

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

El sistema socialista cubano en la película *Conducta*
(2014) y la comparación con *Viva Cuba* (2005)

verfasst von / submitted by
Mag. Ulla Kail BEd.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

UA 199 502 529 02

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
Unterrichtsfach Biologie und Umweltkunde
Unterrichtsfach Spanisch
Univ. Prof. Dr. Kathrin Saringen

Contenido

1. Directorio de ilustraciones	3
2. Prefacio	5
3. Preguntas de investigación.....	6
3.1. Metodología	6
4.2. Temas de enfoque	6
4. Introducción	7
4.1. Crisis política y el rol del cine cubano	7
4.2. Trasfondo político del sistema educativo.....	9
4.3. Estado actual de la investigación: los temas en <i>Conducta</i>	10
5. Parte Analítica.....	13
5.1. <i>Conducta</i> en el ámbito del cinema cubano del nuevo milenio	13
5.2. Sinopsis y recepción de la película <i>Conducta</i>	18
5.3. Lugares claves en <i>Conducta</i>	20
5.4. Figuras analizadas	27
5.4.1. Marta	27
5.4.2. Raquel	29
5.4.3. Carlos	30
5.4.4. El policía del barrio	31
5.5. Los niños como protagonistas en <i>Conducta</i>	32
5.6. La educación, tema central en <i>Conducta</i>	35
5.7. Las oposiciones presentes en la educación	38
5.8. La ausencia de las madres como educadoras en <i>Conducta</i>	42
5.9. La educación como creencia	44
5.10. La identificación con el sistema.....	46
5.11. Religión y otras creencias	49
5.12. Seremos como el Che o el Hombre Nuevo de Che Guevara	51

5.13. Los palestinos.....	53
5.14. Conformismo frente al sistema	56
5.15. Metáforas y simbolismos socialistas.....	60
6. Conclusión	63
7. Comparación con la película <i>Viva Cuba</i> (2005)	67
7.1. Características de <i>Viva Cuba</i>	67
7.2. Sinopsis	68
7.3. Producción y Recepción de <i>Viva Cuba</i>	69
7.4. <i>Road movie</i> y medios de transporte	70
7.5. Lugares del sistema socialista representados en <i>Viva Cuba</i>	76
7.6. Los niños como protagonistas.....	76
7.7. Juegos de niños	77
7.8. El sistema educativo en <i>Viva Cuba</i>	80
7.9. Símbolos y metáforas en <i>Viva Cuba</i> comparado con <i>Conducta</i>	82
7.10. Amistad y otras relaciones en los dos filmes	85
7.11. Los roles de los géneros en <i>Viva Cuba</i> y <i>Conducta</i>	86
7.12. Efectos especiales y elementos fantásticos y místicos en <i>Viva Cuba</i>	90
7.13. Comparación de <i>Viva Cuba</i> con <i>Conducta</i>	95
7.13.1. Similitudes.....	95
7.13.2. Diferencias	98
7.14. Conclusión	101
8. Bibliografía	105
9. Anexo.....	109
10. Deutschsprachige Zusammenfassung	110

1. Directorio de ilustraciones

Fig. 1: Carmela abraza a Chala (Conducta 2014, 01:19:26)	5
Fig. 2: Chala con su madre, Sonia (Conducta 2014, 00:05:24)	18
Fig. 3: La Habana vista desde el techo de la casa de Chala (Conducta 2014, 00:00:56)	21
Fig. 4: Detalle del edificio donde vive Chala, subida al techo (Conducta 2014, 00:36:29)	22
Fig. 5: Calle en La Habana (Conducta 2014, 00:17:07)	23
Fig. 6: Chala camina por las calles de la Habana (Conducta 2014, 00:27:06)	24
Fig. 7: Yeni y sus amigas practican el baile en un vagón de un tren abandonado (Conducta 2014, 00:38:19)	25
Fig. 8: Chala con sus amigos jugando en la calle (Conducta 2014, 00:14:26)	25
Fig. 9: Las afueras de La Habana en Conducta (Conducta 2014, 00:15:03)	26
Fig. 10 (Conducta 2014, 00:31:26)	27
Fig. 11 (Mora 2017, p.236)	28
Fig. 12 (Conducta 2014, 01:29:18)	30
Fig. 13 (Conducta 2014, 01:24:22)	31
Fig. 14: Chala lanza una botella por su frustración con el alcoholismo de su madre (Conducta 2014, 1:32:31)	34
Fig. 15 (Conducta 2014, 00:46:04)	36
Fig. 16 (Conducta 2014, 00:47:13)	36
Fig. 17 (Conducta 2014, 00:30:37)	37
Fig. 18 (Conducta 2014, 00:09:50)	39
Fig. 19 (Conducta 2014, 01:26:29)	40
Fig. 20 (Conducta 2014, 01:05:46)	42
Fig. 21 (Conducta 2014, 00:12:45)	43
Fig. 22 (Conducta 2014, 00:29:58)	45
Fig. 23 (Conducta 2014, 01:34:52)	49
Fig. 24 (Conducta 2014, 00:40:22)	51
Fig. 25 (Conducta 2014, 00:40:34)	51
Fig. 26 (Conducta 2014, 00:42:28)	53
Fig. 27: El adiós entre Chala y Yeni (Conducta 2014, 01:37:09)	54
Fig. 28 (Conducta 2014, 00:53:36)	55
Fig. 29 (Conducta 2014, 00:18:05)	56
Fig. 30 y 31 (Conducta 2014, 00:11:55 y 00:13:16)	60

Fig. 32 y 33 (Conducta 2014, 00:13:15 y 00:13:23)	60
Fig. 34 y 35 (Conducta 2014, 00:13:32 y 00:13:35)	60
Fig. 36: Malú y Jorgito entierran una caja como pacto de su amistad (Viva Cuba 2005, 00:11:08)	67
Fig. 37: El momento de decidir sobre el viaje a Maisí (Viva Cuba 2005, 00:22:08)	70
Fig. 38: Malú y Jorgito debaten. (Viva Cuba 2005, 00:59:04)	71
Fig. 39 (Viva Cuba 2005, 00:58:49)	72
Fig. 40 (Viva Cuba 2005, 01:08:25)	72
Fig. 41: Jorgito y un amigo jugando a la guerrilla (Viva Cuba 2005, 00:01:22)	76
Fig. 42: Jorgito mirando al otro lado de un muro en la primera escena del filme (Viva Cuba 2005, 00:00:42)	76
Fig. 43: Juego de guerra (Viva Cuba 2005, 00:01:57)	77
Fig. 44: Los alumnos cantan el himno a Che Guevara (Viva Cuba 2005: 00:08:08)	79
Fig. 45: Placa en la puerta de la casa de Jorgito (00:25:37, Viva Cuba)	81
Fig. 46: Jorgito al final del juego de lucha (Viva Cuba 2005, 00:02:57)	84
Fig. 47: El enfrentamiento entre Malú y Jorgito en la escena inicial. (Viva Cuba 2005, 00:03:47)	85
Fig. 48: Jorgito en el bus disfrazado de niña (Viva Cuba, 00:51:59)	87
Fig. 49: Malú y Jorgito salen a su gran viaje (Viva Cuba 2005, 00:25:49)	90
Fig. 50: La escena “Noche en el barco”(Viva Cuba 2005, 00:34:55)	91
Fig. 51: La naturaleza en el enfoque de la camera de Viva Cuba (Viva Cuba 2005, 00:39:26)	92
Fig. 52: La segunda fuga de Malú y Jorgito (Viva Cuba, 01:12:58)	95
Fig. 53: Puerta de casa de Malú (Viva Cuba 2005, 00:25:36)	97
Fig. 54: Escena fantástica en la selva (Viva Cuba 2005, 00:48:02)	98
Fig. 55: El fin del viaje para Malú y Jorgito (Viva Cuba 2005, 01:13:40)	100
Fig. 56: Tabla los personajes y su posición frente al aparato institucional (Mora 2017, 235- 236)	108

2. Prefacio

La película *Conducta* (2014) cuenta la historia de un joven de once años, el protagonista Chala, y su relación, casi parental, con su profesora Carmela.

Con referencia a la imagen del protagonista Chala y su maestra Carmela de avanzada edad abajo (Fig.1), quiero empezar mi trabajo con la cita de un médico que fue citada por Galeano:

(...) el primer gesto humano es el abrazo. Después de salir al mundo, al principio de sus días, los bebés manotean, como buscando a alguien. Otros médicos, que se ocupan de los ya vividos, dicen que los viejos, al fin de sus días, mueren queriendo alzar los brazos. Y así es la cosa, por muchas vueltas que le demos al asunto, por muchas palabras que le pongamos. A eso, así de simple, se reduce todo: entre dos aleteos, sin más explicación transcurre el viaje [...] (Galeano cit. por López-Cabrales 2017, p.12).



Fig. 1: Carmela abraza a Chala (*Conducta* 2014, 01:19:26)

El abrazo es sinónimo para la enseñanza de la maestra Carmela en la película *Conducta*, abriendo su corazón a sus alumnos. La imagen (Fig.1) es una toma en la casa de Carmela que nos transmite su hogar, con sus plantas y sus fotos creando una atmosfera de confortabilidad. Se trata de un plano medio con baja iluminación desde arriba. La aproximación de la camera nos permite ver la expresión de Carmela y nos hace testigo de sus emociones de caridad y respaldo.

Las fotografías en la pared de la casa muestran la familia de Carmela como habitantes del hogar, sin embargo, las familias de ella y de Chala, los dos protagonistas, están fragmentadas y/o son disfuncionales. Aparte se ve una imagen de Jesucristo, que se puede interpretar como indicio de la santidad de Carmela como maestra sagrada por ser creyente en el bien humano, al dedicar su vida a servir a sus alumnos, tanto con su cabeza como con su corazón. Tal vez la escena final de la película, descrita por López-Cabrales, subraya el carácter y su trato frente a los niños:

Conducta termina, (...) cuando Carmela y Chala van caminando solos por la ciudad y se encuentran en la calle; al grito de “¡Carmela!... Deme profe, yo le llevo la cartera”, la maestra responde: “Buenas tardes” y el niño repite “Buenas tardes”, como símbolo del respeto mutuo que se profesan ambas generaciones (López-Cabrales 2017, p. 18-19).

3. Preguntas de investigación

En mi trabajo voy a analizar las preguntas de investigación siguientes: ¿Por medio de qué temas y figuras representa la película *Conducta* (2014) el sistema socialista cubano? ¿A través de que estrategias y medios estilísticos lo hace? ¿Qué tipo de acciones aparecen y cuáles de ellas son fragmentos centrales del orden social? ¿Cómo se compara la imagen del sistema social en *Conducta* (2014) con la misma en el filme *Viva Cuba* (2005)?

3.1. Metodología

Se trata de un análisis cinematográfico con un enfoque en aspectos de las ciencias culturales. A través de un análisis de patrones presentes en las dos películas *Conducta* (2014) y *Viva Cuba* (2005) intento revelar como los medios estilísticos y las temáticas que vemos representan el sistema político que rige en el trasfondo de las dos historias.

Como método de análisis más en detalle voy a enfocar en el encuadre de las imágenes igual como en las escenas, figuras y motivos simbólicos que aparecen. Voy a comparar los dos filmes según su impacto en el mundo del cine y con referencia a las preguntas que plantean.

Seleccionando e interpretando escenas e imágenes específicas según sus planos y su composición voy a investigar ambos textos fílmicos. Los medios cinematográficos y su impacto en el espectador con referencia a la identificación por su parte son otro enfoque de mi trabajo. Además, quiero revelar el rol y el significado de metáforas utilizadas, tal como efectos especiales que aparecen en *Viva Cuba* (2005). Al final, intento buscar una conclusión personal sobre el rol de las dos películas para la sociedad cubana actual.

4.2. Temas de enfoque

En específico voy a empezar mi trabajo al ambientar la película *Conducta* en el cine cubano del nuevo milenio y analizar su posición.

Después voy a presentar unos detalles sobre el contenido y la recepción de *Conducta*, para posteriormente continuar con el análisis temático. Los temas de enfoque seleccionados para el presente estudio tratan de responder a mis preguntas de investigación.

Con tal fin voy a examinar los roles de los protagonistas con referencia al sistema socialista, asimismo como los lugares fílmicos, las instituciones y sus representantes que aparecen en el

filme. Más en detalle quiero investigar los subtextos de la película en forma de simbolismos, metáforas y efectos de recepción, creados a través del encuadre de la cámara de *Conducta*.

La peculiaridad de que hay niños como actores principales me interesa y lleva al análisis de otras preguntas que surgen a partir de este hecho, las cuales se refieren al destino de los niños y su educación en el sistema socialista que representa *Conducta*, asimismo como a la marginalización de una niña a través del sistema.

Otros temas de enfoque serán la identificación de los protagonistas con el sistema, la santería y la religión, y la posición de la misma en el sistema que muestra *Conducta*.

