia Valdés ha pasado a formar parte de la leyenda popular en Cuba...

Nancy Morejón

La(s) representación(es) de los marginados en las alegorías nacionales nos ofrecen una oportunidad única de examinar cómo funciona la hegemonía. Éste es el caso de una novela fundacional del siglo XIX que trata el tema de la raza y la nación y que ha sido adaptado para la gran pantalla: *Cecilia Valdés* (1839, 1882), de Cirilo Villaverde. En 1982, justo un siglo después de la publicación de la segunda parte de la novela y más de veinte años después del triunfo de la Revolución, el afamado director cubano Humberto Solás rodó *Cecilia*, una versión de la novela original que intentaba reinscribir a los afrocubanos dentro de la historia nacional. Aunque podría ser un estudio muy provechoso, no es mi intención embarcarme en un análisis detallado de ninguno de los dos textos. En cambio, sí que me gustaría examinar cómo las adaptaciones cinematográficas renegocian los mitos y la memoria colectiva de una nación como parte de un proyecto hegemónico más

¹ Ver *Foundational Fictions* de Doris Sommer para una explicación detallada del término.

² Me gustaría expresar mi agradecimiento a Abril Trigo y Fernando Unzueta por todas sus valiosas sugerencias.

amplio. Nos interesaría en particular estudiar cómo estos textos sitúan a los grupos sociales y étnicos marginados.

En el presente artículo postulamos que la insistencia en incorporar a la población de ascendencia africana y sus culturas dentro de proyectos hegemónicos, nacionalistas y blancos como representativo de “la gente común” contiene un arma de doble filo. Más concretamente, el intento de la versión cinematográfica de deconstruir el proyecto nacional burgués de la novela desde el punto de vista de la Cuba socialista se ve debilitado por su simultáneo interés en mantener la novela como ícono nacional y fuente de la *cubanía*, o la identidad nacional cubana, en la que la representación de los afrocubanos³ es primordial. En otras palabras, la película debe leerse como deconstrucción del discurso liberal burgués del siglo XIX —como reinterpretación ambigua generada por la necesidad de “preservar” la tradición e intentar cambiarla a la vez. ¿Qué encubre esta reinterpretación de la identidad nacional y qué descubre? ¿Hasta qué punto es la revisión fílmica de la novela compatible con el discurso revolucionario que prevalece? Y por último, aunque no menos importante, ¿cómo reinscribe la película a los afrocubanos dentro de la identidad nacional?

En primer lugar, se tendría que mencionar que mientras el texto de Solás articula un proyecto nacional moderno radicalmente diferente al de la novela, también asimila la dimensión emblemática de la novela de Villaverde, a través de la cual, sin embargo, promueve otro tipo de progreso. Claramente, el objetivo de la novela es alertar a la burguesía cubana del obstáculo que presenta la esclavitud hacia el progreso en términos tanto de creación de una nación modern(izad)a como de desarrollo de la humanidad. La película dirige su mirada a un tipo de desarrollo diferente para la nación moderna, esta vez arraigada en ideales socialistas.

Como punto de partida vale la pena recordar algunos de los aspectos teóricos de importancia que plantean la nación como construcción ideológica de los tiempos modernos. Ernest Gellner, Benedict Anderson, E. J. Hobsbawm, y Doris Sommer sostienen que la nación es un fenómeno moderno por excelencia, generado por otro producto moderno: el nacionalismo. Gellner y Anderson han demostrado que el florecimiento del “*print capitalism*” y el aumento de una intelectualidad secular fueron factores esenciales en la difusión de las nociones en torno a la idea de nación.

Anderson, por ejemplo, mantiene que las novelas sobre todo han funcionado como medio de forjar “comunidades imaginadas”. Sostiene que la estructura de la novela y su característica intrínseca de simultaneidad “proporcionó los medios técnicos para ‘representar’ el tipo de comunidad imaginada que es la nación” (25). Según Anderson, las estructuras de argumento de la novela moderna pueden expresar acontecimientos que ocurren de manera simultánea. La cualidad del “mientras tanto” de la novela moderna permite a personajes que no se conocen entre ellos pertenecer al mismo espacio (sociedad) sin que la coherencia corra peligro. Además, el lector omnisciente es consciente de la

³ A diferencia de las categorías raciales simplistas y polarizadas que se usan en los Estados Unidos (blanco o negro), las categorías utilizadas en Cuba son mucho más complejas. Sin embargo, estas categorías todavía implican una jerarquía que sitúa al mismo nivel la piel de matices más claras con la blancura. Para evitar posibles malinterpretaciones, y por razones prácticas, prefiero el término “afro-cubano” al de “negro” para referirme a cubanos de ascendencia africana, de piel no blanca.

existencia de todos los personajes y sus acciones, que son presentados como “a la vez,” en un mundo elaborado por el autor. Anderson explica la importancia de sus ejemplos: “The idea of a sociological organism moving callendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which is also conceived as a solid community moving steadily down (or up) history” (26).

Claramente, Anderson (junto con Gellner y Hobsbawm) apunta hacia un impulso historicista utilizado por los intelectuales modernistas para crear mitos nacionales mediante la conexión de un pasado común que, al mismo tiempo, proyectaría un futuro de realización nacional.

