

Cuestiones metodológicas en el estudio de los símbolos religiosos y la imagen de la mujer en el cine cubano.

Ana Julia Pino Benavidez¹
Beatriz Torres Cardoso²

Durante muchos años, la imagen de la mujer en el cine cubano ha sido vista en el extranjero casi indisolublemente ligada a la noción de identidad nacional: la mujer vulnerable, según la describe Humberto Solás, como referente nacional; la imagen de la heroína invisible en Lucía y Retrato de Teresa, luchando contra el machismo y los valores sexistas pre-revolucionarios que subsistieron en la Revolución
BARON



Las reflexiones metodológicas parten de una investigación empírica que analiza más de cincuenta años de cine revolucionario (1960-2016), vinculada a un gran número de largometrajes de ficción del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Con el objetivo de analizar las cuestiones metodológicas frecuentes en las investigaciones sociales sobre el uso/abuso de los símbolos religiosos y la imagen de la mujer en el cine cubano. Se entienden las culturas como sistemas simbólicos conscientes y a los largometrajes como determinadas formas de conocimiento del mundo que no copian una supuesta realidad externa sino que la constituyen dando cuenta de nuestro modo de vida. Dichas cuestiones metodológicas derivada del análisis empírico favorecen el estudio de las imágenes más allá de la simple concepción estética o formalista y permiten construir una ventana desde la cual *ver* de una manera crítica, porque las obras de arte producen significado no sólo en la época que fueron realizadas. Los cineastas incorporan los símbolos religiosos en un lenguaje cinematográfico de empoderamiento económico, espiritual y social patriarcal, ante y contrapuesto – en generalidad- una imagen femenina sexual y reservada para ceremonias en un segundo plano. Aunque el cine no muestra todos los cambios y tendencias emergentes en el

¹ Licenciada en Sociología de la Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas, Cuba (2009). Profesora Auxiliar de la Disciplina de Metodología de la Investigación Social del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, UCLV. Con experiencia en el área de Religión, Género y Comunicación. E-mail: apino@uclv.edu.cu

² Estudiante de Cuarto Año de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas (UCLV). E-mail: beatrizt@uclv.cu

campo simbólico religioso, pauta una complejidad suficientemente rica como para reconocer que los largometrajes reflejan y transmiten algunos de los imaginarios más poderosos presentes en nuestra cultura.

La propuesta metodológica se basa en el método hermenéutico, organizada en dos momentos analísticos esenciales, el primero parte de reflexiones contextuales e históricas desarrolladas desde el modelo genealógico, puesto a punto por Michel Foucault y Norbert Elías. El segundo momento propone un modelo reflexivo del sociólogo francés Pierre Bourdieu, a través del concepto de <<habitus>> que relaciona las estructuras sociales con las simbólicas. Estos modelos de análisis se centran en el estudio de las condiciones sociales de producción, distribución y recepción es decir, son modelos en los que se opta por guiar la investigación a partir de una determinada sensibilidad sociológica.

La imagen de la mujer y los símbolos religiosos en el cine cubano. Un antes y un después.

Las distintas imágenes son un artefacto cultural con diferentes funciones que varían según el periodo histórico en el que se analicen; desde esta perspectiva se comparte el presupuesto de Michel Baxandall quien llamó “*ojo del periodo*” a las



imágenes referenciales identificativas de cada momento histórico. La producción artística y cultural no podía ser considerada una actividad independiente y autónoma del contexto donde había sido creada, estaba implicada en actividades tanto económicas como culturales, sociales y políticas (Baxandal, 1972). El arte aparece así como *indicador supremo de la textura psicológica de un periodo dado*.

Los trabajos de Michel Foucault y Norbert Elías han supuesto una profunda renovación de la tradición metodológica acuñada por los sociólogos clásicos; con el método histórico-comparativo que permite ver las interrelaciones entre los diferentes grupos sociales, las instituciones y los saberes. Su objetivo, a partir de una cuestión presente, es remontarse en la historia para explicar la génesis y las transformaciones de procesos que se perpetúan en la actualidad.

El uso del modelo genealógico en la presente investigación permite la noción de cambio y de discontinuidad como piezas clave. El análisis permite estudiar procesos sociales como la configuración de la imagen de la mujer mediante los símbolos religiosos en una

línea temporal de larga duración (más de 50 años), porque es en ellos donde verdaderamente se pueden percibir las regularidades, las repeticiones y los cambios. El análisis genealógico de los artistas –creadores, creativos -, los públicos – compradores, consumidores -, los objetos artísticos y los códigos de expresión e interpretación nos permiten hablar del arte como un campo socialmente instituido del que es preciso derivar sus funciones sociales, tanto las explícitas como las latentes.

Las investigaciones sociales realizadas desde, en o sobre el cine cubano insisten – en generalidad – en una caracterización del cine pre-revolucionario como comercial, superficial y desterrado de la categoría arte. Al comparar el cine republicano con otros de Latinoamérica, la investigadora Sara Vega nos advierte que, en Cuba: *la importancia de la radio y del nexo establecido con el cine marcó una clara diferencia con otros cinematografías del área como la mexicana, la argentina y la brasileña, las cuales al no contar con desarrollo similar al cubano en el medio radial, acudieron a la literatura y adaptaron novelas y obras teatrales, tanto nacionales como extranjeras.*

Los estudios refieren que la difusión que alcanzaron determinadas sonoridades cubanas dentro y fuera de la Isla propició la utilización de la música en el plano comercial, como promoción y garantía de venta del filme. Por eso cada película reserva dentro de su trama un espacio musical, independientemente de la historia o el género. Por su parte, como una problemática para la clasificación genérica del cine cubano, Douglas señala la amalgama de géneros dentro de un mismo filme, aunque brinda una estadística en la que asegura que el melodrama ocupa un 44% con mayor presencia en los 50ta, la comedia alcanza un 37% con énfasis en los años 40ta, mientras que el musical solo alcanza un 8,5%. (Araoz, Raydel; 2017:115) Visto de esta manera, es posible decir que el melodrama, con sus excesos sentimentales, fue la tendencia que predominó en el cine cubano, acomodándose a todo género y acomodando todo género dentro de sí. Se puede afirmar por las investigaciones revisadas que el estudio de Douglas fue el único intento –al menos encontrado- de porcentual las tendencias de los géneros en el cine cubano.