Con fin del análisis cinematográfico voy a analizar pantallazos específicos, que muestran en detalle los medios estilísticos utilizados por Daranas para expresar sus ideas en la película. En conclusión, busco comparar mi análisis temático y mis interpretaciones de los medios estilísticos en *Conducta* con la opinión de otros autores.

Para terminar, voy a establecer una comparación con la película *Viva Cuba (2005)*, la cual tiene varias paralelas con *Conducta* y por esto sirve para analizar perspectivas diferentes a temas parecidos en ambos filmes.

4. Introducción

4.1. Crisis política y el rol del cine cubano

Como marco de mi trabajo, quiero presentar un corto resumen de la situación política de trasfondo en la producción de la película *Conducta* (2014) y referirme al estudio de Mora titulado *Identificación y subjetivación en el contexto de la actualización del modelo socialista cubano. Análisis del filme Conducta (2014) de Ernesto Daranas desde la perspectiva de paralaje*, donde Mora escribe:

El proceso de actualización del modelo económico cubano se propone redireccionar la política económica para corregir sus deficiencias y aminorar el impacto de la crisis que conllevó el desplome del campo socialista en la vida cotidiana de los cubanos. (Mora 2017, p.222).

El artículo de Mora informa que desde 2011 existe un plan para cambiar la política económica siguiendo “Los Lineamientos de la Política Económica y Social y la Revolución (PCC 2011)” con el fin de mejorar la situación social y de enfrentar situaciones de escasez en el país que “entró a la isla por la desintegración de la Unión Soviética” (Mora 2017, p.222).

Su disolución [de la Unión Soviética], junto con el desvanecimiento de la utopía comunista, el auge de las democracias liberales, del derecho internacional, la globalización y las tecnologías de la información, han fortalecido el imaginario democrático, cuyas construcciones simbólicas rebasan las expectativas de emancipación dentro del socialismo. El paralaje abierto a partir de estos sucesos, tiene como efecto los

múltiples desplazamientos de los sujetos en la estructura social. El parallax o paralaje es definido como: “el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión” (Žižek 2011a: 25).

Quiere decir que, en paralelo con el cambio económico, el sistema político está sufriendo una debilitación que conlleva a, entre otras consecuencias, un aumento de la emancipación del pueblo y al fortalecimiento de las expectativas dirigidas a un futuro democrático en Cuba. Los cambios en el mundo comunista global están causando un paralaje que provoca o presiona hacia el desplazamiento de los individuos de la sociedad comunista de sus lugares habituales, de esta manera que ya no seguros en sus posiciones. En este desequilibrio se basa la paradoja del sistema político cubano actual, un relicto de tiempos pasados visto desde la perspectiva actual, que lo identifica como disfuncional, anticuado y parado en el tiempo (cf. Mora 2017, p.222). Mora en seguida se dedica al rol del cine en este cambio político y a los efectos sociales del cine en estos tiempos:

Ante un panorama de crisis, que se ha prolongado durante casi treinta años, las imágenes del cine restituyen las faltas en lo real y funcionan mediante la construcción anticipada de horizontes futuros (Mora 2017, p.222).

Entonces el cine, descrito como medio de restitución, se ha convertido así mismo en un medio que transmite en algunas de sus obras un futuro imaginario o mejor dicho un futuro esperado y de esta manera ofrece esperanza al pueblo cubano (cf. Mora 2017, p.222).

Su significación [del cine cubano] está sujeta al orden sociopolítico realmente existente, pero es precisamente en su contradicción donde contamos con un universo de posibilidades de sentido. La cinematografía ha servido para representar la realidad y como un medio que devuelve las imágenes de sí mismos a los espectadores, además de ser un medio útil de exploración de los procesos subjetivos y de su (des)identificación con ciertas circunstancias o premisas (Mora 2017, p.223).

Además, Mora subraya los múltiples roles del cine en tiempos de cambio político, y revela las contradicciones, al servir por un lado como espejo de la sociedad y revelar subjetividades y, por otro lado, al ofrecer un medio de identificación a los espectadores. Ella sigue:

El antecedente más claro de esto lo encontramos en la tradición del cine crítico revolucionario, iniciada por Tomás Gutiérrez Alea y Huberto Solás, ambos herederos del ideario democrático en el arte, el cine y la política. Su labor dentro de la cinematografía nacional ha ido más allá de la reproducción ideológica y se ha asentado como parte del imaginario democrático proyectado por las imágenes del cine (Mora 2017, p.223).

Por lo tanto, el cine cubano representa un papel importante en la comunicación sociopolítica, por su referencia a la reproducción ficcional o documental (dentro de lo permitido) de las

transformaciones que pasan en la sociedad. Además, el cine se manifiesta como ideario democrático en el ámbito del arte y de esta manera puede ser visto como un medio democrático en un mundo totalitario (cf. Mora 2017, p.223).

4.2. Trasfondo político del sistema educativo

Otro aspecto político se refiere al sistema de educación cubano y la influencia que la política tiene en éste por sus metas educativas. Con los ya mencionados “Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución (PCC 2011)”, el gobierno cubano tiene la intención de actualizar el modelo económico sin cambios políticos. El rol de la educación, en este caso, es el de no permitir cambios ideológicos. Al contrario, la educación “debe” apoyar y fortalecer las ideologías históricas de la Revolución Cubana en las escuelas (cf. Quintana Nedelcu, p.206-207). Abajo la cita en original:

In recent years, the government and Cuban society have been involved in a major process of change: according to many, the most important in the last 50 years. The changes are projected in the Guidelines of the Economic and Social Policy of the Party and the Revolution (...) and include new directions for the economy, labour policies, taxation, immigration and education, among others. They are an expression of a macropolicy discourse that presents us with the aim of streamlining the national economy, in the interests of improving the Cuban socialist system, by making it prosperous and sustainable. According to the government, we are facing an updating of the economic model, but without political changes, so that the two main axes of the current reforms are aimed, first, to implement measures aimed at improving national economic efficiency and, second, to support and strengthen the historical ideological precepts of the Cuban Revolution, most emphatically through education (Quintana Nedelcu, p.206-207).

Lo que según mi opinión es muy cuestionable y va en contra todos los principios de una “educación revolucionaria” es que el régimen cubano intente manipular a sus jóvenes, mientras el sistema ya no corresponde a lo que prometió ser. Parece que la rigidez del sistema es tan fuerte que no logra dar el paso hacia un futuro, que ofrezca una vida digna a su pueblo, sin embargo, rechina los dientes y continúa tal cual, de manera hipócrita agarrado de sus ideas e ideologías ya obsoletas.

Entonces sabemos que la educación se utiliza como un instrumento político dirigido por los intereses de los políticos encargados. Entonces me cuestiono: ¿cómo se puede cambiar la economía, sin cambiar la política de un país? Y ¿cómo se puede mantener una ideología que ya no encaja, ni con el sistema político actual ni con el nuevo sistema económico?

Within the package of proposed reforms, one of the routes of change designed by the government relates to education, specifically in universities. The new policy in the education sector is called upon to contribute ‘moderately’ for the purpose of general

reforms in the race for efficiency, but above all, to strengthen the political and ideological work in the field of university students and young teachers (Díaz-Canel 2011 citado por Quintana Nedelcu, p.206-207).

Este párrafo nos explica la diferencia entre profesores nuevos, formados bajo esta ley, y profesores de generaciones anteriores. Los profesores jóvenes son el grupo meta del fortalecimiento del trabajo ideológico educativo y, a partir de ellos, la ideologización debe llegar a las escuelas y a los alumnos (cf. Quintana Nedelcu, p.206-207). Continuación de la cita:

Even when the changes in the higher education system were among the first of the great period of the 'upgrade', they have been quite unnoticed by analysts, more focused on assessing the effects of emerging economic, immigration, tax, labour relations and foreign investment changes, among others. Because of the nature and history of Cuban education in the revolutionary period, its features (state, centralised, universal), its key role in the distribution of political and ideological values of the Revolution and the explicit intention of the government to regain policy effectiveness in the field of universities, it is pertinent to understand the current educational policy as perhaps the most politically charged of the current reforms (Quintana Nedelcu, p.206-207).

En resumen, la influencia de la directiva que ha causado cambios en el sistema educativo, a pesar de no haber recibido mucha atención por parte de los analistas, es vista por Quintana Nedelcu tal vez como la reforma con mayor carga política. Es decir, que las escuelas y las universidades se mantienen como instrumentos centrales de divulgación de la propaganda política (cf. Quintana Nedelcu, p.206-207).

4.3. Estado actual de la investigación: los temas en *Conducta*

Gran parte de los temas desarrollados en *Conducta* están vinculados al sistema socialista, bajo el cual los protagonistas viven en La Habana. Con referencia al estado actual de la investigación, quiero presentar un resumen de cómo varios autores analizan los temas y las figuras de *Conducta* desde diferentes perspectivas:

Mora describe el escenario y los personajes en *Conducta* de la siguiente manera:

La puesta en escena de tomas de una Habana derruida, la escasez de recursos, la burocracia y las prácticas ilegales, aparecen en cada uno de los espacios del decorado y afectan a los distintos personajes ya sea de manera directa o transversal. Así, cada pionero, maestro, trabajador, funcionario o miembro del partido puede encontrar en esta película a su gente, a sus amigos, vecinos, familiares o a sí mismos (Mora 2017, p.235). Esta cita significa que muchos cubanos de los diferentes ámbitos sociales están representados en el filme, por eso el público se puede reencontrar e identificar con los protagonistas. Mora, según mi entender, cualifica *Conducta* como retrato social, sobre todo del estrato medio de la sociedad, pues todavía pueden pagar un billete de cine para verse a sí mismos.

Álvarez hace un listado de los temas representados por *Conducta* de los cuales los siguientes tienen según mi opinión una conexión con el sistema socialista transmitido por *Conducta*:

[...] la emigración hacia el extranjero, la imposibilidad del trabajo honesto, la pobreza de La Habana, la vida en ascuas de su gente, las peleas ilegales de perros, el estigma al cual quedan sometidos los hijos de padres presos, la profesora consagrada en extinción, que le habla de la Patria a los alumnos para que luego la familia desentierre a los muertos españoles, el mecanicismo de la burocracia, el dogma en el método de los cuadros de Educación, la recurrente confusión que le provoca a cierta dirigente una estampa de la Virgen de la Caridad del Cobre en el mural revolucionario del aula (Álvarez 2014, s.p.).

La lista arriba muestra la complejidad y la variedad del contenido del drama social en *Conducta*, y la mayoría de los temas están conectados entre sí o mejor dicho se condicionan el uno al otro. Parece que no trata ningún tema positivo.

Gutiérrez opina en su artículo *Las historias cubanas de este siglo* que *Conducta* es una crítica directa y abierta del sistema socialista cubano, al denunciar sus problemas y las reacciones a los mismos causadas por las inconformidades. Adicionalmente, aparecen los siguientes temas en su crítica:

[...] *Conducta* dio un puñetazo en las pantallas para denunciar abiertamente, desde el más profundo de los sentimientos [...] la corrupción en la policía, el dilema de los emigrantes en La Habana, las llamadas escuelas de conducta (que más que reeducar, rehabilitar, pueden degenerar), el tema de los presos políticos; y, abiertamente, la inconformidad con algunas estructuras verticales (Gutiérrez 2014, p.12).

Las palabras de Gutiérrez (cf. 2014, p.12) parecen casi una convocatoria a la lucha contra el sistema. La expresión “puñetazo” es bastante agresiva u ofensiva y las acusaciones en forma de los temas mencionados son bastante fuertes. Asimismo, Gutiérrez habla de la inconformidad, que talvez es el síntoma de los problemas profundos del sistema que alerta con más fuerza (cf. Gutiérrez 2014, p.12).

Mora (cf. 2017, p. 239) analiza en su trabajo la relación entre el pueblo cubano y el estado con referencia a la película *Conducta*. Ella opina que “los vínculos entre los sujetos y el Estado pasan por complejos procesos de identificación que son observables en los cambios de posición de los sujetos con respecto a la estructura de poder”. Según ella la caída del bloque soviético provocó el desvanecimiento del paradigma teleológico del socialismo. Por eso la identificación con la ideología ha disminuido, al contrario, lo que más ocupa a los cubanos hoy son las situaciones problemáticas de su día al día con los sujetos y objetos inmersos en ellas (cf. Mora 2017, p. 239).

Colina, al otro lado, cuestiona las raíces del socialismo cubano en su artículo *Elogios a la buena conducta*:

Conducta [...] me convida a reflexionar sobre ese soporte ético fundamental en el que la Revolución Cubana construyó su proyecto social: la honestidad del hombre y, en consecuencia, una solidaridad humana basada en la integridad de sus principios y el respeto a su dignidad. Nadie puede negar la deformación de valores provocada por la esclerosis de un proceso estancado en una práctica burocrática, retórica y autoritaria, paradójicamente inspirada en un ideal de justicia social, pero sorda y de espaldas a las advertencias y al reclamo de cambios de una sociedad empobrecida y sumida en la evocación de los sueños heroicos (Colina 2014, pp. 1-2).