A pesar de las limitaciones en esta aproximación de Anderson y de los demás estudiosos afines que han indicado William Rowe y Vivian Schelling, junto con Anthony Smith, a los cuales volveré más tarde, es difícil negar el papel que las novelas jugaron y todavía juegan en la configuración de los discursos nacionales. En Latinoamérica, se considera generalmente que las novelas históricas/fundacionales han sido instrumentos en la creación de imaginarios nacionales y en el establecimiento de ejemplos de nación, como han señalado estudiosos como Doris Sommer y Fernando Unzueta. Dentro del campo específico de la escritura latinoamericana, Sommer y Unzueta han desarrollado las ideas de Anderson al analizar novelas del siglo XIX. Se ha encontrado así un vínculo claro entre la figuración del romance y el deseo patriótico. Según Sommer, el amor heterosexual en estas novelas proporciona “una retórica para proyectos hegemónicos” en la cual la unión romántica proyecta aspiraciones para una nación liberal, moderna y unificada. Tanto Sommer como Unzueta destacan el papel central que los intelectuales latinoamericanos tuvieron no sólo como escritores de novelas institucionalizadas, sino también como hombres de estado involucrados de manera directa en la construcción de “comunidades imaginadas”.

Al igual que muchos de los intelectuales en Latinoamérica del siglo XIX, inquietados por la percepción de inexistencia de una Historia nacional auténtica, la *intelligentsia* cubana comenzó una búsqueda de los pilares culturales sobre los cuales se pudiese construir una comunidad imaginada. Cabe mencionar que mientras otros intelectuales latinoamericanos se esforzaron por crear tradiciones, rasgos de autenticidad y una fundación histórica para sus recién independizadas naciones, Cuba todavía era una colonia española. Debido a que la intelectualidad cubana tuvo que funcionar dentro de un contexto colonial, estando al corriente de lo que ocurría en el resto de Latinoamérica, la labor de construir una comunidad imaginada fue particularmente problemática. La novela se convirtió en uno de los instrumentos que ayudaron a difundir referentes comunes que permitieron trazar y dar forma a la nación como entidad autónoma, única y unificada. En este sentido, la institucionalización de las novelas históricas también contribuyó a propagar los ideales liberales burgueses del concepto de nación. Más concretamente, en los intentos de erradicar la dominación española, de modernizar la nación y de reclamar independencia política para Cuba, *Cecilia Valdés* sirvió como parte de un complejo aparato que ayudó a formar la identidad nacional. Conocida por ser la primera novela anti-esclavista en Cuba, *Cecilia Valdés*⁴ está considerada como una de las mayores fuentes de

⁴ La primera parte de la novela fue publicada en 1839 y la segunda en 1882. *Francisco*, sin embargo, aunque fue escrita en 1838, no fue publicada en España hasta 1880.

la *cubanía*. Su resemantización fílmica a finales del siglo xx atestigua su poder y valor emblemático en el imaginario de la Cuba moderna y socialista.

Al tiempo que valoro los trabajos de Anderson, Sommers y otros, y estoy de acuerdo en que las novelas jugaron un papel importante en la configuración de las identidades nacionales, también creo que el poder de los medios de comunicación visuales en el siglo xx da cuenta de la vitalidad que continúa teniendo el concepto de nación en el siglo xx. Por esta razón, quiero pasar a considerar otra cara esencial de este debate. En el artículo titulado “Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity”, Anthony Smith critica de manera convincente los enfoques de estudiosos como Gellner, Anderson y Hobsbawm. Al comentar acerca de paralelismos formales y temáticos entre la pintura y el cine histórico, en relación a la representación de la identidad nacional, explica que “[f]ew have done more to conform, express and disseminate the ideals and problems of the nation than the artist in painting or in moving images” (57). Smith afirma que la identidad nacional tiene más que ver con el redescubrimiento, la reafirmación y la legitimación de mitos existentes y la memoria, que con lo que Hobsbawm ha llamado “tradiciones inventadas.” Apunta que los trabajos académicos han pasado por alto el “contenido” y el “tono” presente en los mensajes nacionalistas de los intelectuales modernistas.⁵ En seguida, añade que el problema para los intelectuales modernistas y las explicaciones modernistas del nacionalismo tiene su raíz en convencer a las masas de que “this was indeed *their* nation, and that they should identify with it...” (47).

Por medio de lo que llama un enfoque “etno-simbólico”,⁶ Smith asevera que la gente (el “pueblo étnico”) es uno de los elementos fundamentales en las representaciones de lo nacional (el otro es “*ethnoscapes*”), especialmente a partir de finales del siglo xviii. El cine, según Smith, no sólo ha sido un medio popular desde el principio, sino que también ha tomado al pueblo como sujeto y materia central (56). En un sentido similar, William Rowe y Vivian Schelling han criticado a Anderson por su “insistencia en el alfabetismo como base del nacionalismo...” así como de su falta de atención hacia la cultura popular (24-25).

Todo el que esté interesado en los mecanismos de funcionamiento de la hegemonía no puede dejar de lado los argumentos de Smith, Schelling y Rowe, puesto que las culturas populares y su agente primario, “el pueblo,” a menudo han asumido una función especial en la construcción de discursos nacionalistas. La inclusión del “pueblo” (*volk*) y algo de cultura popular se convierten en ejes fundamentales en los intentos de consolidar proyectos nacionales hegemónicos. Una inclusión de esta naturaleza, por tanto, nunca se produce en un vacío ideológico.