La integración del cine, la radio, la música y el teatro determina el estilo del cine cubano. Si se observan las escenas cómicas en los filmes, se notará su construcción en forma de *sketch*, o actos unitarios que se integran a la trama de manera aditiva. El interés de los realizadores por un cine popular y fácil de comercializar, dadas las dificultades para conseguir presupuesto, ayudó a que el sainete y el bufo dejaran su huella en el cine republicano.

Mediante el melodrama se garantiza la legitimación del status de la burguesía y la Iglesia católica. Su acción dramática se justificaba por motivos sentimentales, caracterizaciones sencillas y situaciones claras de fuerte emotividad, de ahí la necesidad de personajes estereotipados y la construcción de enfrentamiento entre arquetipos del bien y el mal. Los melodramas cubanos asumían como ideal a la alta y mediana burguesía, los grandes terratenientes y pequeños propietarios; y como religión, la cristiana. Con todo ello, conformarán su arquetipo del bien. El mal estará construido por lo opuesto: las religiones de origen africano, el subproletariado, los transgresores de los tabúes y la moral cristiana. Así el público podría identificar fácilmente los bandos en conflictos. Los arquetipos morales se corporizan en personajes estereotipados, en el plano religioso primaron dos figuras: el cura y el (la) negro (a) brujo (a). Otro estereotipo relacionado con la visión de las religiones afrocubanas aportado al cine, fue *la rumbera de cabaret*, que en el espectáculo bailaba ritmos afrocubanos al toque de los tambores.

La rumbera del cabaret da origen a la santera que baila en el bembé o en los ritos religiosos. Esta exhibición de los bailes conectaba la historia de la película con el cuerpo, con la sexualidad, que no tenía otra forma de representación debido al código ético del cine de la época, donde las relaciones sexuales no se muestran incluso, el roce corporal es limitado. Este enfoque de género responde a la sociedad patriarcal americana de la primera mitad del siglo XX, donde la mujer está confinada al área privada y el hombre es predestinado a lo público. Todo esto se sostiene bajo un discurso de salvación cristiana que se expresa según Araoz (2017) en la heroína, la cual peca al dejarse seducir y desobedecer al padre, este error trágico la lleva al concubinato, a la prostitución en el cabaret, de estos dos estados solo puede ser redimida mediante el matrimonio.

Pasados los años cincuenta, el cine de rumberas declina y prácticamente desaparece. En Cuba los directores de estas películas no encontraron sitio en la nueva sensibilidad estética que trae la revolución, donde el cine romántico, cuya esencia era el melodrama, es desplazado por el cine social. La crítica contemporánea feminista no dudaría en describir a estas mujeres como condenadas a silenciar su identidad femenina, y marginadas por las normas opresivas del patriarcado. Lezcano comenta que las películas producidas en Cuba antes del triunfo de la Revolución utilizaban con frecuencia estos

estereotipos -deformando la identidad femenina al representar a la mujer a través de una imagen sexual-comercial- que sin duda han dejado su huella en la representación de la mujer en el cine post-revolucionario.

Antes de la revolución se habían creado 130 películas en las que se presentaba una imagen estereotipada de la mujer “la prostituta, la heroína romántica, la conflictiva burguesa, la indígena, la madre sacrificada” (PASTOR, 2006, p. 433). El ICAIC se desarrolló en una Cuba familiarizada con el cine y en un país que, como explica el escritor y crítico de cine cubano Ambrosio Fornet, contaba con salas de teatro para exponer una nueva etapa cinematográfica, en la cual el gobierno cubano dejó claro que el arte era un patrimonio cultural, un instrumento de apoyo a la revolución.

Transformar el carácter estético de la imagen convirtiéndose en un producto cinematográfico sistémico, autóctono con un sistema de producción y exhibición de películas que no operara en los marcos de la vieja sociedad, fueron las primeras metas propuestas por el nuevo Instituto de Arte e Industria Cinematográficos. Algunos realizadores se permitieron penetrar las zonas de la cultura popular cubana; como una realidad de gran complejidad social, ética, religiosa, racial. Las reestructuraciones se producen en todos los aspectos de la vida cotidiana; social, económica y político. Un <<nuevo cubano (a)>> nace y la cultura es la mejor forma de expresarlo.

Los reajustes estimulan una producción en los años 60ta que prioriza temas relacionados con las capas sociales explotadas integradas en una nueva sociedad más abierta y justa, pero no expone ni delinea la religión. Como todo proceso social que necesita cambios, estos no actúan en todos los campos de forma espontánea, radical y abierta a la comprensión ni al nuevo conocimiento. Largos años de prejuicio social representan una gran carga histórica cultural sobre los hombros de una sociedad.