Esta crítica por Colina talvez apunta el dedo en el sitio más doloroso de todo el drama de Cuba como lo vemos en *Conducta*, la ideología del comunismo ha perdido sus bases fundamentales que son la honestidad y la solidaridad. Ya no se nota nada de estos principios en la sociedad cubana representada en *Conducta*. La honestidad ha desaparecido en casi todos los niveles sociales, y muchos se quedan sumidos en sus sueños como escribe Colina (cf. Colina 2014, pp. 1-2).

Arcos (2014, s.p.) escribe en su artículo sobre *Conducta*: “Con gran habilidad, su director logra sumergirnos en ese complejísimo tejido que conforma buena parte de la sociedad cubana actual”. Para Arcos (2014, s.p.) la cámara de *Conducta* “ofrécenos una vista panorámica de los sucesos” volando “sobre edificios, solares, calles y ruinas de una ciudad en ebullición donde las fronteras entre el bien y el mal, la ética o la moral deben reconfigurarse a cada instante”. En continuación Arcos escribe:

[La cámara] baja a la superficie y confronta a sus personajes que somos, por qué no, también nosotros. Así, la anécdota funciona solo como pretexto artístico para revelar las zonas oscuras de un sistema vacilante que necesita urgentemente repensarse, pues a fuerza de recordar lo que fue, ya no sabe quién es (Arcos 2014, s.p.).

Otra conclusión por parte de Arcos (2014, s.p.) es la de que “el filme tiene la virtud de generar múltiples interpretaciones o lecturas, abriéndose desde la honestidad al debate sobre los problemas de la sociedad y el destino del país”. Desde allí, Arcos deduce “(...) pues, no es casual que los sujetos de atención sean en primer lugar los niños de esta escuela que, evidentemente, no nacen para ser felices” (Arcos 2014, s.p.).

Este argumento apunta en una dirección profundamente problemática para un sistema sociopolítico, pues todos sabemos que el futuro de una sociedad depende de sus niños, que serán los dirigentes en el mañana.

Otro aspecto que se refiere a los niños en *Conducta* refleja la cita de Mahar (abajo), quien en su tesis *Representations of youth in post-soviet Cuba*, describe la situación de la juventud cubana, la cual según ella es víctima de un sistema educativo en decadencia y la reacción de sus representantes a esta crisis:

The abandonment of children has grown out of the post-Soviet break-down of institutions, and this abandonment represents a lack of hope for the future of the children living in Cuba. Conducta highlights the ways in which the institutional breakdown of education has affected youth and the way that new administration within institutions choose to act upon these changes (Mahar 2015, pp. 23-24).

Por un lado, el sistema ha abandonado a sus descendientes; por otro lado, el sistema actúa de una manera diferente, al seguir la nueva directiva, lo cual también es un enfoque de *Conducta*. Los temas de *Conducta* en general son muchas veces tratados de una manera bastante obvia, sin embargo, la película incluye además numerosas metáforas expresivas, a las cuales voy a dedicar el capítulo a seguir.

5. Parte Analítica

5.1. *Conducta* en el ámbito del cinema cubano del nuevo milenio

Para posicionar la película *Conducta* en el ámbito cinematográfico cubano de su tiempo, quiero empezar con una pequeña sinopsis del desarrollo fílmico en el nuevo milenio. Introduzco este panorama con una cita de Lénárt, la cual se enfoca en la historia cinematográfica cubana y su desarrollo en la última década:

The Cuban cinematography of the 20th century, conceived in parallel with the formation of the New Latin American Cinema, tended to reflect the political system's immobility, but it also let the filmmakers create some truly valuable masterpieces. In the 21st century Cuban cinema shows no fear to reveal the main problems and social contradictions of the country. Nowadays Cuba goes through some significant political and social changes and reforms, and these transformations appear as well in the cinematography of this socialist country. We come across topics that try to reproduce the real Cuba, together with the darker side of the everyday life. These topics are, for example, the violence, crime, legal and illegal activities of the society, poverty and prostitution; all these have become common and inseparable elements of the Cubans' life in order to be able to survive. Cuban cinema does not conceal these unpleasant details from the public. Individual and social uncertainty are now recurrent constituents of today's Cuban movies, while the negative or rarely positive consequences of consumer culture also turn up in recent films (Lénárt 2014, p.49).

Lénárt entonces escribe sobre un cambio del paisaje fílmico a partir del nuevo siglo, en el que éste ya no se limita a representar un sistema estancado, sin embargo, se dirige a ser testigo de los cambios y de las consecuencias que estos cambios, en conjunto con lo que ha permanecido, provocan. El cine cubano se ha vuelto un espejo de la sociedad, en la cual ya no hay tabús en cuanto a los temas transmitidos, pues al hablar de filmes ficcionales que no reproducen la realidad, ésta se ha tornado en un asunto clave para el desarrollo de los medios fílmicos (cf. 2014, p. 48). Lénárt continúa en un párrafo sobre “El cine cubano actual”:

La última década de la industria cinematográfica de Cuba ha sido caracterizada por la colaboración entre el ICAIC y el grupo de jóvenes realizadores. Principalmente los cineastas "oficiales" (o sea, los que forman parte integrante del ICAIC) reciben la mayoría de la ayuda estatal, pero los directores independientes, si cuentan con el apoyo financiero privado y necesario, también pueden ponerse a rodar sus propias obras. Siempre que su proyecto parezca realizable, es posible que el instituto oficial también se junte a la financiación. Naturalmente, ninguna línea innovadora o experimental puede correr el riesgo de enfrentarse con el régimen y rodar una película explícitamente antisistema o antirevolucionaria. Los resultados de esta cooperación llegan generalmente a un número reducido de cines, los exportan también a varios países latinoamericanos, pero sólo muy pocos llegan a Europa o a otras partes del mundo. Sin embargo, mantener el equilibrio entre "innovación" y "ruptura" resulta a veces extremadamente difícil. Hoy en día Cuba permanece en la fase de cambios fundamentales a nivel político y social, y estas modificaciones no dejan intacta a la industria cinematográfica que también se ve obligada a adherirse a los nuevos procesos (Lénárt 2014, p. 50).

El director de *Conducta* Ernesto Daranas es uno de los colaboradores del ICAIC, instituto que ha cofinanciado la película, junto con el Ministerio de Cultura y la televisión cubana. En este ámbito, no debemos olvidar que tal condición puede significar un cierto tipo de censura, talvez no perceptible a primera vista, sin embargo, presente en la mente de los directores que quieren rodear sus filmes en Cuba. Lo que no se censura, por lo general, es la estética de un filme y su filmográfica, sus actores y las sensaciones que una película puede transmitir. En estos aspectos existe la posibilidad de innovar. Además, la manera de ser crítico frente al sistema sin negarlo por completo ofrece al público la posibilidad de formar su opinión a través de lo transmitido, con un tacto adecuado para no imponer una idea prefabricada. Lénárt escribe sobre las metas del cine cubano en la actualidad:

Al margen de reflejar los problemas sociales, el cine cubano de hoy pone especial énfasis en los jóvenes, intenta atraerles a las salas de cine y les coloca también en el foco de varias películas. Una de las tareas fundamentales de la cultura sigue siendo educar a las nuevas generaciones conforme a los principios vigentes del régimen y protegerles de los efectos nocivos del capitalismo y del imperialismo. Naturalmente, la lucha ya no es tan feroz e inquebrantable como antes. Si bien la opinión pública internacional (más bien la occidental) considera que el sistema político cubano se parece más bien a una dictadura que a una democracia, su política cinematográfica no se asemeja a la de los regímenes totalitarios. En las últimas décadas varias películas nacieron en el seno del ICAIC que contenían una obvia crítica social, aunque lejos de ser denuncias antisistemas. El Instituto incluso impulsa la producción de obras independientes que se ruedan fuera del marco estatal, generalmente bajo la dirección de cineastas novatos y a veces "indisciplinados"; desde luego, bajo un control moderado, la valentía de los realizadores se aumenta (Lénárt 2014, p. 50).

Conducta, según mi opinión, es uno de estos filmes descrito por Lénárt arriba que llaman a los jóvenes y a sus padres y abuelos a las salas del cine. No solamente por sus protagonistas jóvenes y sobre todo Chala, también por su tema principal, la educación, Chala, por un lado sirve como

joven modelo por su honestidad y entonces logra educar al público, entre ellos jóvenes que se identifican con él. La vida de Chala se queda a gran distancia del capitalismo y sus ofertas. Esta característica de *Conducta* probablemente agrada al ICAIC, porque la historia que vemos es puramente cubana, sin influencia visible del imperialismo americano. Lénárt adiciona:

Todas las producciones cinematográficas están presentes en Cuba, tanto el largometraje como el cortometraje y el documental forman parte del canon fílmico. Este último género cobra cada vez más trascendencia, el documental es adecuado para presentar las dificultades sociales consuetudinarias y las situaciones contradictorias de la Cuba contemporánea. Es cada vez menos frecuente que la presencia del Partido Comunista de Cuba esté acentuada en estos documentales, pero en algunas obras el tono propagandístico sigue en vigor y el problema central se resuelve gracias a la intervención estatal. No obstante, el documental muchas veces no termina con un happy end, los conflictos no se solucionan y queda patente que las dificultades y las paradojas forman parte intrínseca de la realidad cubana. Los temas de los documentales poco a poco han aparecido también en las sinopsis de los largometrajes y cortometrajes. Hace diez años habría sido imposible rodar una película sobre temas que hoy ya afloran en el cine cubano: la emigración, la depauperación, la representación abierta y realista de la incertidumbre sexual, las peripecias del individuo marginalizado o el pesimismo total. (Lénárt 2014, p.50)

En este último párrafo Lénárt argumenta que la dificultad de rodar documentales en Cuba, por su negatividad y su representación realista de un sistema fracasado, posiblemente ha llevado a una translocación de los temas típicos de producciones documentales a las producciones ficcionales. Además, parece que hay una tendencia de presentar asuntos en filmes ficcionales muchas veces dramáticos y tristes, cuya historia parece no tener solución, pero que al final en su mayor parte tienen un *happy end*. (cf. 2014, p.50). En caso de *Conducta* el fin queda abierto, talvez se posiciona en el medio de los dos extremos. Sin embargo, si pensamos en el título de la película el final es feliz, pues Chala se ha librado de las malas condiciones que lo amenazaban y parece que sabrá tomar el camino cierto, porque ya no es víctima del Conductismo. Lénárt concluye su argumentación sobre las temáticas del cine actual cubano con el párrafo abajo y lo llama *el nuevo cine cubano*:

Los verdaderos problemas actuales están presentes en el cine cubano con mucho mayor énfasis que antes, los directores de cine ya no se espantan de mostrar al público lo que antes permanecía oculto, incluso si con su osadía caminen muchas veces en la cuerda floja. El resultado es un amplio abanico de películas con una diversidad de estilos y género. Este nuevo cine cubano (todavía no podemos escribirlo con mayúsculas hasta que los historiadores de cine no la reconozcan como una nueva tendencia por antonomasia) es mucho más sensible a la realidad y a los problemas cotidianos. Se alimenta de un auténtico realismo cubano (Lénárt 2014, p.51).

Entonces, según Lénárt *Conducta* hace parte del *nuevo cine cubano* que se caracteriza por sus temas cubanos auténticos en forma de un realismo cubano.

A continuación, quiero enfocarme en mi introducción en otro aspecto general sobre el cine cubano, que es el cine popular. Me interesa su rol, su desarrollo y sus metas en un sistema socialista basado en el pueblo, asimismo como sus contribuciones al sistema. Para justificar mi argumentación quiero basarla en un artículo de Maria Alzuguir Gutierrez que se llama *From imperfect to popular cinema* (2016) en que Gutierrez se refiere al cineasta cubano García Espinosa en muchos puntos. Por ejemplo, en la definición del cine imperfecto, que no tiene que ver con problemas o imperfecciones técnicas, sino con la falta de libertad del hombre, que imposibilita un trabajo creativo libre en conjunto con la instrumentalización del arte por parte del sistema. “According to García Espinosa, the adventure of Cuban cinema after the revolution was always a search for the end of the thought fun dichotomy, and an attempt at a popular cinema” (cf. Gutierrez 2016, p.54). Ella sigue en su argumentación:

Echoing Che Guevara, the filmmaker says that ‘popular cinema resides in the potential of the current cinema as the New Man resides in the potential of today’s man’ (GARCÍA ESPINOSA 1971: 31). And at another moment, he remembers a quote from Pauline Kael, for whom the popular cinema is the one which can ‘unite in a same reaction both worship and unlearned audience’ (GARCÍA ESPINOSA, s / d: 274). At no moment García Espinosa comes to precisely define what is this popular cinema, but he gives examples of Cuban films that approach his proposal, which he opposes to the populist cinema. García Espinosa argues that artists should learn from popular culture to produce their works in dialogue with it. Against the idea of ‘educating’ the masses to high culture, he states that the artists are the ones who should be educated in popular art to make their work popular –as Brecht recommended–.