Como se ha explicado a través de las conceptualizaciones gramscianas, la hegemonía presenta una variedad de estrategias dentro de un sistema complejo de alianzas configurado por nociones de dominación, consentimiento y la presencia del Estado. La conexión entre

⁵ El término “modernista” no se refiere ni al significado que se le da en Hispanoamérica ni al que se da en Brasil, ya que se suele aplicar a dos movimientos literarios concretos en Latinoamérica. En este caso, utilizo el término “modernista” para expresar un significado de la palabra más amplio, que abarca, por ejemplo, la comprensión occidental de la historia como progresión civilizadora de la humanidad a través de un tiempo lineal y de las nociones del estado-nación.

⁶ El término incluye mitos, símbolos, memoria y tradiciones (57).

dominación y consentimiento se articula a través de arreglos, soluciones de medio término y negociaciones que van más allá de la alianza de clase. Como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe han explicado, la hegemonía penetra en el campo intelectual y moral, y va tomando forma a través de grupos de ideas y valores que son compartidos por diferentes sectores dentro de la sociedad (66-71). Laclau y Mouffe proponen lo que llaman “the category of subject positions within a discursive structure” para describir mejor la dinámica de la hegemonía. En este sentido, la hegemonía no se puede concebir como algo permanente, sino más bien como una lucha continua en sus prácticas articularias.

En este sentido, “el pueblo” debe sentirse representado y por tanto debe consentir ser gobernado. La representación a menudo, aunque no siempre, incluye la apropiación de “lo popular”, en la cual se dan procesos de folklorización de elementos/prácticas culturales. Con el término folklorización quiero decir que las prácticas culturales se “congelan”, tanto en tiempo como en espacio. Éstas se separan de sus contextos de práctica y significación, y se separan de las personas que realmente las practican. En otras palabras, se convierten en piezas de museo enmarcadas dentro de estructuras de un sistema de significación que tiene poco que ver con su estatus performativo.⁷ Por tanto, las prácticas de la vida diaria se institucionalizan y adquieren un significado diferente. Este proceso de resemantización del pueblo y lo popular depende de inclinaciones ideológicas específicas.

Cuando se (re)presenta al pueblo como nación, los productos culturales nacionales (novelas, películas, canciones, arte, discursos políticos, desfiles, etc.) juegan un papel importante tanto en la folklorización como en la resemantización del pueblo y lo popular. Como Jesús Martín-Barbero ha señalado, el “pueblo” ha sido conceptualizado y representado de varias maneras; apunta que el Romanticismo del siglo XIX presentó una visión mítica del pueblo —una perspectiva que abrió la posibilidad de una cultura alternativa (popular) incluso cuando a la gran mayoría de la población se le prohibía participar en los procesos políticos históricos (6-13).

Cecilia Valdés ofrece un buen ejemplo de la relación ambigua entre la literatura del XIX y el pueblo. En esta novela hay ciertas pistas en las que se reconocen ciertos elementos culturales populares. Pero el pueblo, especialmente los esclavos, no están representados como agentes políticos e históricos. Por ejemplo, la tendencia a capitalizar los horrores y los problemas producidos por la institución de la esclavitud se dirige a la desestabilización burguesa del sistema colonial en su conjunto y no al papel que los esclavos jugaron en su propia lucha por la libertad. El proyecto de Villaverde claramente no incluyó a los afrocubanos como representantes de su propia historia, ni mucho menos de una historia nacional. Sin embargo, la misión didáctica de la novela (para promover un “contenido histórico” nacional particular) y su institucionalización llevaron a cabo una resemantización del pueblo aún mayor, de acuerdo con los contextos históricos/ideológicos específicos en los que se utilizaba.

La incorporación del pueblo y de la cultural popular, tal y como se representan en textos culturales nacionalistas, como *Cecilia Valdés* (la novela) y *Cecilia* (la película), puede tener varias funciones. Se convierte en un medio por el cual la concepción de la

⁷ Esta analogía está basada en los trabajos de García Canclini en relación a la producción y el consumo de artesanía mexicana indígena.

identidad nacional (es decir, construida en oposición a la del colonizador) se propaga y legitima. También podría añadir un refuerzo en la delimitación de las fronteras nacionales recurriendo a nociones de la singularidad propia del pueblo de la nación. En cualquiera de estos casos, el pueblo aparece como el portador de la identidad nacional de otro. El pueblo, por lo tanto, podría también destacar como instrumento fundamental en la demarcación y separación entre lo que se origina desde adentro y lo que pertenece afuera de los límites de la nación.

El impacto que ha tenido *Cecilia Valdés* en la memoria cubana colectiva evidencia este proceso de resemantización. Las citas de Humberto Solás, Rodríguez Alemán y Nancy Morejón, situadas al principio de este artículo, son sólo unos ejemplos de la importancia de la novela en las negociaciones permanentes de la identidad nacional. En la Cuba post-revolucionaria, no sólo ha servido como “leyenda popular” nacional, como Morejón menciona, sino que también se ha prestado a mediar en procesos que buscan la legitimidad de una u otra forma, por medio de la inclusión de lo popular. En el contexto pos-revolucionario, *Cecilia Valdés* ha adquirido otros significados y nuevas funciones ideológicas y es precisamente a través de este proceso de resemantización que han surgido tensiones a nivel discursivo. Por ejemplo, cuando Solás se refiere a la novela como “parte activa, y por lo tanto viva, del folclore nacional” (133), *Cecilia Valdés* se presenta como una paradoja. Por un lado, la afirmación de Solás invoca la imagen de una pieza de museo perteneciente al pasado y cuyos elementos culturales fueron atrapados y petrificados dentro de los confines de un “monumento histórico literario” nacional. Por otro lado, la descripción también recuerda a la resurrección de elementos culturales y populares que se convirtieron en “parte activa,... viva” de lo que se ha construido de manera dinámica como *cubanía*. Si el folclore se tiene que entender como algo muerto, como cultura institucionalizada, asociada con algún pasado original remoto, en el presente la novela adquiere su importancia como mito “redescubierto” y legitimizado, listo para ser (re)elaborado para servir mejor a otros discursos nacionalistas.