El cine comprometido políticamente con la revolución decidió cambiar la imagen de la mujer, alejarla de los papeles estereotípicos anteriores y presentar una mujer transformada, “con identidad propia e independiente” (PASTOR, 2006, p. 435), debido a las expectativas socialistas de igualdad. De ahí que opuso el modelo de la rumbera, a la imagen de la mujer trabajadora, campesina, obrera o dirigente, personajes asexuados desprovistos de todo erotismo. El cabello largo escondido bajo el uso de pañuelos, se vestían con ropa ancha, no entallada, con camisas y pantalones casi masculinos. Esta

mujer parte activa de la sociedad, ocupada en la transformación social, donde el placer consistía en la realización social y la construcción de la nueva sociedad. Con la desaparición de la rumbera, se pierde el cabaret como centro dramático; sin embargo, el solar sobrevive y continúa como tópico dentro del cine, el teatro y la literatura. En el nuevo cine, el solar, se vuelve sitio en transformación, un lugar de tránsito en la nueva estructura social.

En este ambiente se produjo en 1968 *Lucía*, de Humberto Solás, donde se utilizan “personajes femeninos con entidades transparentes para mostrar la construcción de la nación cubana, revelando a estas mujeres carentes de características personales o identitarias y convirtiéndolas en simples metáforas para explorar el proceso de colonización y descolonización de la nación” (PASTOR, 2006, p. 78). A esta cinta le sucedió en 1979 *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega, sobre la lucha de la mujer para alcanzar esa igualdad prometida tras los cambios de roles radicales que se produjeron en la familia cubana con el establecimiento del Código de la Familia y la incorporación total de la mujer al sector laboral y con el compromiso revolucionario de los años 60. En *Retrato de Teresa* se analizan “las contradicciones que experimenta la sociedad cubana con respecto a la presencia marginal de la mujer tanto en la esfera pública como en la privada” (PASTOR, 2006, p. 437). Debido a la implantación en la URSS de “la perestroika y el glasnost”. La “perestroika” buscaba reconstruir muchos aspectos políticos, mientras que el “glasnost” intentaba implementar más libertad artística y religiosa. A esta década pertenece *Cecilia* (1981), de Humberto Solás, basada en la novela del siglo XIX de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés*, sobre las contradicciones de la sociedad aristocrática esclavista y la opresión de la mujer.

Las búsquedas individuales de tendencias expresivas propias, conducirían a nuevos enunciados, más amplios y orgánicos, en el ámbito de la realización cinematográfica cubana de la década de los noventa. Una de las consecuencias de la crisis de los 90, el llamado periodo especial, fue la drástica disminución de la producción cinematográfica cubana y que la mayoría de las películas se realizaran gracias a colaboraciones extranjeras. Durante este tiempo se presentaron *Adorables mentiras* (1991), de Gerardo Chijona, *Fresa y Chocolate* (1993), de Tomas Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *Madagascar* (1996) y *La vida es silbar* (1998), ambos de Fernando Pérez. En estas películas no se mostraba la desigualdad de género como uno de los problemas sociales de Cuba. Sin embargo, *Mujer transparente*, de Héctor Veitía y Mayra Segura, supone el

comienzo de la representación de la mujer como parte de la sociedad cubana “actual en su constante batallar por la expresión de su propia identidad y la necesidad de sentirse liberada en la emisión de su propio discurso” (PASTOR, 2006, p. 444).

Después de las limitaciones causadas por el periodo especial, con la llegada del nuevo milenio, se empezaron a realizar más películas en Cuba debido a que los costos de producción se abarataron con la tecnología digital. De hecho, en el año 2000 el ICAIC auspició la “Muestra Joven” de cine, iniciativa que contribuyó a la evolución del cine cubano. La primera película que se filmó después de estas innovaciones fue *Miel para Oshún*, de Humberto Solás en 2001. Según Vladimir Cruz (2014), el cine que ahora se ve en la isla documenta, con pesimismo, los retos del día a día. Este tono de cierta desesperanza se aprecia en una de las últimas películas de estreno en la Habana a finales del año 2014, *Vestido de novia*, de Marilyn Solaya, donde se presenta a Rosa Elena, un hombre que cambió de sexo y vive felizmente casado con Ernesto, quien desconoce el pasado de su pareja. Según Danae Diéguez (2014), por medio de esta historia la película refleja el “espacio doméstico como ejercicio de violencia invisible que somete “naturalmente” a las mujeres a roles y “deberes ser” que las aniquilan en otras libertades esenciales”. Esta película intenta capturar la violencia de género, los roles de la mujer y el hombre en la sociedad y las luchas de los transexuales en la Cuba de los 90, a la vez que aborda una cruda reflexión sobre la Cuba actual.

El cine republicano no abrigó, como otras filmografías, filmes donde la religiosidad se exprese a través de sus esencias, más allá de la forma. Este cine fue en lo tocante al fenómeno religioso, un espejo de tabúes y prejuicios republicanos. Y es justamente en <<lo que fue>> donde ofrece su mayor interés, porque permite acceder al cómo se formó nuestro y como calaron en nuestra sociedad estereotipos, tabúes, prejuicios, formas de pensar – no solo en la imagen de la mujer en la religión- que aún encontramos en nuestra sociedad.

Como ejemplifica Araoz (2017), así como *la jinetera* y su aspiración de enlazarse con un extranjero que, mediante el matrimonio, la seque de la prostitución y la coloque en otro estatus social, nuestro cine joven, recuerda cierta figura arquetípica del cine anterior: *la rumbera*.

En el análisis del hilo conceptual – metodológico de las investigaciones en el cine nacional lo importante no es marcar la diferencia entre pasado y presente, lo viejo y nuevo, es lógico que ocurra un proceso cíclico en todos los aspectos de la vida. Lo que

refiere es la capacidad, alcanzada o por alcanzar, por este nuevo grupo de creadores cinematográficos para decir, proponer y legitimar con lenguaje propio con una nueva estética narrativa dentro del cine nacional. Dicho de un modo metodológico están reinterpretando a través de sus creaciones las épocas anteriores de su país y la suya propia, que un día, como todo ciclo histórico y generacional, también será antigua y por ende dinamitada. Es una de las esencias de la existencia humana: volver a empezar, siempre volver a empezar para descubrir lo nuevo porque la historia avanza a través de los ciclos de las generaciones. Lo que se pretende no es... *un cine de propaganda, a un cine modélico ni didáctico: aspiramos a un cine que participe, complejice, provoque la discusión y el pensamiento.* (Pérez, 2013).