The best example of what would be this popular cinema may be his own movie, The Adventures of Juan Quin Quin (Aventuras de Juan Quinquín, 1967), one of the biggest box-office successes of the Cuban cinema. This is a film that draws from the picaresque narrative tradition and at the same time from the cinema tradition genres, particularly the adventure films. García Espinosa proposes the film to make not only a criticism of reality, but of the cinema itself, defending the establishment of a critical relationship with tradition, that the proletarian art should not be created from scratch, but in dialogue with what came before, confronting Hollywood’s codes and structures with the cinematic language (Gutierrez 2016, p.57).

Además, García Espinosa describe el cine popular como integración del pueblo en los filmes, como en la película *Las Aventuras de Juan Quinquín*, que de esta manera consigue una aproximación a sus espectadores, el pueblo. Al otro lado, el arte popular según García Espinosa no debe ser creado desde la base, sin embargo, debe dialogar con su origen y su historia, y entrar en una relación crítica con su entorno (Gutierrez 2016, p.57).

Para concluir, la caracterización del cine popular cubano, a mi entender, no es muy diferente de la esencia de este género en otros lugares, en lo referente a su meta de atraer al pueblo a las

salas de cine. Más en detalle quiero reflexionar sobre el género con la siguiente cita de Bernabé de su artículo *Las sendas abiertas del cine popular*:

¿Cómo podríamos definir al cine popular? Como la construcción de narrativas de ficción que conectan con el público de forma espontánea, es decir, con la pericia para reflejar una serie de imaginarios comunes, fácilmente accesibles y permanentes en el tiempo. El cine popular suele ser cine de entretenimiento, en el sentido de huida de los conflictos enconados, la profundidad de personajes y tramas o a búsqueda de la evasión de las realidades más molestas. El cine popular suele contar con estéticas alejadas de lo alambicado y vanguardista. El cine popular suele ser, resumiendo, más simple. Pero esto no es tanto un inicio como un resultado, el de llevar técnicamente a la pantalla unos arquetipos, que de tan comunes por definición, no podrían encajar en una visión individual, personalista o de autor del cine. Si cualquier espectador se deja arrastrar tan fácilmente por el cine popular es, para empezar, porque ya sabe lo que va a encontrar (Bernabé 2016, s.p.).

Conducta se caracteriza por muchas de estas cualidades, sin embargo, no se trata de una huida de los conflictos reales en Cuba sino, al contrario, de una confrontación con los últimos. Por encima de esto, *Conducta* toca en las realidades más molestas y de esta manera limita el entrenamiento por su apelo a la reflexión personal del espectador.

La estética de *Conducta* tiene un alto nivel y no encaja con la definición de arriba, además en *Conducta* no hay simplicidad, los contextos son enredados y ocurren muchas metáforas y subtextos. Lo que se refiere a los arquetipos, sí, ellos están presentes en *Conducta*, pero ellos sí permiten una visión individual y personalista, otra vez contrastando con la descripción de arriba. Asimismo, nadie sabe qué va a encontrar en la película *Conducta*, por su título polisémico y una comercialización que aparece profundamente melodramática, hasta trágica, fuertemente cargada con simbolismos.

No obstante, quiero adicionar una cita que pienso todavía explica mejor el debate sobre los géneros cine de autor y cine popular: (...) “las líneas entre cine de entretenimiento y cine de autor son más delgadas en cuanto el subtexto se vuelve más sofisticado, o cómo una película popular, al no responder a las categorías ideológicas dominantes, es tachada de polémica de inmediato” (Bernabé 2016, s.p.).

La aplicación de esta categorización a *Conducta* no funciona muy bien, mejor dicho, solamente funciona si estamos conscientes de que la ideología dominante en Cuba es la que representa el pueblo, que en este siglo y ya desde la caída del bloque soviético se opone a la ideología del régimen cubano. Entonces *Conducta* sí responde a las categorías dominantes ideológicas cubanas y se aproxima al cine de autor por su subtexto sofisticado, que se manifiesta en su multitud de temas tratadas y entrelazados.

Para concluir, según mi entender, *Conducta* tiene muchos rasgos de un filme de autor, en que el realizador o autor relata su historia al público. Ciertamente es que, al tocar muchos temas actuales y candentes de la sociedad cubana, la aproximación al público se facilita, aunque la proximidad a las crueldades diarias de la vida de Chala no puede ser considerada atractiva para un espectador.

Mi calificación de la película *Conducta* sería la de un filme de autor con tendencias del cine popular, aunque tal vez no hay la necesidad de decidirse por una de estas dos categorías y, mejor sería categorizarlo al igual que lo propone Lénárt (2014, p.51), como parte o representante del *nuevo cine cubano* con sus particularidades descritas más arriba.

5.2. Sinopsis y recepción de la película *Conducta*

La película *Conducta* del director cubano Ernesto Daranas estrenó en 2014. Daranas es de origen de La Habana, el lugar donde la historia es puesta en escena. El filme trata de Chala, un niño de once años que vive con su madre soltera y drogadicta (Fig.2). Para pagar sus gastos de vida, por la incapacidad de su madre, Chala cría palomas mensajeras, que deja volar del techo de su casa y trabaja para su supuesto padre, entrenando perros de lucha. De esta manera entra en contacto con el mundo ilegal y violento.

El formato de la toma abajo (Fig.2) es un plano medio con luz artificial desde varios ángulos. La posición de Sonia, la madre sentada, y Chala de pie, sirviendo la comida, expresa bien la relación entre los dos, que en realidad es invertida con Sonia en el rol de una niña, incapaz de ocuparse de ella misma, y Chala en el rol de su cuidador.



Fig. 2: Chala con su madre, Sonia (*Conducta* 2014, 00:05:24)

En la escuela Chala a veces no se contiene y transgrede las reglas escolares, además es víctima de provocaciones de otros chicos de su clase. Sin embargo, Chala recibe atención especial por

su profesora Carmela a quien respeta y ama. Carmela conoce sus condiciones de vida e intenta ayudarle lo más que puede. Ella es una segunda madre para varios alumnos que no tienen un propio hogar y cierra los ojos frente a las reglas del sistema para ayudarles.

Cuando Carmela se enferma y es obligada de abandonar el aula durante varios meses, una nueva profesora joven, Marta, incapaz de manejar el carácter de Chala, lo traslada a una escuela de conducta. A su regreso, Carmela se opone a esta medida y a otras transformaciones generadas por Marta. La relación entre la maestra Carmela y Chala se hace cada vez más fuerte y este compromiso pone en riesgo la permanencia de Carmela en la escuela.

Otra historia paralela es la de Yeni, que vive como inmigrante ilegal del Oriente en las afueras de La Habana con su padre. Ella era antes amiga de Camilo, el nieto de Carmela, y después de su muerte trágica empezó a interesarse por Chala. Al final los dos se tornan en una pareja. La suerte de la joven pareja termina abruptamente, pues Yeni y su padre son expulsos de La Habana y tienen que volver a su pueblo en el Oriente.

Chala pasa por varios momentos difíciles como un intento de suicidio por su madre y la muerte de un perro de lucha que él había entrenado, seguido por una indiferencia dolorosa de su supuesto padre.

La separación de Yeni le duele mucho a Chala. Su último refugio y respaldo continua siendo Carmela, que hace todo lo posible para ayudarle poniendo su propia posición en riesgo. El fin de la película queda en abierto y vemos a Chala deambulando por las calles de La Habana, buscando su suerte por cuenta propia.

Conducta ha recibido mucha atención por parte de las publicaciones cinematográficas, no solo por su suceso comercial, sino por el impacto causado en el público y las discusiones emergentes sobre los temas presentados por la película. Los últimos han sido una rica fuente para ambos los críticos y los investigadores científicos del cine latinoamericano.

El impacto y la recepción de *Conducta* en Cuba resume Arcos (2014) en esta cita:

Con las salas de cine abarrotadas y largas filas para adquirir una entrada, el ciclo de exhibición de la misma promete ser extenso y pudiera ser de mayor impacto si el país no tuviera más del 85 por ciento de sus salas clausuradas o destruidas. Al margen de su calidad estética o artística, este hecho: mover a tantos millones de cubanos hacia un espacio tan degradado en el país, es ya un evento de trascendencia cultural y social (Arcos 2014).

Almazor (2015) elogia a *Conducta* en su retrospectiva del cine latinoamericano en 2014 de la siguiente manera, bajo el subtítulo *la recuperación cubana*:

La película de Ernesto Daranas, *Conducta*, que obtuvo en la Habana el Primer Premio, tras su éxito en Málaga, marca no solo una consolidación de la maestría cinematográfica del realizador de *Los dioses rotos*, sino una línea de autenticidad y equilibrio que

presagian lo mejor para el cine cubano. (...) Sobria, auténtica, sorteando los ternurismos. *Conducta* se erige como una película extraordinariamente sólida, que sabe mostrar la realidad cubana con justeza y apelar a unos hermosos ideales.

Su experiencia como observadora del impacto del filme nos transmite Zielina (2017, p.383) en su introducción de su artículo *El Filme Cubano Conducta: ¿Es posible mirarse en el espejo?*:

Intrigada por las palabras de admiración de una gran parte de mis amigos aproveché mi visita en Cuba y me fui a ver *Conducta*, cuyo guión y dirección estuvieron a cargo de Ernesto Daranas y la fotografía a cargo de Alejandro Pérez. La fui a ver en un cine de

barrio del municipio de Marianao, y luego en dos casas particulares, situada en dos alejadas ciudades de La Habana, pues mi intención era descubrir, el por qué seguía el “alboroto” sobre esta película, después de haber transcurrido casi dos semanas de la fecha de estreno. No mienten las carteleras que anuncian que es el film más cotizado de los últimos años, ni mienten tampoco las colas de personas que se reúnen frente a los cines para ver dicha película ni mienten mis amigos acerca del impacto que les ha causado este filme. ¿A qué se debe dicha “algarabía”?

Esta última pregunta me ocupa igualmente en mi trabajo sobre *Conducta*, pues la recepción exuberante por parte de los cubanos muestra que la película toca en un punto sensible de la sociedad, y aparentemente lo hace de una manera todavía soportable para los espectadores, sin que nadie pierda su cara o su dignidad.

5.3. Lugares claves en *Conducta*

Según Fehimovic (cf. 2017, p.140) [...] en *Conducta* el encuadre sirve en primer lugar para iluminar el carácter de Chala expuesto a la pobreza de la ciudad y para intensificar el efecto emocional.

Whilst Conducta's focus on faces, use of non-professional actors and its exposure of urban poverty indicate a debt to Italian neorealism, it is the latter's debts to melodrama that come through most strongly in Conducta's configuration of character and context (Fehimovic 2017, p.140).

Más en detalle es la representación del espacio urbano en *Conducta* que sirve para subrayar el melodrama a través de relacionar el protagonista con el colectivo (cf. Fehimovic 2017, p.140). La Habana, el lugar del rodaje, es escenificado en *Conducta* como espejo del sistema socialista, con sus relictos de un pasado espléndido y la impresión de que el tiempo se detuvo muchos años atrás. Sin embargo, se nota, que su pueblo está vivo y no para su lucha diaria de sobrevivir en una ciudad hecha de ruinas, habitadas por sombras del pasado.

De tal manera, *Conducta* nos ofrece una mirada sobre la relación entre la ciudad y la sociedad, y en este caso específico, sobre la relación entre el protagonista Chala y la ciudad. En varias ocasiones La Habana aparece a vista de pájaro, cuando Chala entrena las palomas (*Conducta*

2014, 00:11:55) o se ocupa de los perros de lucha en la terraza (Conducta 2014, 00:35:49). En las palabras de Fehimovic:

[...]the film [Conducta] repeatedly returns to Chala's solitary figure framed against a picturesque, if dilapidated urban scene, either devoid of other people or where others become anonymous. [Such] foregrounding of the relationship between city and individual at times threatens to turn the barrio into a picturesque backdrop for personal drama, heightening identification and emotional investment and revealing an underlying melodramatic inheritance (Fehimovic 2017, p.140-141).

En el párrafo de arriba, Fehimovic alerta con referencia al encuadre de *Conducta* que la ciudad debe tener su rol y su carácter específico, para no correr el riesgo de transformarse en un mero trasfondo de una historia, como la imagen abajo sugiere.