Además de ese tipo de configuraciones paradójicas, hay que tomar en cuenta el tiempo/espacio histórico nacional que se ha designado a esta novela. Éste ha sido caracterizado como uno de los momentos más relevantes en la configuración de la nacionalidad cubana. Esta atribución tiene un buen ejemplo en las propias palabras de Solás, cuando comenta que los momentos históricos de *Cecilia Valdés* forman el eje principal en que se dio la “cristalización del sincretismo racial y cultural” (15). Conceptualizaciones paradójicas de lo nacional de este tipo se presentan con frecuencia en las disputas hegemónicas. Es precisamente a través de la cristalización y el sincretismo que el pueblo de la nación se (re)presenta en términos universales en que uno representa a todos. Es decir, las cuestiones de diferencia se borran a favor de la unidad nacional. Como mi análisis sugiere, a pesar de la intención de la película de poner en primer plano a los afrocubanos como sujetos históricos, en última instancia esta posición conciliadora se repite en el filme, especialmente en la cuidadosa reconstrucción (o redescubrimiento) de un mito fundacional basado en el sincretismo. Sin embargo, antes de analizar secuencias concretas de la película, es importante recordar el interés del Estado cubano por “resemantizar” la novela de Villaverde. La ingente cantidad de recursos que el Estado invirtió para hacer la película —la cual, en el contexto cubano se considera como

superproducción— da fe del reconocimiento que el Estado ha dado a la importancia de la novela como proyecto edificador de la nación.⁸ Además, sería razonable afirmar que aunque la Cuba socialista intenta reparar la representación de los afrocubanos en el contexto nacional, películas como *Cecilia* a menudo contradicen tal intención. De hecho, tienden a mantener a los afrocubanos como objetos estáticos de la mirada y en repetidas ocasiones no logran interpolar a los espectadores como afrocubanos.

Cecilia se abre con dos secuencias que presentan mitos de origen y que retratan a la población negra como los primeros antepasados de la nación; la película en apariencia revela el deseo de presentar a los afrocubanos como los sujetos privilegiados de la nación. Sin embargo, un análisis más acertado señalaría una interpretación menos positiva. Al principio, tras dar una explicación histórica por medio de títulos (que sitúan la historia en la Cuba del siglo XIX), un plano general encuadra a un grupo de personas negras enmascaradas y desnudas que caminan hacia un callejón con forma de túnel que alude claramente tanto al Callejón Estrecho como a un canal de parto. La gente marcha en silencio con las cabezas hacia arriba como si respondieran de forma obediente a una llamada superior. La fluidez con que la cámara describe los movimientos del grupo hacia la cavidad y el énfasis que se da a los alrededores nebulosos/húmedos, emparejados con una banda sonora que recuerda al ritmo de la respiración, evocan claramente una poderosa alusión al nacimiento. De esta manera, la escena “primordial” hace que el espectador vuelva a tiempos míticos inmemoriales cuando la película, simbólicamente, sugiere una migración que se originó desde el mismo útero de la “Madre” África.

Como explicaré más adelante, la siguiente secuencia también ofrece posiciones conflictivas para los afrocubanos. En su deseo de narrar el nacimiento de la nación, la secuencia de la procesión —que es una continuación de las secuencias descritas anteriormente— recuerda precisamente la “síntesis racial y el sincretismo” que cristalizaron la propia esencia de la nación. Después de la última toma del pueblo “africano”, hay varios planos de gente negra vestida con atuendo de santería en una procesión. Estos planos que retratan a personas negras cantando y bailando cantos de santería se intercalan con otros en los que aparece gente blanca flagelándose, llevando cruces a cuestas y gimiendo al tono de himnos católicos. Los planos que siguen presentan imágenes de la Virgencita de Bronce en yuxtaposición con imágenes de la Virgen María, ambas llevadas sobre pasos, siguiendo la tradición católica. Las dos procesiones aparentemente separadas se van mezclando por medio de planos alternantes de los Negros⁹ y los Blancos, seguidos por contrapicados alternantes de las dos Vírgenes, pero en un ritual predominantemente católico. Mientras tanto, la banda sonora también alterna entre ritmos de santería y cantos católicos a modo de contrapunto, hasta que al final se unen, consiguiendo una armoniosa mezcla.

Estas secuencias en torno al nacimiento fallan en el hecho de que no aseguran de manera consistente una posición privilegiada para los afrocubanos. Por ejemplo, se podría

⁸ Hay varias versiones de la *Cecilia* dirigida por Humberto Solás: un serial de seis horas (con la cual se identifica más el propio Solás) y varias versiones más cortas (una de dos horas para consumo internacional, otra de cuatro horas para Cuba y otra reedición de la versión internacional). Además, esta película generó una gran controversia en Cuba tanto por su coste como por su “autenticidad”.