Los largometrajes de ficción del ICAIC representan la situación política, económica, social e incluso cultural del país según el contexto que reflejan en su conflicto. En el período estudiado el cine se convierte en el medio de comunicación que recrea la sociedad cubana y la legitima. Temas como la emigración, el pasado a manera de revisionismo histórico, la familia, la diversidad sexual, la prostitución, los problemas económicos, son algunos de los más recurrentes en la cinematografía de estos años, marcados por una cotidianidad compleja que demanda su tratamiento. Es decir, que han reflejado en sus conflictos una realidad social mediatizada y el fenómeno religioso no ha estado excluido en el tratamiento fílmico.

La inclusión de los símbolos religiosos como elemento fundamental para explicar la religión y su vinculación con la imagen de la mujer no se ha comportado de forma estática en todos los períodos del cine revolucionario. La tendencia del retorno al pasado demostrada mediante al análisis comparativo de los resultados de los estudios, resaltan a la imagen tradicional de la mujer (a través de un cine republicano), que comienza a derrumbarse y a ser reemplazada por una imagen femenina que se erige con identidad propia e independiente. Inmersa en la lucha por la transformación social, la mujer cubana comienza a tomar conciencia de su opresión y subordinación en la sociedad, y evoluciona en lo que podríamos llamar la «mujer nueva», así queda evidenciado entre las décadas del 60ta al 90ta. Sin embargo a partir del año 2000, la representación residual se reconfigura con elementos modernos y propios del nuevo siglo pero se erige como emergente una mujer sujeta a lo erótico, sensual, mercantil, comercial sin tabúes pero con crudeza en la trasmisión de su <<libertad>>.

De esta forma las funciones sociales del arte no son por tanto unívocas, varían con las épocas y con las escuelas. Son cíclicas y reversibles desde este planteamiento teórico, los sociólogos Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría ponen de manifiesto que las obras de arte son hechos sociales y como tales presentan una cosmovisión, una visión específica del mundo en el momento que fueron creadas. De ésta manera, una lectura sociológica debe estar guiada por una problematización, y por la aplicación de categorías sociológicas que, al tener en cuenta los procesos históricos, permiten observar las regularidades y las innovaciones, es decir, ver la obra como un espacio social en el que de algún modo estén presentes los códigos que rigen las relaciones sociales (Álvarez-Uría y Varela, 2008).

Mujer, símbolos religiosos y cine. Lecciones metodológicas aprendidas.

La presentación de diferentes modelos es útil a la hora de profundizar en el campo de análisis del séptimo arte e incluso en el amplio mundo de las imágenes cotidianas. El conflicto está en el



análisis del significado de la imagen y su relación con el receptor de la imagen, las estadísticas muestran que el 40 % de las investigaciones sociales visualizan el significado como proceso de dominación que se produce y reproduce mediante el cine. Por otro lado el 50% poseen como objeto de estudio el público receptor legitimador que inconscientemente perpetua el *habitus*, según Bourdieu como estructura, estructurante y estructurada, teniendo en cuenta las disposiciones inconscientes y los esquemas clasificatorios que se ponen de manifiesto en la percepción que el individuo tiene en la adecuación y la validez de su gusto por los bienes y las prácticas culturales: arte, comida, vacaciones, pasatiempos.

El *habitus* es el resultado de un largo proceso de aprendizaje que comienza desde la niñez y que se manifiesta en todas las acciones que el individuo realiza, aunque Bourdieu no niega la capacidad ni la posibilidad de cálculos estratégicos por parte de los agentes sociales. El francés sostiene que los gustos estéticos y las preferencias de la gente están determinados sobre todo por el *habitus* de clase y el artista, dependiendo de cuál haya sido su proceso de aprendizaje, tenderá a producir determinadas obras y no otras. De esta forma los cineastas incorporan sus vivencias y aprendizajes como violencia simbólica naturalizada, que contiene alto grado de contenido patriarcal.

Lo alarmante se encuentra en que solo el 10% de las investigaciones comprenden un análisis integral donde la recepción de una determinada obra de arte depende del grado de conocimiento que el observador tiene de dicho código, es decir, está condicionada en función de la diferencia entre el nivel de la información que ofrece y el nivel de la competencia artística del receptor.

En las investigaciones sociales realizadas sobre el objeto de estudio, los enfoques utilizados con frecuencia es el paradigma cualitativo, por las propias características del tema y las posibilidades de profundidad y comprensión. Los estudios parten de un análisis de la problemática desde una postura inductiva, en la que se contempla el escenario de investigación, alcanzando una visión holística (sistemática, amplia, e integrada), es decir, considera al fenómeno como un todo. Es una metodología de naturaleza flexible, intuitiva, donde el investigador debe tomar distancia de sus creencias y prejuicios pero al mismo tiempo tiene flexibilidad de criterio para sus resultados. Sin embargo se parecía algunas desventajas o limitaciones en los estudios propiamente cualitativos.