Fig. 3: La Habana vista desde el techo de la casa de Chala (Conducta 2014, 00:00:56)

La imagen (Fig. 3) arriba es un plano panorámico general en picado que permite al espectador ver el desorden arquitectónico del barrio. Chala aguanta una de las palomas que cuida, frente al panorama de la ciudad, como lo describe Fehimovic en su análisis:

Daranas' camera (...) swoops towards the protagonist, adopting the point of view of one of his birds. It does not take in change, but rather picturesquely positions the protagonist against the cityscape, both of which are bathed in a golden dawn light. Viewer and child alike are thus privy to a privileged perspective, surveying the city from the roof and even, in the viewer's case, adopting a literal bird's eye view (Fehimovic 2017, S.138).

La perspectiva privilegiada, como la describe Fehimovic (2017, S.138) arriba, nos ofrece el ángulo picado de la cámara, subraya un cierto poder de los privilegiados, que en este caso son Chala y el espectador. Chala domina a sus palomas, igual como en este momento domina la ciudad que se extiende bajo sus pies. El desorden y el caos no interfieren en su determinación de ganar su lucha personal de sobrevivencia. Al mismo tiempo, la perspectiva nos transmite una

sensación de libertad, con el techo ofreciendo a Chala un sitio abierto al mundo y al cielo, al lado de su casa oscura e inestable. A continuación, las palabras de Fehimovic:

The association between the child and this special place is cemented over the course of the film, as Chala repeatedly returns to the roof at times of tension or anxiety. Even as its panoramic view helps to establish the story's rather constraining physical and socioeconomic setting, the roof thus paradoxically comes to represent escape. In other words, this ambivalent topos both underlines the materialist, determining effects of context and also suggests the special status of the individual, and the possibility of rising above circumstances (Fehimovic 2017, S.138-139).

Quiere decir que no solo es un toque de libertad, sino la posible fuga de las circunstancias lo que Fehimovic (2017, S.136) interpreta arriba en el escenario del techo, y prosigue:

One of the most acclaimed aspects of Daranas's film has been its unflinching portrayal of contemporary urban life in Cuba. Not only does protagonist Chala live in a figuratively broken home, unaware of the identity of his father, but the film also foregrounds the physical degradation of his surroundings (Fehimovic 2017, S.136).

Con referencia a esta cita quiero mostrar el edificio donde vive Chala en *Conducta* más en detalle. En la imagen abajo (Fig. 4), vemos la escalera que lleva al techo del predio y termina en una terraza. Es una toma en plano medio que nos muestra ciertos detalles subrayando el mal estado del edificio, con la pintura desmenuzada, la cual transmite una impresión triste y abandonada del sitio. El pantallazo nos cuenta una historia, con la mecedora rota, relicto de mejores tiempos, esperando su arreglo y los azulejos perdurando el paso del tiempo cambiando su pátina.



Fig. 4: Detalle del edificio donde vive Chala, subida al techo (*Conducta* 2014, 00:36:29)

En general, según Fehimovic (cf. 2017, S.137), la representación de la Habana en la película

Conducta no cae en la trampa de diseñar el ámbito de un “favela chic”, romantizando la pobreza, sin embargo, mantiene su enfoque en la vida social particular que pasa por esos barrios en sus contextos marginales. En este sentido, el filme *Conducta* crea un cierto romanticismo en vuelta de estos espacios marginales, que se tornan simbólicos para los valores de comunidad y colectividad. “This is evoked visually [...] through the repeated framing of the neighbourhood by washing lines and cables that create a web that surrounds and connects its inhabitants” (Fehimovic 2017, S.137). Sin embargo, en *Conducta* estos valores que fueron metas idealistas de la revolución ya no existen, no se ofrecen para observar evoluciones o cambios paralelas entre el protagonista y su ámbito, al contrario, solo se quedan el polvo y las ruinas como testimonios del colapso y del deterioro del sistema (cf. Fehimovic 2017, S.137):

Whilst any dust in Conducta is much more likely to be the result of collapse and decay than the sign of vital transformation, Daranas maintains this counterpoint between child and society via the physical and social space of the city. This contextualization not only serves to highlight the vulnerability of the figure, but also, given the symbolic weight of futurity associated with the child as an adult-in-the-making (Edelman 2004), encourages a view of the city as a microcosm of society that will either mould or deform the child depending on its civic, social, moral health and physical salubriousness (Fehimovic 2017, S.137).

Las calles de La Habana son puestas en escena varias veces, con Chala caminando por la ciudad, encontrando a sus amigos, o con Yeni y su padre, viajando a las afueras en su bicicleta. En el encuadre de abajo (Fig.5), domina el desorden de cables sobrepuestos y un tráfico caótico. Entre todo esto se destaca un vestido rojo colgado para secar al aire libre, como si fuera una bandera comunista cansada por las aberraciones creadas por el sistema que representa.

La toma en plano general con luz natural nos transmite el movimiento del lugar con peatones y ciclistas, y Chala andando recto por su camino en medio del desorden físico y social.



Fig. 5: Calle en La Habana (Conducta 2014, 00:17:07)

Fehimovic (2017, S.137) describe la toma (Fig. 6), que es un plano general con luz natural y filmado desde un ángulo picado, así:

The camerawork here, which uses a long shot to pan from the tangled mess of cables overhead to focus on our protagonist, renders the aforementioned valorization of the 'close-knit' marginal neighbourhood more ambivalent. Rather than a web embodying collectivity, the cables now take on oppressive connotations, trapping Chala by separating him from the open expanse of the sky (Fehimovic 2017, S.137).



Fig. 6: Chala camina por las calles de la Habana (Conducta 2014, 00:27:06)

Quiere decir que existe una cierta ambivalencia con respecto al efecto que la ciudad ejerce en el desarrollo de Chala en *Conducta*, por un lado, la marginalidad finge colectividad, por otro lado, al final del día, como vemos a Chala en estas imágenes, cada uno lucha por su propio caso y se queda solo buscando su camino a través del conjunto caótico llamado ciudad.

Otra ambigüedad surge del contraste entre las tomas al nivel de la calle y las tomas del techo de la casa de Chala, creando un contraste entre aprisionamiento y libertad. En las palabras de Fehimovic (2017, S.138):

If street-level space is often shown to be constrained by crowded buildings on the sides and a confusion of cables overhead, this is held in counterpoint with the more open expanse of the rooftops. It is with this magical, liberating space that the film begins, as we are introduced to Chala, who is tending to his pigeons on the roof of his solar (tenement home) (Fehimovic 2017, S.138).

La cámara de *Conducta* ilumina a través de los lugares enfocados que una gran parte del comercio y de transacciones de todo tipo ocurren en la calle o en lugares escondidos, los llamados “no lugares”, por falta de espacios y permisos legales en el sistema sociopolítico que representa la película. El término „no lugar“ fue descrito por Marc Augé (1994, p.92) como un lugar que carece de identidad, relación e historia, quiere decir que se trata de un sitio anónimo, sin dueño, y muchas veces tiene una función como en el caso de una carretera o una estación. Para sobrevivir mucha gente en *Conducta* no tiene otra opción que la ilegalidad y para prevenir que estos actos ilegales sean descubiertos, ocurren en lugares confusos como la calle o en sitios abandonados. Un ejemplo son los vagones de tren, donde Yeni y sus amigas suelen ensayar sus bailes tradicionales.



Fig. 7: Yeni y sus amigas practican el baile en un vagón de un tren abandonado (Conducta 2014, 00:38:19)

En la imagen arriba (Fig. 7) se trata de un plano general con luz natural y de una toma de cámara subjetiva, que nos pone en la piel de Chala, el espectador de la escena. El ángulo es contrapicado y subraya la admiración de Chala por Yeni. Las niñas parecen mujeres adultas, al llevar zapatos con tacones y bailar con mucha disciplina y seguridad en sí mismas. El ámbito es oscuro y hasta parece peligroso por su situación apartada.

El mundo de los niños y sus lugares, retratado por *Conducta*, indica que muchos de ellos carecen de hogares adecuados y viven en situaciones familiares precarias. Como consecuencia, la calle se transforma en su parque infantil y en su lugar de encuentro. Esta toma abajo (Fig.8) en plano medio con luz natural nos aproxima al juego y nos hace observadores del mismo nivel.



Fig. 8: Chala con sus amigos jugando en la calle (*Conducta* 2014, 00:14:26)

Los niños en *Conducta* viven de manera precaria, como resultado por un lado, de la falta de cuidado de sus padres, pues algunos de ellos viven en la ilegalidad y no están presentes, y por otro lado, por la separación familiar causada por la emigración. Por lo tanto, los niños se ven abandonados a su suerte y toman el rol de los adultos, trabajando y haciendo pequeños negocios para ganarse la vida. Además, y probablemente como resultado de la vida en la calle, se nota la influencia del mundo adulto en el comportamiento de los niños, que se confrontan en luchas, debaten sobre apuestas, y en caso de las niñas, bailan como mujeres adultas. Al final, todos estos desplazamientos son síntomas del sistema socialista que dibuja *Conducta* en este barrio marginal, donde los adultos meramente consiguen cuidar de sí mismos y por eso los niños toman sus roles a partir de los ocho años. La vida de los niños en *Conducta* no es la de un parque infantil, al contrario, se ven confrontados con una realidad seria, por falta de cuidados del sistema y de sus padres. Por eso luchan constantemente para mantenerse en un equilibrio en un acto de balance continuo.

En *Conducta*, las afueras de La Habana parecen un mundo aparte, donde el tiempo paró ya antes comparado con la ciudad, como se ve en la imagen de abajo (Fig. 9). En este plano general con luz natural vemos un carruaje de caballos en el trasfondo de la escena del adiós entre Carmela, su hija y su nieto emigrando a los Estados Unidos. El encuadre nos hace observadores desde unos metros al lado de la carretera, como si se tratara de un acto ilegal que no debe ser visto en

público. El coche es bastante antiguo, sin embargo, el carruaje puede ser visto como índice que la vida en el campo en *Conducta*. Es una vida pobre y dura que se quedó lejos del soporte por el sistema socialista.



Fig. 9: Las afueras de La Habana en *Conducta* (*Conducta* 2014, 00:15:03)

5.4. Figuras analizadas

A continuación, quiero presentar unas de las personas que representan el sistema dentro de la sociedad en la película con o sin uniforme, de los cuales escogí a Marta, Raquel, Carlos y el policía que trabaja cerca de la escuela.

5.4.1. Marta

Marta, con quien quiero empezar, es la profesora joven que viene a remplazar a Carmela durante su ausencia por el ataque cardíaco. Ella interpreta el rol de una profesora recién graduada que, al parecer, tiene la misión de fortalecer y apoyar las ideologías históricas de la Revolución Cubana a través de la enseñanza (cf. Quintana Nedelcu, p.206-207). Ella, en su rol, es muy dogmática en su enseñanza y, al contrario que Carmela, no acepta que los niños desacaten el orden y las reglas escolares. Para Marta lo que cuenta es el seguimiento de sus instrucciones y el actuar con respecto a las leyes escolares. Ella no ve a los alumnos como individuos, con sus necesidades específicas, sino como parte de un grupo y de un sistema que debe funcionar a toda costa. Cada acto en contra de las reglas es punido y tiene consecuencias.

Marta se dirige al comité escolar para reportar los problemas causados por los alumnos, en lugar de hablar con ellos mismos. Ella intenta no involucrarse personalmente y mantiene una distancia afectiva con los niños. La película *Conducta* nos transmite una rigidez en el sistema escolar que representa y en este encaja muy bien la actitud de Marta, que sin experiencia previa intenta

mantener un orden cuestionable. Sus reacciones son a veces drásticas con el riesgo de impactar gravemente la vida de las personas quienes las reciben.



Fig. 10: Marta en el centro de la imagen (Conducta 2014, 00:31:26)

En la imagen de arriba (Fig. 10), vemos la mirada satisfactoria de Marta al descubrir y denunciar una falta de Carmela, que para ella es una competidora, y a sus ojos no es capaz de seguir en su profesión. Los alumnos admiran y aman a Carmela y detestan a Marta. Por eso, es una oportunidad para Marta de tomarse la revancha por la dominancia de Carmela frente a ella.

Sin embargo, más adelante en el filme, vemos como Marta se abre a las maneras de Carmela y empieza a empatizar con los niños y entender sus problemas, realizando que no son puros caprichos, sino las consecuencias de un sufrimiento real por sus condiciones de vida. Cuando miramos en la tabla de Mora, abajo (Fig. 11), la caracterización de la práctica cotidiana y su distancia con respecto al aparato institucional de Marta, vemos que según Mora (cf. 2017, p. 236) Marta no es un mero instrumento del sistema. Es, entonces, una figura ambigua que no se deja identificar completamente con el sistema. Sino, después de ver las cosas desde la perspectiva de Carmela, ella ya no ejecuta los órdenes del sistema por completo, sin embargo, se distancia de las mismas cuando realiza las consecuencias de sus actos. Por lo tanto, su habilidad de diferenciar hace Marta una figura atípica del sistema.