⁹ Al decir “Negros” me refiero a población de piel muy oscura, que en esta secuencia representan a los esclavos desplazados desde el África subsahariana.

argüir que mientras se intenta honrar a los afrocubanos, las escenas de nacimiento también cosifican a los cubanos de ascendencia africana de varias maneras. Tradicionalmente, en las conceptualizaciones occidentales, el cuerpo desnudo del Otro connota primitivismo y salvajismo. Desde un punto de vista histórico, la preocupación del hombre blanco por la sexualidad de la población de ascendencia africana ha girado en torno a percepciones distorsionadas sobre la desnudez y la atribución de excesiva lujuria. Al privilegiar el cuerpo desnudo del Otro, estas secuencias invitan a asociaciones que relacionan el color de la piel y la desnudez con promiscuidad primitiva.

Además de asociar lo afrocubano con lo primitivo, lo erótico y lo exótico, los contrapicados también cumplen otro tipo de objetivización. Al destacar los cuerpos desnudos, musculosos, sudados, fuertes y brillantes desfilando entre la niebla, los planos desechan toda sugerencia de que los afrocubanos sean seres racionales y reflexivos. La atención que se presta al cuerpo (y no a la mente) asocian a los afrocubanos con el tipo de cualidades animalísticas que los discursos blancos dominantes tradicionalmente atribuyen a la gente de ascendencia africana. En este mismo sentido, el cuerpo negro, despojado de toda característica humana, aparece mezclado con la naturaleza como si fuera una mera extensión del paisaje. Además, “el principio” también cae en esencialismos tradicionales y nociones totalizadoras. Por ejemplo, no solamente está basado en asociaciones metonímicas del tipo cuerpo de la mujer/maternidad/nación, sino que también da a entender que todos los africanos/negros son iguales, puesto que no se sugiere ningún signo de diversidad étnica entre los esclavos.

Mientras se representa a los africanos como los antepasados originales de la nación, el ritual de la procesión en realidad sugiere el origen sincrético de la nación. A pesar de ser una clara desviación de antiguas nociones de “progreso cultural” que se basan en las virtudes de principios civilizadores europeos, estas secuencias fracasan en que no retratan el sincretismo como forma de resistencia. En cambio, este sincretismo implica un tipo de mezcla armoniosa entre la herencia africana y las prácticas de la cultura dominante europea. Claramente, la intención de la película no es destacar la diferencia, sino más bien asegurar a la audiencia de la homogeneización pacífica que supuestamente se produjo a través del sincretismo.

En relación a la santería, aunque la intención pudo haber sido la descripción de un “tiempo-pasado” en el que se llevaban a cabo tales prácticas religiosas, el “uso” que los afrocubanos hicieron de ella, y que todavía hacen, nunca se representa. En este sentido, la representación de la santería en estas secuencias tiene poco que ver con las experiencias religiosas cotidianas vividas por los afrocubanos. En cambio, está más cerca de una postal exótica que de las verdaderas prácticas culturales locales. Al igual que el desfile con la gente anónima con sus “vestidos” delante de la cámara, se folkloriza la santería y ésta pasa a funcionar como una ayuda suplementaria en el intento de crear un espectáculo cinematográfico de proporciones épicas. Al narrar el nacimiento de la nación, la película presenta además otro mito del origen. Esta vez está arraigado en una tradición oral afrocubana contada por una mujer negra anciana a su nieta, Cecilia. Presentada en su mayor parte con la *voz en off*, la abuela encuadra la historia del destino de Ochún, y así se explica cómo Ochún y Changó llegaron a Cuba. La secuencia comienza con una toma de la abuela y su nieta sentadas en las escaleras que dan a la calle mientras ven pasar la

procesión sin demasiado interés. La abuela le dice que un día, cuando Ochún se estaba bañando en un manantial, un hombre blanco “vestido de hierro” la tomó como prisionera y la trajo a la isla para que se la vendieran en el mercado de esclavos. Un día Changó, disfrazado de mujer, llegó para liberar a Ochún. Él untó el cuerpo de Ochún con miel para que “pasara” por blanca y entonces Ochún se convirtió en una atractiva mulata. Es a través de la narración de la abuela que el espectador se entera de cómo los europeos secuestraron a los africanos y los trajeron de manera forzosa a Cuba para convertirlos en esclavos.

Como en la mayoría de versiones míticas, la historia de la abuela es híbrida, ya que contiene “hechos históricos”, a la vez que la fuerza principal de la narración surge de los mitos y la religión afrocubanos. La importancia de la abuela está relacionada no solamente con esta narración de la historia fundacional, sino también con su papel como narradora comprometida con la práctica de la tradición oral. Ella articula la narrativa (versión histórica) mientras actúa como hablante exclusivo que posee la autoridad para pasar los conocimientos de sus antepasados a la generación más joven. Como los narradores en la tradición oral, la abuela adquiere más poder al ser la fuente tanto del saber como de la persuasión vocal en esta escena. De la misma manera, podría considerarse que su *voz en off* funciona como instrumento que hace al espectador identificarse con una “comunidad imaginada” que a menudo las explicaciones históricas han ignorado.