Se puede mencionar la escasa exactitud en sus resultados, ya que está encaminada al entendimiento en profundidad. Se trata de estudios en pequeña escala que solo se representan a sí mismos, es decir, estudios de casos que imposibilitan el análisis macro social. No suele probar teorías o hipótesis la inexactitud de sus resultados y de las técnicas que propone impide generalmente la lectura cuantificable de la sociedad. Esto revela la necesidad metodológica del empleo de técnicas cuantitativas que permitan triangular la información y lograr una mirada social integrada. Sin embargo la profundidad y decodificación metodológica de los resultados permite realizar una propuesta metodológica inclusiva de otros enfoques que garantizan la pluri-incidencia en el fenómeno. Lograr un equilibrio en la metodología que cohesionen lo dicotómico, multifactorial y complejo de los fenómenos sociales supone una relación entre los diferentes paradigmas que la componen, esta mirada es precisamente el paradigma mixto.

Este modelo para el análisis permite al investigador elegir métodos y técnicas capaces de captar en la obra y/o el público, las condiciones culturales, económicas y políticas que determinan la creación artístico –cultural.

La propuesta del uso del método Delphi para el diagnóstico de tendencias futuras en temas complejos a través del criterio de expertos, permite aplicar diseñando etapas que

responden a herramienta integrales de la investigación cualitativa y cuantitativa. Su utiliza para lograr una perspectiva analítica y completa del comportamiento del fenómeno en sus múltiples partes articulado de forma orgánica. Sin necesidad de trabajar con representación estadística para medir el peso de las diversas tendencias y opiniones emitidas por expertos. El planteamiento implica una encuesta realizada vía web, en dos fases y en tiempo real, en tal caso se realizaron dos grupos de expertos un primer grupo de expertos en cine y un segundo grupo de expertos en religión, lo que facilita la participación de los mismos en lugares geográficos distantes. Las reflexiones del estudio Delphi no pretenden describir la realidad ni alcanzar conclusiones únicas, sino que se limitan a identificar tendencias emergentes de opinión, basadas en los criterios de los especialistas.

Esta herramienta metodológica permitió determinar tendencias en cuanto al tratamiento de los símbolos religiosos y la imagen de la mujer en los largometrajes de ficción del ICAIC en el período de 1960 al 2016. Se validaron dos grupos de trabajo conformados por especialistas en religión y en cine basándose en el nivel de conocimiento que tienen con respecto a la temática. Para ello se tuvo en cuenta la calificación profesional de estos especialistas (ver cuestionario 1 y 2). Existe una variedad de profesiones en las que se graduaron los especialistas: Psicología, Filosofía, Letras, Literatura, Dirección, Ciencias sociales y Sociología lo que contribuye a una visión multidisciplinar, pero evidencia algunos silencios desde la Sociología.

En la validación de los especialistas el rango de años de experiencia en la profesión varía de 14 a 35 años. Cada especialista evaluó el grado de conocimiento que poseían acerca del tema de investigación de una escala del 0 al 10, donde el 87,6% se autoevalúa con niveles altos de conocimiento. Fue valorado también el grado de influencia de algunas fuentes que le han permitido poseer una noción del tema. Teniendo en cuenta como fuentes de argumentación, análisis teóricos realizados, la experiencia obtenida en la actividad práctica, estudios realizados y la intuición sobre el tema, la tendencia del grado de influencia es medio de cada una de las fuentes. Estos indicadores validan a los especialistas como expertos en el objeto de investigación.

El cuestionario permitió realizar el análisis de resultados en rol de observaciones preliminares, de esta forma las respuestas obtenidas no fueron valoradas como representación estadística cuantitativa. Los resultados del primer grupo de trabajo evidencian que los largometrajes de ficción del ICAIC muestran la religión como un

fenómeno social solo en ocasiones. La tendencia de esta categoría es su uso como recurso exótico y espectacular para determinadas escenas, que generalmente se muestra como complemento o sátira. Consideran que el tratamiento del fenómeno religioso está condicionado por el equipo realizador del largometraje, responsable del pobre acercamiento, profundización y objetividad de la temática.

La tendencia de criterios de la religión está en función de la brujería, folklore y fetiche condicionado por el contexto en que el fenómeno religioso fue folklorizado por el cine, sin preocuparse por presentarlo como elemento constitutivo de la vida de los cubanos. En algunos largometrajes se expresa la religiosidad popular como un elemento cultural externalizado de su carácter de fe. Además la construcción de los personajes en ciertos períodos era desde un prototipo ateo lo cual fue común en los filmes de los 70's y hasta principios de los 90ta. El hecho de no mostrar este fenómeno es también excluirlo de la estructura constitutiva de la que forma parte. El uso /abuso de la imagen de la mujer, vinculados a la religión se utiliza como punto de enganche, el exceso de desnudos en ritos y ceremonias, desvirtúan la presencia de la religión o sus símbolos hacia el erotismo como pretexto cinematográfico de garante comercial.

De contraste con esta visión el segundo grupo de trabajo, conformado por los especialistas en cine considera que existe un tratamiento de la religión en los largometrajes como símbolo de identidad. El tema es abordado en la estructura dramática de los largometrajes en diversas dimensiones de la misma. Valoran la presencia de las prácticas religiosas en una distribución desigual, al azar y en escenas individuales. Puntos comunes entre ambos grupos de trabajo permiten establecer criterios sobre la imagen de la mujer y la temática religiosa en los largometrajes cubanos, donde se muestra lo religioso en conflicto con “el debe ser” de la sociedad.