*Cuadro I:
Los personajes y su posición frente al aparato institucional*

Personaje	Características	Posición/ función social	Práctica cotidiana	Distancia respecto al aparato institucional
Raquel	Especialista del Municipio Atiende casos de mala conducta	Vigilar el apego a las normas institucionales en la escuela primaria	Sigue el caso de Chala	Toma la posición de la ley Estaría dispuesta a apartarse del orden institucional con tal de que Jenny siga estudiando
Mercedes	Directora de la primaria	Dirigir la escuela primaria	Consiente las decisiones de la maestra Carmela	Toma cierta distancia respecto al aparato institucional
Marta	Maestra suplente	Enseñanza Sucesora de la maestra Carmela	Asume relativamente las normas institucionales	Toma cierta distancia respecto al aparato institucional
Jefe de sector	Defensa de las estrategias gubernamentales	Defender la estrategia gubernamental enfocada a la educación	Defiende la estrategia gubernamental enfocada a la educación	Toma la posición de la ley

Fig. 11 (Mora 2017, p.236)

5.4.2. Raquel

Raquel, el segundo carácter que quiero analizar, es la educadora especialista del municipio. Ella está muy presente en la película y tiene el rol de ocuparse de los alumnos que se comportan mal y quiebran las reglas escolares como lo hace Chala. Raquel tiene un aire de autoridad y no quiere discutir sus decisiones, como en el caso de mandar a Chala a la escuela de conducta, contra la voluntad de Carmela. Raquel no tiene la disculpa de ser joven como Marta y, parece que en su caso, la representación de las ideas y de las metas del sistema son principios fijos. Ella no cuestiona las leyes que ejecuta, ni se interesa por los casos específicos y las consecuencias de sus acciones. Durante las reuniones con los otros miembros del consejo escolar, Raquel no se deja convencer por nadie y, en el mismo momento de pedir la firma a la madre de Chala para mandarlo a la escuela de conducta, ella no tiene la mínima sensación visible de responsabilidad frente a la situación familiar de Chala (Fig. 18).

La madre de Chala es obviamente incapaz de cuidar de sí misma, y Raquel no entiende que un niño como Chala puede cuidar de su madre y deja a Sonia, la madre de Chala, sin el apoyo de su hijo, lo cual tiene consecuencias trágicas.

Igual como tiene mano dura con los niños, Raquel no simpatiza con Carmela y lo único que quiere es librarse de ella. Sin embargo, su plan de jubilarla antes de lo que quiere Carmela, no se realiza porque Carmela no “toma” la oferta forzada. Carmela, por su parte, insiste en trabajar como profesora en esta escuela hasta el día en que no pueda subir la escalera. Según

López-Cabrales (cf. 2017, p. 18), Raquel es la única mujer en *Conducta* que no actúa de manera compasiva, como lo hacen las otras protagonistas femeninas en la película. LópezCabrales escribe sobre Raquel:

[Como] inspectora del centro ella se comporta de manera insensible y autoritaria, representando el reverso de la moneda porque no entiende ni sabe cómo ejercer su cargo administrativo, es inflexible y sólo le tiene miedo a la inspección nacional, sin pensar en los estudiantes ni en sus diversas problemáticas (López-Cabrales 2017, p. 18).

Raquel entonces juega el papel del sistema con la característica del sistema, que es la de aplicar un rigor sin necesidad de justificación, a cuenta del individuo, lo que la cualifica como figura típica del sistema.

5.4.3. Carlos

El Jefe del Sector, Carlos, que además es un exalumno de Carmela, es otro personaje que quiero caracterizar, al ser representante oficial del sistema socialista en su rol en la película. La Tabla de Mora (cf. 2017, p. 236) indica que éste si sigue la ley y no se deja corromper. Sin embargo, por su relación con Carmela, quien fue su profesora, está disponible a escucharla y a ayudarla. Cuando Chala está en la escuela de conducta, Carlos, por pedido de Carmela, le manda de vuelta a su escuela regular y, de esta manera, a mi entender, toma su propia decisión en contra del sistema. Carlos no parece apoyar la opinión de Carmela, sin embargo, como él mismo fue un alumno difícil, parece sentirse responsable por Chala y termina ayudándolo. Otra razón podría ser la necesidad de que Chala cuide de su madre, Sonia, quien incluso intentó suicidarse. Al final de la película, Carlos admite que Carmela tuvo razón al no querer que Chala fuera a la escuela de conducta. En esta ocasión, Carlos pide a Chala que ayude a Carmela, para que ella se vea bien ante la comisión escolar. Esto, dice Carlos, es lo único que le quiere pedir a Chala, diciendo que todo depende de él. Después Carlos extiende su mano en dirección de Chala demostrándole su respeto (Fig. 12).

Carlos, entonces, no se mantiene en el rol de una figura típica del sistema, porque actúa de manera auto determinado, empático y no según las reglas establecidas.



Fig. 12 (*Conducta* 2014, 01:29:18)

Este pantallazo de plano medio con luz artificial desde arriba es una declaración muy fuerte, debido a la mirada de los actores. Por un lado, Carlos tiene una expresión empática y de confianza, mientras Chala por otro lado, todavía no quiere admitir el ofrecimiento de acercamiento y apoyo de Carlos, pues antes no creía en él.

Puesto que Chala es un niño y la diferencia de altura entre los dos es grande, este apretón de manos acontece a un mismo nivel, casi se podría interpretar que a partir de este momento Chala es visto como adulto por Carlos. El hecho, de que las manos se encuentren en el centro de la imagen y ambas personas tengan el mismo espacio, crea una sensación de equilibrio de fuerzas. Además, la cámara también está en el mismo nivel y nos acerca para poder sentirnos en medio del acto.

5.4.4. El policía del barrio

Para terminar, quiero enfocarme en un oficial del sistema, un policía que figura varias veces en el filme. Parece que su área de acción es el entorno de la escuela donde la historia es puesta en escena (Fig. 13). Este policía se hace “la vista gorda” y no molesta a Pablo, que se mueve ilegalmente por el centro de la Habana, por admirar el cuidado que le da a su hija.

Pablo generalmente intenta evitar los policías por su estatus ilegal en La Habana y sabe muy bien cómo moverse por la ciudad y con qué precauciones. Sin embargo, un día en el camino a la escuela por orden de Marta, tiene que someterse a un control policial y el agente en vigor lo detiene por un día entero. Solo lo liberan bajo la condición que vuelva a su patria. En la imagen (Fig. 13) vemos el momento de su liberación de la prisión.

El primer agente entonces no se comporta conforme al sistema, pues ayuda a un inmigrante ilegal de manera atípico a una figura del sistema. En contraste, el otro policía no tiene compasión con Pablo y su hija, tampoco los conoce personalmente, y sigue las leyes deteniendo a Pablo representando una figura típica del sistema.



Fig. 13 (*Conducta* 2014, 01:24:22)

Este pantallazo (Fig. 13) en plano de profundidad con luz natural, exhibe las personas involucradas, menos Carmela, en el asunto del estatus ilegal de Yeni y su padre Pablo. Yeni está feliz porque acaban de liberar a su padre, sin embargo, todavía no sabe la mala noticia de que deben dejar La Habana. El agente policial que se acerca a Marta, que es el policía conocido del barrio, explica la situación a la profesora. Se nota que el policía tiene una expresión de lástima, también por su lenguaje corporal. La imagen está enfocada hasta el fondo y, de esta manera, nos transmite varios trasfondos detrás de la escena en acción actual, en el primer plano medio. Vemos un coche policial antiguo, dos agentes en la puerta del predio viejo con uniformes bien planchadas, mientras Yeni y su padre se encuentran detrás del policía y Marta está en el primer plano.

5.5. Los niños como protagonistas en *Conducta*

Con referencia a los protagonistas en forma de niños, principalmente Chala y Yeni, quiero empezar con una cita de Fehimovic (2015, p. 504):

There is an affective power and ‘quasi-religious significance’ (Phillips, 1998: 119) ascribed to children in contemporary societies through medical, psychological, historical and mythical discourses. Whilst Adam Phillips uses the idea of the divine to suggest that the child transcends national and political boundaries and that childhood is a common point of experience, interest and reference, Lee Edelman’s queer reconfiguration of this reading sees the child as ‘the prop of secular theology on which

our social reality rests' (Edelman, 2004: 12). This sceptical consideration of the child not as highest good but rather as the symbolic means to a common end – in Edelman's view, the reproduction of the social status quo and heteronormativity – reveals the figure to be highly complex and far from innocent.

Entonces la niñez como experiencia universal de los hombres hace los niños protagonistas de interés para el público (cf. Phillips, 1998, p.19, cit. por Fehimovic 2015, p.504) y además los niños tienen un significado simbólico por su reproducción del estatus social de una sociedad (cf. Edelman, 2004, p. 12, cit. por Fehimovic 2015, p.504).

Quiere decir que los niños también son representantes del sistema político por sus necesidades y dependencias del sistema social de lo mismo. En *Conducta* vemos bien como los protagonistas sufren del malfuncionamiento de los sistemas públicos que conocemos en el filme. Los espectadores pueden sentir que talvez lo mismo está pasando a ellos, encima la distancia fílmica ofrece un espacio de reflexión y observación que ayuda a los espectadores a analizar el estatus quo.

Para López-Cabrales los niños como protagonistas son el resultado de un enfoque del cine cubano del nuevo milenio en ambos la niñez y la vejez:

(...) en la filmografía cubana oficial de los últimos años existe, desde mi punto de vista, una intención de abrir un puente entre dos generaciones: las abuelas – mentoras, educadas en la época de antes y después de la Revolución –y los nietos y nietas porque, en el fondo, la vejez y la infancia tienen mucho en común (López-Cabrales 2017, p.12). Talvez esta tendencia tiene a ver con los grandes cambios en la Cuba representada, los cuales amenazan los viejos sistemas, como la buena educación o el respeto de la vejez, como vemos en *Conducta*. Otro argumento podría ser que el sistema socialista intenta mantenerse vivo a través de la representación fílmica de cómo era bueno y como podría continuar su existencia, a través de estas dos generaciones. López-Cabrales (2017, p.13) en seguida explica que para ella existe una razón para el gran número de actores infantiles en Cuba:

El hecho de que haya tantos niños y niñas protagonistas en la filmografía cubana actual se debe, entre otras cosas, al éxito internacional de la compañía de teatro infantil La Colmenita, creada en 1990 y que en pleno periodo especial (1994) organizó por primera vez un espectáculo exclusivamente hecho por y para niños. Esta compañía ha sido el origen de un plantel de actrices y actores de mucha calidad que, a buen seguro, se convertirán en presencias habituales en el cine cubano de las próximas décadas. Este último punto nos muestra una característica de los sistemas socialistas, de incluir a todos en las actividades culturales, quiere decir a los niños hasta a los viejos. La creatividad y el arte son pilares de los sistemas socialistas, y todos deben participar y reciben la misma atención.

Por eso se explica una compañía de teatro infantil y muchos actores buenos que han salido desde la misma.

Fehimovic (2015, p.503) escribe sobre la actuación de niños en dos filmes contemporáneos de *Conducta* que son *Viva Cuba* y *Habanastation* lo siguiente:

Recognition of the national and international contexts in which *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005) and *Habanastation* (Ian Padron, 2011) were made and marketed highlights the coexistence of a pragmatic, tactical approach to filmmaking with the expression of specific, national concerns. Indeed, the two elements are inextricable, since both directors exploit the association of children with universality and the apolitical in order to pursue both personal and national goals, so that these films for children, about children must be seen not as child's play but as contracandelas: strategic and affective responses to uncertainty and threat.

Esta cita nos permite leer entre líneas que no solo lo aparente se expone en estos filmes, sino que se utiliza un lenguaje fílmico de contracandelas (incendios preventivos para prevenir incendios mayores), que en este caso son ejemplos trágicos, envuelto en historias que ofrecen algo de esperanza, por la niñez universal y apolítica y su futuro incierto. O citando directamente a Fehimovic: “strategic and affective responses to uncertainty and threat” (2015, p.503). Los niños entonces sirven para expresar asuntos nacionales a través de juegos infantiles aparentes, que al final no lo son (cf. Fehimovic 2015, p.503).

En la imagen abajo (Fig. 14) vemos a Chala en *Conducta* en un acto violento por sus frustraciones diarias como hijo de una madre drogadicta y presumiblemente prostituta, un ejemplo de las preocupaciones efervescentes expuestos en el mundo fílmico “infantil” cubano. La toma es un plano medio con luz natural y está desenfocado por el movimiento rápido de Chala. En el trasfondo vemos el caos urbano de La Habana. Como Fehimovic (cf. 2017, S.138139) ya lo ha mencionado anteriormente, observamos aquí uno de los momentos de tensión de Chala en el techo de su casa.