No obstante, a pesar de la preponderancia de un modo discursivo mítico que informa al espectador de un mito fundacional afrocubano y el poder con el que se dota a la *voz en off* de la narradora, la *performance* de la abuela sigue siendo problemática. Las discrepancias que se encuentran en la relación entre sonido e imagen apuntan a una fuente de tensión que desestabiliza la actuación de la abuela. En primer lugar, el intento de privilegiar el punto de vista de la abuela, a través de un plano medio corto, conforme establece la escena para contar la historia de Ochún, se ve debilitado con la utilización que se hace de la iluminación y la cámara. Desde un punto de vista visual, hay dos planos de la abuela muy importantes, el primero y el último, cuya intención es reconocerla como fuente central de la narración. Parte de su cara se suprime adrede como consecuencia de una iluminación cuidadosamente diseñada. Así, el poder autorial de su *voz en off* se compromete en potencia con el poder de esta imagen fragmentada. Además, la inconsistencia entre la banda sonora y las imágenes presente en los puntos de vista cambiantes que le siguen pone en peligro la autoridad de la abuela.

Conforme el plano medio corto de la abuela cambia a un plano medio corto de la niña, el punto de vista cambia a la pequeña Cecilia. Cecilia es retratada con una expresión pensativa y agradable, con la cabeza ligeramente alejada de su abuela, mirando fijamente hacia arriba parece completamente absorbida por la historia de su abuela. De esta manera, la historia parece ser narrada visualmente a través del punto de vista de Cecilia, y oralmente por la *voz en off* de la abuela. Cecilia imagina escenas que muestran a Ochún bañándose desnuda en el manantial, y más tarde a la orichá tendida boca arriba en posición pasiva, mientras Changó embadurna con miel sus pechos y sus muslos suavemente.

Claramente, la intención no es sólo transmitir la identificación de Cecilia con Ochún, sino también evocar la identificación entre Cecilia y la Virgencita de Bronce que se establece en el imaginario cubano por primera vez a través de la novela. Estas asociaciones se destacan aún más porque se retrata tanto a Ochún como a Cecilia como mulatas muy

deseadas que se hacen “pasar” por blancas. Ambas están asociadas con la sexualidad. Ambas aprenden a “disfrazarse” como blancas, y la Cecilia adulta reza a Ochún y a la Virgencita. De esta manera, no es mera coincidencia que más tarde en la película, Cecilia, ya adulta (interpretada por Daisy Granados), aparezca desnuda en el telón rezando a Ochún mientras se embadurna los muslos con miel.

Sin duda, este cambio a un ángulo de cámara objetivo en los planos de una Ochún desnuda y sexualizada invalida el punto de vista óptico del personaje. La inestabilidad de los puntos de vista de los personajes promueve procesos de identificación que a menudo se encuentran en textos falocéntricos. Sin embargo, el marco que ofrecen las teorías del feminismo blanco acerca de la mirada no es adecuado para tratar el funcionamiento de lo racial, la representación y el espectador en *Cecilia*. La cosificación de la mujer en este caso no se explica de manera adecuada en términos de voyeurismo y fetichización de la figura femenina privilegiados por las teorías de feministas blancas, como Laura Mulvey y otras, que centraron sus planteamientos en la noción de “*visual pleasure*”. Lo que está en juego, como han advertido las feministas afroamericanas, es la “blancura” de las teorías feministas psicoanalíticas que despojan de su historicidad a la subjetividad de la mujer negra.¹⁰

Como Michele Wallace nos recuerda, con razón, “[i]t is crucial here to view spectatorship not only as potentially bisexual but also multiracial and multiethnic” (264). Wallace asimismo nos advierte de la concepción de “the female-subject lack” postulada por teóricas como Kaja Silverman. Mientras a Wallace le resulta útil esta conceptualización, al mismo tiempo nos recuerda que tengamos en consideración experiencias socio-económicas e históricas específicas. Señala también que “...within that system of ‘lack’, here is also inscribed a racial hierarchy in which White women are privileged” (265). Debido a que las teorías psicoanalíticas han sacado provecho de los modelos de identificación que de manera sistemática han negado la existencia a la mujer negra, es fundamental que nos centremos en análisis que explican juntamente raza y género en contextos socio-históricos específicos. Históricamente, el cuerpo de la mujer afrocubana ha sido el lugar en donde el hombre blanco depositaba sus fantasías eróticas. A lo largo del periodo colonial y esclavista en Cuba, las mujeres afrocubanas eran violadas repetidamente por sus amos blancos. La mulata en particular era a menudo considerada lo suficientemente buena como para convertirse en la amante del hombre blanco de clase alta, pero nunca lo suficientemente decente como para convertirse en su esposa. Por tanto, es de vital importancia prestar atención a las construcciones negativas de la sexualidad de mujeres de ascendencia africana¹¹ —por ejemplo, la manera en que la caracterización de la mujer

¹⁰ Aunque soy consciente de que las construcciones de categorías raciales son diferentes en el Caribe hispano y en los EE.UU., no se puede negar la similitud de experiencias históricas sufridas por la población de ascendencia africana en los EE.UU. y en el Caribe. Debido a estas similitudes históricas y a la innovadoras contribuciones a la teoría fílmica por parte del feminismo afroamericano de los EE.UU., creo que podría ser beneficioso mantener un diálogo con los postulados del feminismo afroamericano de los EE.UU.

¹¹ Pienso en la afirmación de Jacqueline Bobo en la que dice que “[n]egative constructions of Black women’s sexuality have been the cornerstone of many oppressive ideologies that are used to mask [...] racist and sexist motives” (274).

negra de piel clara como “tentadora” (como en las dos versiones de *Cecilia*) se ha utilizado para justificar el abuso sexual y la explotación del hombre blanco hacia la mujer de ascendencia africana.