La mayoría de los especialistas de religión (83%) consideran que el cine cubano recrea una realidad simbólica en el uso de flores, prendas religiosas y alimentos ceremoniales en ocasiones. Esto puede variar en función del nivel de conocimiento al respecto que posean los realizadores, no siempre están relacionadas con manifestaciones religiosas. Comparten la idea de mostrar ornamentos sagrados en las escenas de los largometrajes como: collares, canastilleros, prendas, tambores, crucifijos, vestuarios, imágenes de santos, artesanía ritual, engangas, enkinkis, algunos sistemas de adivinación (caracol) y la presencia de lugares sagrados. Fundamentalmente los provenientes de las religiones cubanas de origen africano (mayor peso en la santería) y de la religión católica. La

imagen de la mujer católica se muestra contrapuesta a la practicante de otras manifestaciones religiosas, ella asume los prejuicios de “mujer beata” enjuiciadora, dogmática, extremista portadora de una sensualidad escondida y que usa/abusa en lo privado.

En el cine cubano la fotografía se caracteriza por mostrar el realismo cubano y la naturalidad. Ésta como recurso cinematográfico pretende resaltar la religión como fenómeno social e identidad. El guión, herramienta cinematográfica principal para la conformación de la estructura dramática permite expresar una diversidad de aspectos que enriquecen el filme y es valorado como la base de todo en el proceso cinematográfico. El sonido, la música y la banda sonora en el cine cubano pretenden complementar las escenas de los filmes, reafirma la identidad cultural cubana e identifican la cinematografía.

La propuesta se complementa con otras técnicas que permiten la triangulación mediante el método de análisis documental, específicamente la técnica de análisis de contenido (ver guía) con una guía para el trabajo, que favorece conteo, reiteración y frecuencia de frases y palabras. A su vez permite la búsqueda de contenido, desmonte y desacralización del discurso. Utiliza la decodificación de contenidos subyacentes, la determinación de tendencias de los recursos cinematográficos y sus construcciones sociales. Se tiene en cuenta la objetividad donde los resultados pueden ser verificados, por medio de procedimientos de análisis reproducibles. La sistematicidad que es la fijación de criterios previos que permite incluir o excluir categorías. El contenido manifiesto que permite observación directa, sin que perturbe la investigación de los contenidos latentes. La capacidad de generalización que realiza análisis de datos cuantitativos y cualitativos para probar hipótesis y extraer conclusiones.

La técnica de análisis de contenido permitió la descomposición verbal, sonora y visual de los largometrajes de ficción comprendidos en el período de 1960 al 2016. La técnica comprende las etapas de preanálisis, aprovechamiento del material y el análisis de los resultados. Esta primera etapa arribó a la búsqueda de filmes y la confección de un catálogo de creación propia con los títulos y las clasificaciones por géneros cinematográficos, año, directores y elenco del largometraje permite visionar cada filme (ver catálogo al final). Los filmes escogidos para la selección muestral siguieron los criterios de intencionalidad propuestos por los especialistas a través del método Delphi.

El cuestionario aplicado a especialistas de cine como parte del método, propició obtener una lista de 50 largometrajes iconos del cine cubano.

El estudio empírico que permite elaborar como consideración metodológica del objeto de investigación una herramienta que orienta, facilita y organiza el trabajo del investigador. Indicadores sociales fusionados con subunidades de observación cinematográficas como verosimilitud, kinesia, cromatismo, conflicto, argumento, trama, construcción de los personajes, necesidades motivacionales entre otros.

Se evidencia el empleo de colores cálidos con relación a los símbolos religiosos (rojo, amarillo) y en ocasiones el empleo del azul, color considerado según el cromatismo de los colores como frío. Cada color se muestra en las escenas en que se trata el fenómeno religioso según la práctica. La música se emplea como fondo o ambientación y en ocasiones como complemento, se utilizan géneros musicales como la trova, el instrumental, la ópera, ninguna vinculada estrechamente al tratamiento de los símbolos religiosos. Evidenciando una contradicción con el criterio de los especialistas de cine, que consideran la música como símbolo de identidad. Los personajes incorporan al diálogo cotidiano expresiones que responden a frases populares que se vinculan con la simbología religiosa.

El cine cubano presenta generalmente el trabajo con los símbolos vinculado a la mujer como fuente de ironía, deslegitimación o burla, tanto se desdibujan esas formas organizativas en función del discurso visual u oral de los personajes. Se omiten elementos, partes constructivas de determinadas liturgias que pertenecen a una u otra religión. El lenguaje cinematográfico convencionalmente aceptado representa una imagen femenina que carece de toda fuerza para cambiar la situación discriminada de la mujer, siendo incapaz de oponerse a la conciencia de la sociedad que la oprime, y el cine cubano no logra romper totalmente con esos códigos convencionalmente aceptados del lenguaje cinematográfico.

El color de mayor uso en las mujeres es el rojo, manifestado en las ofrendas florales a Santa Bárbara o el amarillo en las ofrendas a la Virgen de la Caridad, símbolo muy ligado a las escenas de desnudos y sexo. El empleo de flores blancas para los baños de limpieza pero a la vez “amarre” a su enamorado, la imagen de lo femenino como dependiente del hombre, por el cual se transgrede los límites de una práctica a otra hasta lograr su objetivo. Manifestaciones religiosas como espirituales y astrales (leer la mano, las cartas, emplea el horóscopo para designar compatibilidad entre las personas).

Realiza una consulta al santero buscando respuestas a sus dilemas amorosos mostrándose en la escena caracoles –sistema de adivinación- como elementos que median la comunicación con las deidades.

Los símbolos empleados tendencialmente han sido flores (girasoles, azucenas, rosas, marpacíficos), velas, crucifijos, collares, estampitas, imágenes religiosas, guano bendito en forma de cruz, herraduras, candelabros, caracoles –sistemas de adivinación-, vasos espirituales (con agua). Altares dedicados principalmente, a la Virgen de la Caridad (patrona de Cuba), Santa Bárbara, San Lázaro, Virgen de Fátima y la Virgen de Regla. Se exponen en ocasiones símbolos religiosos en una misma escena de los largometrajes que aluden al sincretismo religioso que caracteriza al pueblo cubano. Existe presencia de ornamentos sagrados en algunas escenas atribuyéndole mayor énfasis a la imagen del santo. Se utilizan como entorno o argumento en relación a la estructura dramática. Se hace uso de ofrendas de alimentos ceremoniales (frutas, dulces, bebidas), flores, prendas y objetos.