Fig. 14: Chala lanza una botella por su frustración con el alcoholismo de su madre (*Conducta* 2014, 1:32:31)

5.6. La educación, tema central en *Conducta*

Busco respuestas al por qué una escuela es seleccionada como lugar de acción de *Conducta*. Cuando pensamos en la importancia de la educación en el sistema socialista y sobre todo cuando nos enteramos de las nuevas directivas descritas más arriba, esto ya no es una sorpresa, sin embargo, es necesario profundizar estas cuestiones para ambientar mejor el filme *Conducta*. El título *Conducta* nos lleva a la educación y a seguir a una escuela estatal en La Habana, uno de los principales lugares de acción. Además, el título relaciona con otro tipo de escuela que es la *escuela de conducta*, un reformatorio para los alumnos de mala conducta que tiene una fama ambigua en el filme. Otro relacionamiento con el título del filme es el llamado *Conductismo* descrito por Torres Barbán (2014) en seguida, que contrasta con mis ideas anteriores sobre el nombramiento de la película:

[...] la película que el director Ernesto Daranas ha titulado *Conducta* y no precisamente por este tipo de escuelas, sino por otra más lejana en el tiempo, desde la que se forjó la concepción conductista de la psicología. Es precisamente el Conductismo, la corriente que volteó la mirada universal hacia las adaptaciones y condicionamientos humanos desde el indisoluble nexo Estímulo-Respuesta. De esa manera, el mítico karma encontró asiento en la ciencia para demostrar que ninguna de las acciones propias o ajenas quedarían “impunes”.

Entonces lo que Torres Barbán explica es que toda acción tiene una respuesta y por eso hay que pensar antes de actuar, como lo hace Carmela:

[...] Carmela [...] sentencia [a Carlos] en unos de sus parlamentos “si quieres un delincuente trátalo como un delincuente”, por ello Chala no es un niño malo, sino víctima de sus propias circunstancias, y la convocatoria del filme no es a hacer de él un

infante bueno, sino enfrentar las causas y azares que le han convertido en lo que es (Torres Barbán 2014).

En la cita arriba vemos un ejemplo del conductismo, y nos muestra que Carmela conoce este principio y lo aplica en el trato de los alumnos. Para Carmela la escuela de conducta es un lugar que los alumnos deben evitar a toda costa porque es donde el conductismo ejerce su mala influencia en ellos.

En cuanto a la razón para haber escogido una escuela existen opiniones diversas. Según mi interpretación, por un lado la escuela forma a los futuros adultos y de esta manera representa una referencia al futuro de la sociedad. Por otro lado, en *Conducta* la escuela es el escenario principal y figura como un ejemplo institucional sintomático del sistema socialista fílmico. Para Lloga-Sanz, la localización del escenario en una escuela tiene que ver con lo siguiente:

El gran tema del filme es la educación. Siempre recuerdo a Christian Metz cuando dice que la enseñanza es profundamente conservadora porque su meta es conducir al enseñado a una participación, lo más extensa posible, en la sociabilidad tal como es definida en su cultura. Conducta, se explyaya en fenómenos masivos, públicos; escudriña un sistema instructivo que, por demás, haya entonaciones de fanfarria en la prensa. [...] Con la selección de esta temática, el filme entabla inmediatamente un vínculo empático con la audiencia, puesto que la educación como conquista y proyecto social ha involucrado de forma masiva a todo el pueblo cubano. Algunos imbuidos de a lleno como protagonistas en sus programas de formación, otros como simples educandos (Lloga Sanz S.87-88).

Lloga-Sanz en el párrafo de arriba nos transmite que, en su opinión, la escuela y más específicamente la enseñanza son temáticas conservadoras, que en *Conducta* sirven meramente como escenario sensacionalista de las historias, las cuales no tienen significado en sí, aparte de ampliar su resonancia. Además, la educación desarrolla la empatía por parte de la audiencia y de la prensa, al igual que lo hacen los niños, como se describió anteriormente.

Según mi interpretación personal, la educación en *Conducta* tiene seguramente el rol temático más importante, sin embargo, no se limita a las escuelas y las maestras, sino a todos los personajes representados y, de esta manera, al pueblo cubano que los varios protagonistas del filme encarnan. Esta argumentación la voy a profundizar en mi análisis del conformismo frente al sistema de los protagonistas de *Conducta*.

Con referencia a la visualización, la cámara de *Conducta* nos muestra un sistema educativo en decadencia, un edificio antiguo con necesidad de ser pintado, equipado con muebles viejos, usados. No se ven ordenadores, sino existen todavía máquinas de escribir y pizarras en las que se utiliza tiza.

En las clases (Fig. 15) están colgados un cuadro con el joven José Martí y el llamado *mural revolucionario* con símbolos nacionales, imágenes y citas de José Martí (Fig. 16). En el primer pantallazo (Fig. 15), vemos un encuadre en plano general, filmado en un ángulo de picada desde arriba. La sensación que esta imagen nos transmite es un aumento del espacio físico, en este caso de la clase, y una disminución de las protagonistas.

Además, Carmela y Yeni no aparecen en el centro de la imagen, sin embargo, en la composición se quedan detrás de mesas vacías y montones de libros, en la esquina más distante como presos del grande sistema educativo.



Fig. 15 (Conducta 2014, 00:46:04)



Fig. 16 (Conducta 2014, 00:47:13)

5.7. Las oposiciones presentes en la educación

Dentro del sistema escolar, la película exhibe varias oposiciones, vemos un confronte entre la educación conservadora del viejo estilo y la educación moderna, que no es nada más que lo que pide el gobierno del sistema escolar. Esta oposición se manifiesta entre los educadores y los representantes del sistema en *Conducta*, de igual manera como entre los mismos educadores. Por ejemplo, entre Carmela, la profesora con la edad de jubilarse y Marta, una profesora joven recién formada.

Adicionalmente, aparece un conflicto clásico del comunismo que también existe entre estado e iglesia en el ámbito escolar, el cual profundizaré más adelante.

En el pantallazo de abajo (Fig. 17) vemos a Carmela adorada por sus alumnos. En este encuadre, la posición de la cabeza de Carmela nos da la misma impresión como de un contrapicado, que es subrayar el rol de Carmela como profesora consagrada por los alumnos. Este último efecto es también causado por la agrupación de los alumnos que abrazan a la profesora. Carmela parece gozar de la escena, sin embargo, su mano derecha parece transmitir un cierto malestar o una reacción de protección por la sorpresa causada por la acción. Que los alumnos bajen la cabeza demuestra una cierta sumisión por su parte, además de la adoración. Carmela hace el papel de madre sustituta para Chala y para varios otros alumnos, incluso para Yeni, una inmigrante ilegal en la Habana.



Fig. 17 (*Conducta* 2014, 00:30:37)

Por un ataque cardíaco de Carmela acontece un cambio involuntario, la protagonista Carmela es reemplazada por la maestra joven, Marta, durante su ausencia.

El cambio de las profesoras representa un cambio de generaciones distintas con una experiencia social bastante diferente. Vemos como Marta trata a los alumnos de una manera severa, al

contrario de Carmela, sin conocer bien a los alumnos. Marta sigue las reglas sin cuestionarlas, mientras Carmela atiende a sus alumnos.

Sin embargo, el cambio de profesoras no acontece por completo, debido a la resistencia de Carmela. Ella no quiere dejar su puesto y cuando la directora Mercedes urge su jubilación por su edad, Carmela en respuesta pregunta si los dirigentes del estado cubano no han estado en el poder por demasiado tiempo también. Carmela, ni los dirigentes del país, quieren dejar el poder, quiere decir su posición de autoridad, el mismo que ya no están bien visto por algunas personas en su entorno.

Al otro lado, la crítica subliminal al sistema de Carmela haciendo esta pregunta, en mi opinión, muestra que ella no tiene miedo de las autoridades, además parece que no le importan y no las respeta. La comparación con los dirigentes políticos por parte de Carmela muestra, según mi entender, que ella se siente tan importante como ellos.

Cuando entonces ocurre el cambio de las profesoras, Marta, la profesora joven, reemplaza a Carmela en su clase. En esta época Chala, un alumno de 11 años, protagonista principal de *Conducta*, carece de la protección por parte de Carmela.

Chala tiene un carácter fuerte y actúa a veces como un adulto, talvez copiando el comportamiento de su presumible padre, Ignacio, quien gana su dinero con peleas de perros. Otras veces Chala actúa como un niño, sin embargo, casi siempre se mete en problemas por pruebas de valor, por defenderse a sí mismo o a sus amigos o por hacer cualquier travesura. Marta, en su rol de profesora recién formada, sigue las reglas del sistema educativo, y reporta las trasgresiones de Chala a la directora y cuando éstas acumulan, las autoridades realizan los trámites para enviar Chala a la escuela de conducta. Chala se queda internado en el reformatorio y no puede cuidar de su madre Sonia. Ella es una mujer joven, drogadicta y, por su vicio, no logra ser una madre para Chala. Por el contrario, ella no consigue ni cuidar de sí misma ni pagar las cuentas.

En esta época Marta además descubre que Carmela actúa según sus propias reglas, ignorando las leyes del sistema educativo, al haber matriculado a Yeni, una inmigrante ilegal en La Habana.

En ambos casos, el envío de Chala al reformatorio y la descubierta de Yeni como estudiante ilegal, vemos actuando a una burocracia pesada del sistema socialista conducido por sus vigilantes y su jerarquía compleja. Los procesos siempre incluyen papeles con avisos diferentes, que parecen haber sido formulados para servir al sistema, en vez de servir a las personas. En el caso de Chala, podemos ver a su madre Sonia, firmando un aviso de transferencia a la escuela

de conducta sin leerlo (Fig. 18). Lo que parece es que cada trámite necesita su propio formulario, además, las decisiones son tomadas según las reglas, sin poner en cuestión su utilidad.



Fig. 18 (*Conducta* 2014, 00:09:50)

Esta toma en plano general no centrado posiciona Chala en la esquina distante. Parece un castigo, pues en este momento su madre firma el aviso de su transferencia a la escuela de conducta. Sin embargo, Chala mantiene sus manos en los bolsillos y de esta manera nos da la impresión de comportarse como un adulto decisivo y no como un niño sumiso.

Vemos los símbolos del sistema socialista en forma de la bandera del estado y el cuadro de José Martí. El color rojo del socialismo está presente en la bandera, en el pañuelo de Raquel, en el uniforme y el pañuelo de Chala y en unos objetos que están en la mesa. Sonia, la madre de Chala, toma una posición inclinada, lo que subraya su disgusto frente a este trámite. Carmela se opone generalmente al envío de sus alumnos a la escuela de conducta, y cuando sabe que Chala está internado va a buscarlo de vuelta. López-Cabrales (2017, p.17) resume el asunto de esta manera:

Carmela piensa que sus estudiantes no son delincuentes y que a todos hay que darles una oportunidad. Cuando Chala va a ser metido en la escuela de conducta, Carmela lo defiende declarando: Todos los años tengo un Chala en el aula, ninguno pudo más que yo porque, en el fondo, todos son muchachos... hay cuatro cosas que hacen a un niño: la casa, la escuela, el rigor y el afecto, pero cuando cruzan esa puerta está la calle y un maestro necesita saber lo que les espera ahí afuera. Antes para mí la vida era más clara y yo sabía para lo que preparaba a un alumno, pero ahora lo único que tengo claro es para lo que no debo prepararlo (López-Cabrales 2017, p.17).

Carmela se rehúsa a obedecer las órdenes de la directora Mercedes y de Raquel, la última es una vigilante municipal del sistema educativo, ambos están a favor de la transferencia. Ellas piensan que sería mejor para Chala no tener que cuidar de su madre, mientras Carmela tiene la

opinión contraria, que su madre no podría quedarse en el apartamento y tendrá todavía más problemas sin Chala.

Sigue la temática de la jubilación de Carmela, pues ella ya trabaja en la escuela muchos años más que lo que debería. Este hecho lo intentan utilizar para mandarla de una forma digna, sin embargo, Carmela se opone a la oferta de jubilarse voluntariamente por parte del tribunal escolar.

Carmela, a la espera de tal medida, prepara su respuesta en una máquina de escribir vieja, un indicio de la antigüedad de ambas, de Carmela y de la máquina. La toma de abajo (Fig. 19) es un plano medio corto con luz artificial de varias direcciones, en que vemos los dos contrincantes, Carmela en primer plano y Marta en el trasfondo; Carmela con una expresión tensa, concentrada, y Marta con una expresión de compasión, ambas seguras de su posición. Se nota que en esta escena Marta ya está en el lado de Carmela, en contra del tribunal, respetando la sabiduría y experiencia de Carmela.



Fig. 19 (*Conducta* 2014, 01:26:29)

En seguida el inicio de la defensa por parte de Carmela ante el tribunal escolar que la quiere jubilar a la fuerza:

Carmela: Mi abuela era nieta de esclavos y no se lo creía el día que le enseñé el título de maestra. Se gastó cinco pesos para ponerlo en un cuadro que colgó debajo de la Caridad. Ahí está todavía. Ya van a hacer 50 años de eso y la mayor parte del tiempo lo he pasado en estas aulas. Yo creo que ninguno de ustedes había nacido la primera vez que yo escribí en esta pizarra (*Conducta* 2014, 00:02:46).