Es precisamente a causa de la experiencia histórica de la mujer de ascendencia africana que debemos tener en cuenta la posible resistencia de parte de la espectadora afrocubana. En este sentido, habría que considerar simplista el asumir cierto masoquismo por parte de las espectadoras afrocubanas. Sería como negar a la mujer afrocubana su conocimiento y experiencia histórica —algo que la película misma les recuerda de diversas maneras— que no solamente les ha informado de su condición de opresión en una sociedad racista y patriarcal, sino que también las ha preparado para resistirse a la sumisión. Por tanto, es muy posible que muchas mujeres afrocubanas encuentren maneras de resistir los mensajes racistas y sexistas implícitos de las secuencias. Recordando a Manthia Diawara, Bell Hooks, entre otros intelectuales afroamericanos, señala que las espectadoras negras se han situado a sí mismas para crear una “mirada oposicional” que trastoca los procesos de identificación propios del cine de Hollywood convencional.

Aunque la película de Solás no se parezca a una película típica de Hollywood, sí que está cargada de limitaciones ideológicas a nivel tanto racial como de género. Volviendo a la escena del baño de Ochún, si bien el espectador afrocubano puede estar preparado para ofrecer una “mirada oposicional”, la película misma nos lleva a sentirnos complacidos por la cosificación de la mujer afrocubana. En otras palabras, a pesar de la capacidad de resistencia de algunos espectadores, los planos no dejan de ser contruidos de maneras por las que “[Black] woman [is] the image [and white] man [is] the bearer of the look” (Mulvey 19). Por tanto, estas secuencias (y la película en su conjunto) limitan el potencial radical de interpolar al espectador o a la espectadora, de cualquier raza, como afrocubano.

Las incongruencias/ambigüedades que he señalado se relacionan claramente con un desplazamiento temporal que se asemeja a lo que Homi Bhabha ha descrito como un proceso de tiempo doble en lo concerniente a la nación como narración (Bhabha 140-45). Bhabha ha sostenido que la cuestión esencial en la representación de la nación debe tratarse en términos de un proceso temporal que implica dos procedimientos narrativos diferentes, “lo pedagógico” y “lo performativo” (142-43). Proponiendo como punto de partida los enfoques historicistas de “equivalencia lineal de acontecimientos e ideas”, señala que la nación debe ser considerada como ambivalente, dividida, como si de estrategias narrativas conflictivas se tratase (140). El teórico también llama la atención sobre la “*metaphoricity*” de los grupos de población de la nación, sosteniendo que “[...] the space of the modern nation-people is never simply horizontal. Their metaphoric movement requires a ‘doubleness’ in writing; a temporality of representation” (141). En este proceso temporal, en el que la “contemporaneidad del presente” interrumpe la continuidad del pasado, el pueblo “... represent[s] the cutting edge between the totalizing powers of the social as homogeneous, consensual community, and the forces that signify the more specific address to contentious, unequal interests and identities within the population” (146).

Sin embargo, en la tensión que se crea entre lo pedagógico (el pasado, lo continuo, lo tradicional) y lo performativo (la contemporaneidad, el presente, la repetición, las interrupciones, las historias heterogéneas), la nación como narración puede presentar al

pueblo como entidad pedagógica. Es exactamente en la tensión causada por la relación conflictiva entre lo pedagógico y lo performativo que se negocian constantemente las posiciones de sujetos hegemónicos y que éstas pasan a ser ocupadas por distintos agentes. En las negociaciones por la hegemonía, en que la inestabilidad impera y los cambios son constantes, existe la posibilidad de que “el pueblo” y lo performativo sean apropiados y transformados en una pedagogía nacional. Al examinar la “narración de la nación” desde estas dos estrategias narrativas contrastivas como procedimientos que tienen lugar en las búsquedas hegemónicas, se pueden responder preguntas relacionadas con la configuración de los marginados dentro de discursos nacionales.

La intención de la película de privilegiar y reinscribir a los afrocubanos y la herencia africana dentro de la identidad nacional queda atrapada dentro de la naturaleza conflictiva de nación como narración. Ésta articula la paradoja de preservar la tradición/población como folklore y también institucionaliza (“pedagogiza”) la memoria (lo preformativo). Además, es en el tiempo-pasado mítico de donde la pedagogía de la nación como narración emerge. En este contexto, “el pueblo” y “lo popular” se semantiza como tradición, origen, y asume un significado fundacional lejos del de la experiencia humana vivida. Otra vez, se suprimen las historias de los afrocubanos, aunque en parte, bajo el disfraz de la unidad. Por ejemplo, los conflictos que derivan de la dialéctica amo/esclavo desaparecen en favor de la homogeneización. La película subraya el papel del sincretismo (más que de la transculturación), recreando un pasado remoto, mítico, en el que las dos culturas (la africana y la europea) se mezclaron de forma armoniosa; por eso la película separa los seres humanos de sus experiencias históricas reales. La cultura popular afrocubana también se sitúa en un tiempo mítico y el hecho de desvincular los elementos de santería de su propio tiempo histórico, tal y como se describe en la escena de la procesión, hace que las personas se separen de sus prácticas religiosas. En esta escena, la santería no se puede considerar como *performance* porque su localización temporal no forma parte ni de su propio tiempo pasado ni de su tiempo presente. En cambio, se congela en una zona atemporal, sugiriendo una posición para esta religión y sus seguidores fuera de la historia con finalidad pedagógica, más que representando su uso en la práctica. En este sentido, se convierte en una foto de postal enmarcada en una narrativa atemporal que nos dice bien poco sobre las prácticas religiosas, pasadas y presentes, en la vida diaria de las personas.