Los personajes incorporan al diálogo cotidiano expresiones que responden a frases populares que se vinculan con la simbología religiosa: “era un santo”, “es necesario brindar bebida a los Orichas primero”, “Dios mío”, “Dios te bendiga”, “ Si yo fuera creyente le pediría a Dios”, “Que Dios te lo pague”, “Te juro por la Virgen”, “Ni por lo que dijo el cura”, “Santa Bárbara Bendita”, “Virgencita de la Caridad del Cobre ayúdame”, “ Hay que tener fe”.

El uso del grupo de discusión, como parte de la llamada triangulación interdisciplinaria con la participación de profesionales de diferentes disciplinas enriquece la interpretación de los objetos de estudio abordados. El trabajo con ambos grupos a partir de la polémica tesis del cine imperfecto de Julio García Espinosa, uno de los teóricos más importante del cine cubano donde señala: “No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore”. El aprovechamiento del material facilitó el análisis de la filmografía por épocas mostrando en la sociedad la religiosidad popular que identifica al cubano. La conformación de la identidad religiosa cubana se presenta de modo similar al “ajiaco” con el cual Fernando Ortiz la definió culturalmente. La pluralidad religiosa permite la incorporación de símbolos de religiones cubanas de origen africanas, cristianas y

espiritas. Que a criterio de los especialistas de cine, los símbolos religiosos en los largometrajes se utilizan teniendo en cuenta la caracterización más acabada de nuestra realidad y como fiel reflejo del contexto cubano, estos se utilizan para expresar la crítica social a través del medio.

A pesar de todo el conflicto entre ideología y religión, presentar el fenómeno religioso vinculado a personajes prejuiciados por la sociedad de la época. Los largometrajes no muestran la religiosidad como un tabú para sectores populares de la población y la presenta además fuertemente aferrada a sectores de gran formación intelectual. Aunque es de resaltar la falta de seriedad en el empleo del fenómeno religioso por el sustento humorístico que se le otorga en los ruegos a los santos.

Para Bourdieu la cultura interviene en el proceso de dominación donde las diferencias culturales sirven para legitimar y perpetuar las diferencias de clase y, en último término, las diferencias económicas. A través de la cultura se producen y se manifiestan los conflictos existentes entre las clases sociales, en tanto que las condiciones objetivas se transforman en formas simbólicas y subjetivas. El cine cubano muestra la incompatibilidad del entre ideología política y religiosa lo que remite a un tratamiento humorístico y caricaturesco de la primera hacia la segunda.

El campo artístico está subordinado al campo económico y al campo político, pero al mismo tiempo posee una relativa autonomía respecto a las determinaciones políticas y económicas. El arte existe dentro de un marco institucional complejo que lo autoriza, lo posibilita y lo legitima. Esta contradicción entre lo determinante y lo determinado no excluye al cine cubano, la tendencia a la naturalización de fenómenos políticos y su relación con la religión constituyó durante las primeras tres décadas de revolución el hilo conductor en el conflicto de los largometrajes.

El argumento del largometraje trasmite un claro mensaje, el prejuicio hacia las creencias religiosas que aún subsisten en la sociedad y las instituciones. A pesar de que en la Constitución de la República, no exista prohibición de practicar cualquier manifestación religiosa, el rechazo y la discriminación siguen estando presentes en el contexto actual. Los filmes a pesar de ser ficción representan la situación política, económica y social del país según el contexto y la época que reflejan en su conflicto. En el período estudiado el cine se convierte en el medio de comunicación que recrea la realidad social cubana y la legitima. Funciona como canalizador social de denuncia, crítica,

cuestionamiento, inconformidad y reconstrucción según la intención dramática del filme, de lo religioso y la construcción simbólica.

El uso de los símbolos religiosos se asocia habitualmente en la filmografía a personajes en su momento prejuiciados socialmente como: homosexuales, mujeres con promiscuidad en sus relaciones amorosas, vínculos con la prostitución mediante personajes extranjeros. Por otro lado personajes con cargos políticos e intelectuales, también se presenta en el ámbito escolar cubano. Aunque es válido destacar que la cinematografía cubana de finales del siglo XX e inicios del XXI, ha intentado mostrar en algunos de sus filmes una cultura plural dejando atrás esquemas y dogmatismos que en su momento estrecharon el camino y que aún hoy no han desaparecido del todo en el contorno social.

La construcción de los personajes según la estructura dramática tiene tres dimensiones esenciales: física, psicológica y social. Tales dimensiones han permitido analizar el vínculo de los personajes que intervienen con los símbolos religiosos. Centrando el foco de estudio hacia el papel atribuido a la imagen de la mujer en relación al fenómeno religioso. Los roles asumidos por las mujeres en el argumento de los largometrajes de ficción de este período ha variado de bailarina, dirigente, trabajadora u obrera, ama de casa, maestra. Pero además hay un predominio de mostrar a la mujer cubana con una imagen sexual, con un marcado carácter comercial. Además se han esquematizado estereotipos con respecto a las prácticas religiosas, dígame de género, color de piel, generacional y de clase. Con excepciones de largometrajes que realizan el tratamiento de forma respetuosa e intentan combatir prejuicios que aún subsisten socialmente. Esto genera actos discriminatorios vinculados a una construcción patriarcal y secundaria de la imagen femenina, lo que determina a su vez la relación con los símbolos religiosos.

A modo de conclusión

Desde finales de la década del sesenta el cine refleja y reproduce la complejidad del conflicto de la mujer en su lucha por transformar el papel que se le ha asignado por la permanencia de criterios y prácticas inherentes a una cultura hegemónica masculina. Partiendo de las premisas de la importancia del cine para un país subdesarrollado, de economía dependiente, como instrumento para descolonizar los medios audiovisuales, del potencial de la mujer como agente de cambio decisivo en cualquier proceso revolucionario y liberador, la imagen de la mujer cubana tenía que ser de avanzada proyección futura en el conflicto ideológico que representaba su actual lucha por la

igualdad. A pesar de que la Revolución ha ofrecido a la mujer las condiciones necesarias para su pleno desarrollo y realización como ser humano, los prejuicios discriminatorios desempeñaron un papel obstaculizante, reflejándose en la casi total ausencia de la mujer en la dirección de cine y en otras especialidades del arte cinematográfico cubano en sus inicios y en los años posteriores.

Aparecen como protagonistas independientes y con intentos de emancipación, pero ¿hasta qué punto los logros femeninos en la cinematografía cubana pueden considerarse la culminación de las posibilidades de la mujer en la conquista de sus derechos? El rasgo definitorio que distingue la situación de la mujer en Cuba es su participación cada vez más amplia y profunda en los procesos de transformación social; pero en la nueva sociedad todavía quedan residuos de una ideología conservadora y tradicional que pretende mantener elementos y estereotipos femeninos de obvia discriminación.

La propuesta metodológica no pretende homogenizar las investigaciones, ni los análisis de los discursos, sería una aberración metodológica pretender igualar los objetos de investigación. El momento concreto del estudio se sujeta a cada caso particular en sus propios perfiles tiempo-espaciales situacionales. La cuestión sería los puentes temporales y atemporales que unen mediante un hilo conceptual, conductual y metodológico a las ciencias sociales y los estudios de desigualdades en un escenario tan variable y complejo.

Bibliografía

- ♣ Apud, I (2011): *Magia, Ciencia y Religión en antropología social. De Tylor a Levi-Strauss*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, Madrid.
- ♣ Barbeta, M (2015): *El símbolo da qué pensar: esbozo para una teoría psicosociológica del simbolismo. Perspectiva cognitivo-afectiva, discurso e interpretación*. Revista Sociológica número 85.
- ♣ Beltrán, W (---): *La sociología de la religión: una revisión del estado del arte*.
- ♣ Berger, P y Luckmann.T (2003): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires.
- ♣ Bruce-Mitford, M (1997): *El Libro Ilustrado de Signos y los Símbolos*. Editorial Diana, México.
- ♣ Bourdieu, P (---): *Sobre el poder simbólico*.
- ♣ Bourdieu, P (2009): *La eficacia simbólica. Religión y política*. Editorial Pensamiento Social, Buenos Aires.

- ♣ Blumer, H (1986): *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. University of California Press, Los Ángeles.
- ♣ De Cierta Manera. **CubaCine**. ICAIC, n.d. Web. Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. **EcuRed**. N. p., n. d. (web). Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ Perestroika and Glasnost. **History.com**. A&E Television Networks. 2010. (web). [<http://www.history.com/topics/cold-war/perestroika-and-glasnost>]. Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ Quienes Somos. **Muestra Joven**. N.p., 21 Nov. 2012. Web. Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ BARON, G. “¿La mujer perfecta en un cine imperfecto? Posibilidades para una visión alternativa”, **Cubacine**. Artículo 112. Web. Acceso 12 mayo 2015.
- ♣ Calle 13. **Multiviral**. 2014. Intro. El Viaje ft. Eduardo Galeano, Calle 13
- ♣ [<http://www.dicelacancion.com/letra-intro-el-viaje-eduardo-galeano-calle-3>]. Web. Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ CHANAN, M. **Cuban Cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- ♣ CREMATA MALBERTI, J. C. **Viva Cuba**. Quad Productions, DDC Films LLC, TVC
- ♣ Casa Productora, Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), La
- ♣ Colmenita, El Ingenio. Francia y Cuba, 2005. 80 min.
- ♣ CRUZ, V. Vladimir Cruz Dice Que El Cine Cubano Es Ahora
- ♣ LÓPEZ-CABRALES, M. del M. **Rompiendo las olas durante el periodo especial**. Creación artística y literaria de mujeres en Cuba. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- ♣ PADRÓN, I. (dir.), ESPINET, Felipe (escr.), et al. **Habanastation**. Traverse City
- ♣ Film Festival. La Habana, Cuba, 2011. 95 min.
- ♣ PASTOR, B. La presencia marginal de la mujer en el cine cubano: *Retrato de*
- ♣ *Teresa*. **Centro Virtual Cervantes: Pvc.cervantes.es**. Actas XIII Congreso AIH (tomo IV). (web). Acceso en 2 ago. 16.
- ♣ _____. La poética fílmica de la Cuba postrevolucionaria: Una "revolución" dentro de la revolución. **Hispanistas**. Congreso Brasileiro de Hispanistas.
- ♣ 2006. (web).

- ♣ RODRÍGUEZ LÓPEZ, Y. La buena 'conducta' de Ernesto Daranas. **Diario de Cuba**. N. p., 16 febrero 2014. Aceso en 12 mayo 2015.
- ♣ SOLAYA, M. **Vestido de novia**. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos. La Habana, Cuba. 2014. 104 min.
- ♣ VICENT, M. *Viva Cuba*, un filme sobre la Aventura de la emigración. **El país**. n. p., 26 Mayo 2006. Web. Aceso en 12 mayo 2015.