Cuando se representan de esta manera, las historias de las experiencias vividas por la gente (la Historia) se reducen a un espectáculo. Puesto que estas escenas están ligadas a un tiempo pasado establecido previamente (el origen mítico), funcionan pedagógicamente, haciendo al espectador creer que lo que él/ella ve es parte del pasado de la nación. Entre la insistencia en el sincretismo y la descripción totalizadora de “africanos” lo que parece irrumpir de las fisuras narrativas es el deseo de unificar/homogenizar la nación.

La película se presta a lecturas contradictorias, ya que la representación ambigua que el texto hace de los afrocubanos es en sí misma una fuente de tensión. La intención de recrear una pedagogía de la nación basada en una novela fundacional y a la vez dar voz a los afrocubanos ofrece la base de esta ambigüedad. Para reiterar una pregunta postulada anteriormente, ¿cuáles son las implicaciones ideológicas de la versión de Solás de la novela en relación a los discursos nacionales de la Cuba socialista? Fueran cuales fueran las diferencias ideológicas y las muchas formas adscritas al “pueblo” desde el nacimiento

de las naciones-estado, la gente común y la cultura popular han servido como instrumentos de mediación en la creación y preservación de proyectos hegemónicos nacionales. En su búsqueda explícita de la identidad cultural, la retórica del nacionalismo presenta una variedad de tácticas en el proceso de legitimización de su proyecto. Entre estos instrumentos mediadores utilizados en la construcción y continuación de proyectos hegemónicos se encuentran la creación, cristalización, institucionalización e, irónicamente, la reelaboración constante de mitos.

Cecilia Valdés (la novela) y *Cecilia* (la película) demuestran estas características. También muestran los paradójicos emblemas nacionales presentes en la creación de hegemonía. Por un lado, estos emblemas representan la cristalización, la tradición del pueblo encostrada en las paredes del “monumento histórico” nacional; y por otro lado, se adapta según los diferentes modelos de nación, posiciones del sujeto y discursos hegemónicos. La narración de proyectos nacionales en *Cecilia* (Valdés) presenta ambigüedad en su (re)presentación del “pueblo.” Este hecho se encuentra arraigado en la intención del texto de inscribir a los afrocubanos como actores de su historia al tiempo que como representantes del “pueblo” como tradición.

Para concluir, mientras la película de Solás sí que presenta fisuras por las que lo performativo emerge, en última instancia contiene/encierra el presente dentro del marco del discurso pedagógico. Lo que este discurso implica es la construcción de una nación en la que el progreso socialista hace posible la armonía racial. En otras palabras, los conflictos raciales son cosa del pasado, de la nación anterior al socialismo. Mientras las voces de los marginados sociales interrumpen momentáneamente la versión historicista de la nación, son a la vez amortiguadas por la pedagogía racionalista. Debido a que la película habla del pasado como si en el presente¹² ya no existieran los conflictos raciales, su función primordial pasa a ser pedagógica. Lo que esto sugiere es un desarrollo (moderno) socialista de la nación que se presenta como modelo para el progreso de la humanidad.

Traducido por Irene Ruiz-Mora

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism* [1983]. Londres: Verso, 1991.
- Barnard, Timothy. “Death is not True: Form and History in Cuban Films”. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. John King, Ana Lopez y Manuel Alvarado, eds. Londres: British Film Institute, 1993.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Bobo, Jacqueline. “Reading Through the Text: The Black Woman as Audience”. *Black American Cinema*. Manthia Diwara, ed. Londres: Routledge, 1993. 272-87.

¹² Timothy Barnard ha señalado que, en el cine histórico cubano de los años sesenta y setenta, el espectador “sees history and present cohabit the film frame, uniting past and present, creating a revolutionary film tense that corresponds to the appropriation of Cuban history by the post-1959 political leadership and their own appeal to an ‘eternal past’ which has being brought to life by the revolution” (238).

- García Canclini, Néstor. *Transforming Modernity: Popular Culture in México*. Lidia Lozano, trad. Austin: University Texas Press, 1993.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Hobsbawm, E.J. *Nations and Nationalisms Since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hooks, Bell. "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". *Black American Cinema*. Manthia Diwara, ed. Londres: Routledge, 1993. 288-302.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso, 1985.
- Morejón, Nancy. "Cecilia Valdés: mito y realidad". *Universidad de La Habana. Revista* 212 (1980): 52-61.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Rodríguez Alemán, Mario. "Cecilia: algunas observaciones preliminares". *Trabajadores*. (La Habana, 12 julio 1982): 4.
- Solás, Humberto. "Cecilia Valdés o la búsqueda de lo nacional". Interview by Gerardo Chijona. *Cine Cubano* 102 (1982): 111-24.
- Smith, Anthony. "Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity". *Cinema and Nation*. Mette Hjort y Mackenzie, eds. Londres: Routledge, 2000. 45-59.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University California Press, 1991.
- Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- Villaverde, Cirilio. *Cecilia Valdés*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1986.
- Wallace, Michele. "Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film". *Black American Cinema*. Manthia Diwara, ed. Londres: Routledge, 1993. 257-71.