Esta cita nos da una idea del compromiso que Carmela ejerce frente a su profesión y nadie puede mandarla fuera, al final de su discurso ella dice “solo voy a jubilarme el día en que no consiga subir la escalera [de la escuela]” (*Conducta* 2014, 01:37:45)

5.8. La ausencia de las madres como educadoras en *Conducta*

La formadora de Chala no es su madre, sino Carmela, su profesora, quien lo protege de la selva social donde Chala reside. Esta influencia es subrayada por la voz de Carmela, sobrepuesta a las imágenes que muestran a Chala caminando por la ciudad, que dice “hay cuatro cosas que forman un niño: la escuela, la casa, el afecto y el rigor” (cf. Fehimovic 2017, S.137). De estas cuatro influencias que forman a un niño, Carmela representa a tres: la escuela, la disciplina y el afecto, únicamente el hogar se mantiene fuera de sus cuidados para Chala.

En su artículo “Una luz al final del túnel” dedicado a las maestras, abuelas y niños en tres películas cubanas incluyendo *Conducta*, la autora López-Cabrales (2017, p.16) investiga las posibles razones para la frecuente presencia de estos personajes en el filme cubano. Ella explica lo siguiente:

En las tres películas que nos ocupan hoy, la imagen de la madre es casi inexistente y esta ausencia puede deberse a que la generación de mujeres que fueron madres a principios de los 90, o periodo especial, estaban demasiado preocupadas buscando sustento, divisas o cómo escapar del país para poder hacerse cargo de sus hijos. En su mayoría, estas madres pertenecieron a una generación perdida en la que sus hijos sufrieron diferentes formas de descuido. En *Conducta* (2014), Sonia, la madre del niño protagonista Chala, es incapaz de ayudar a su hijo debido a su problema con las drogas y el alcohol y su adicción a las pastillas, y la madre de Yeni, compañera de clase de Chala, ni se dice dónde está (López-Cabrales 2017, p.16).

En realidad, son los padres, en el caso de Chala su presumido padre Ignacio, además Pablo, el padre de Yeni, que están más presentes en *Conducta* que las madres. En el caso de Chala, el presumido padre es más capaz de cuidar de él que su madre, sin embargo, con una gran falta de cariño y con actividades ilegales como la lucha de perros. A continuación, un diálogo entre Ignacio y Carmela que trata del asunto (cf. López-Cabrales 2017, p.18):

Ignacio: En esta casa se come y se vive de lo que yo le pago a Chala. Chala no está en edad de batirse con todas las cosas con las que se está batiendo. Si la madre pudiera, lo vendería para meterse un poco de mierda de esa que se mete. Carmela: ¿Tú crees que una pelea de perros sea lugar para un niño? Ignacio: Peor es una vida de perros, Carmela, con esto por lo menos está comiendo. Carmela: Ignacio, tú y yo sabemos que Chala se merece una oportunidad. Ignacio: Por eso se la estamos dando. Lo que pasa es que cada cual a su manera (*Conducta* 2014, 1:00:21).

Quiere decir que Ignacio sí cuida de Chala, pero a su manera, que no es la adecuada para un niño de la edad de Chala. Luego Ignacio lo entiende y Chala se queda lejos de las luchas de perros. Ignacio dice: “Algo se nos va a ocurrir, pero que no tenga que ver con la abuelita [Carmela] ni con los perros” (*Conducta* 2014, 1:34:14). En tal momento Chala pregunta a Ignacio si él es su padre y Ignacio lo asume aparentemente, pero dice que no lo sabe por seguro.

En otra secuencia aparece el padre de Joan, que es un amigo de Chala, cuando es liberado de la prisión y vemos el momento del reencuentro con su hijo. El padre de Joan era un preso político y parece tener una buena relación con su hijo, como vemos en la imagen de abajo (Fig. 20).



Fig. 20 (*Conducta* 2014, 01:05:46)

Chala observa esta escena y parece consentir la felicidad de Juan con una sonrisa, hasta que parece darse cuenta de que él no tiene ni padre ni madre que le den esta admiración y este amor paternal, cuando cambia de expresión y deja caer su cabeza hacia la frente.

El escenario en esta imagen es bastante expresivo, parece que se trata de un patio de una cárcel por las rejas en las puertas y en las ventanas y la fachada derrotada. La toma es un plano general donde las personas no están en el medio de la imagen sino de lado con el trasfondo arruinado igual como la vida del padre de Juan saliendo de la cárcel.

Las madres entonces casi no existen en *Conducta* y López-Cabrales (2017, p.16) continúa en su argumento:

Esta ausencia de madres hace que nos encontremos con la necesidad de buscar una solución ante el tema del cuidado de los hijos, siendo la generación de las abuelas, la más capaz de conectar con ellos. Pensamos que la filmografía cubana de los últimos años ha revalorizado la generación de mujeres mayores, debido a que a ella pertenecen mujeres fuertes que lucharon y se educaron años antes y poco después del triunfo de la revolución, donde se dio prioridad a la educación, como en la ingente campaña de alfabetización que movilizó a más de un cuarto de millón de personas, entre adultos y niños, para enseñar a setecientos mil campesinos a leer y a escribir. [...] Esta experiencia y sus resultados exitosos marcaron la vida de muchas mujeres como la protagonista de *Conducta*, Carmela, de quien su estudiante Chala dice “ella no es mi abuela, pero ojalá lo fuera”.

Otro niño que vive sin madre es el nieto de Carmela, Camilo, por la emigración de su madre con sus dos hermanos, porque está hospitalizado y no puede acompañarlos por su enfermedad.

En la escena del adiós abajo (Fig. 21) vemos a Carmela con su hija y con uno de sus nietos en un fuerte abrazo entre los tres. Un poco más tarde Carmela sufre un ataque cardíaco en su camino de vuelta a la ciudad, este voy a discutir en detalle más abajo.



Fig. 21 (*Conducta* 2014, 00:12:45)

La toma (Fig. 21) es un primer plano con luz natural donde Carmela aparece en el centro de la imagen y en el trasfondo vemos la vegetación al lado de la carretera donde acontece este adiós. El acercamiento de la cámara al nivel de los espectadores nos acerca al acontecimiento y nos hace sentir observadores directos desde pocos pasos de distancia. La expresión de Carmela es de una conmoción profunda ante el hecho de la emigración de sus familiares, dejando a ella y a su nieto hospitalizado solos. López-Cabrales (2017, p. 19-20) lo resume en las palabras siguientes:

En las películas analizadas (en este ensayo), las madres extravían a sus hijos, se presentan enfrascadas en sus fútiles obsesiones o destrozadas por sus adicciones, mientras que las abuelas, criadas y educadas en los cincuenta y los sesenta, toman el relevo y representan esta otra cara de la nación, la que no ha perdido sus esperanzas ni sus ideales, la que es capaz de conectar con los más jóvenes que representan el futuro del país. Quizás por ello, las dos niñas que aparecen en estas películas, Yeni en *Conducta* y Malú en *Viva Cuba*, son más fuertes, decididas y responsables que sus amigos y compañeros de clase Chala y Jorgito, respectivamente, y las maestras jóvenes en *Habanastation* y *Conducta* puedan tomar el testigo de sus progenitoras para educar a las generaciones venideras cuando estas abuelas ya no estén. Quisiera dejarles con este punto de luz y esperanza para una isla en la que sus habitantes han aprendido que todo es posible, incluso ser felices ante la adversidad.

5.9. La educación como creencia

Mira (cf. 2015, s.p.) ve en *Conducta* algo del pasado cuando la educación tenía una mística especial. En su argumentación escribe que “mistificar el dinero o el nacionalismo es problemático porque producen sueños que nos limitan y nos hacen gente menos compleja. Con

la educación sucede lo contrario.” Mira ve la educación como proceso difícil, en que “hay una inercia que hace que nadie quiera ‘ser educado’ en el sentido de someterse a disciplinas y protocolos que nos harán mejores en términos de valores (...), y por lo tanto su estatus en la sociedad es naturalmente precario”.

Mira (2015, s.p.) continúa, “la mistificación de la educación en forma de la figura del profesor sabio, la confianza que se pone en el docente, la fe en estructuras que, más allá de casos individuales, deben permanecer fuertes para una sociedad mejor”. Los últimos, según Mira (cf. 2015, s.p.) “se basan por supuesto en mitologías, sin embargo, [antes] eran mitologías que cohesionaban sociedades”.

Quiere decir que se nota todavía este misticismo en *Conducta*, pero se está dando lugar a una educación que los representantes de la política quieren, para preparar alumnos y futuros adultos que siguen las reglas que sus maestros representan e imponen a cualquier costo.

Con referencia a los profesores Mira (cf. 2015, s.p.) escribe que “la figura del maestro sabio, por ejemplo, puede ser cursi en sus tratamientos, pero tendemos (tendíamos) a perdonar la cursilería porque creíamos fervientemente que detrás de ella, detrás de la mentira literaria había un valor profundo.” Entonces lo que cuenta, según Mira, es la creencia en los maestros como lo vemos en el afecto y respeto que los niños tienen para Carmela.

En el análisis Mira (cf. 2015, s.p.) se refiere también a un cambio visible que ha ido reconociendo como docente y como ciudadano cubano:

La figura del maestro sabio y la mística del proceso educativo no son ya, centrales; cosas que la generación que me educó consideraba necesarias están desmoronándose con cada decreto ley, con cada ministro, con cada decisión administrativa. Puede que todos, políticos y comentaristas, se llenen la boca con el valor de la educación, pero las decisiones que toman claramente indican que no la entienden y que no la respetan, la ven como un mero proceso burocrático cuyos mecanismos pueden captar algún voto, y esto es porque, aventuro, como cultura, hemos dejado de percibir la educación como un valor. Uno de los efectos es que van desapareciendo las narrativas mistificadoras que, incluso cuando eran cursis, eran significantes de un sueño de civilización (cf. 2015, s.p.).

Este análisis de Mira concluye que lo que vemos en *Conducta* es la pérdida de un valor, el valor de la educación, que además pierde su misticismo, el cual es la base para su funcionamiento y para su rol como sueño de una civilización.

En específico, la mistificación de la profesora en *Conducta* acontece por ejemplo en forma de la deificación de Carmela cuando aparece en un encuadre con José Martí (Fig. 22), poniéndola al lado del ídolo nacional en el ámbito educativo por su humanidad en el trato de los alumnos. Fehimovic constata sobre este hecho:

(...) José Martí, the ‘national apostle’ whose physical and intellectual figure is particularly ubiquitous in the educational sphere. The legitimization of Carmela and her ideas according to this thoroughly national and rather romanticized vein of the humanist tradition is highlighted through her repeated framing with the bust of Martí at key moments in the film (Fehimovic 2017, p.144).



Fig. 22 (*Conducta* 2014, 00:29:58)

Esta toma, al igual que el mural revolucionario en el aula de Carmela, y el pantallazo con el himno cantado en honor a Che Guevara, incluye un artefacto simbólico característico para el sistema socialista, el busto de José Martí. En la imagen de arriba, se encuentran las protagonistas que defienden ambas una educación humanista, como el héroe nacional cubano, José Martí, quien ilumina el plano del fondo con su blancura.

5.10. La identificación con el sistema

En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. En contraste con el “naturalismo” de esta definición, el enfoque discursivo ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre “en proceso”. No está determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, sostenerlo o abandonarlo. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. La fusión total que sugiere es, en realidad, una fantasía de incorporación (Hall 2003, p.15).

Esta cita nos presenta unas posibles definiciones del término identificación y lo describe como algo volátil que siempre puede cambiar según las condiciones imperantes. Analizando *Conducta* a través de las condiciones que predominan, nos vemos forzados a buscar unos ideales con los cuales los protagonistas se podrían identificar. El origen común, lo menciona Hall (cf.

2003, p.15), es uno de los potenciales pilares de la identificación social. En *Conducta*, me parece que la mayoría de los protagonistas ni siquiera conocen su origen, con la excepción de Yeni y su padre Pablo, que son inmigrantes del este de la isla. Las familias son casi todas disfuncionales e incompletas, como consecuencia de la precariedad en que viven, causada por el mal funcionamiento del sistema socialista representado.

Chala, por no saber si Ignacio es su padre, y con su madre drogadicta, no tiene familiares para identificarse con ellos. Él termina por identificarse con Carmela por su lealtad y su afecto. Sin embargo, en su tiempo libre el lugar de identificación es la calle y la gente que por ahí deambula, asimismo como el mundo de su supuesto padre Ignacio, en torno a las peleas de perros. Quiere decir que Chala vive realidades distintas como si se moviera entre dos mundos aparte, la escuela con sus reglas y el soporte de Carmela y su amiga Yeni, y el afuera con los juegos, las peleas y las pequeñas apuestas. El único hombre que ofrece identificación a Chala es Carlos, que acaba por entenderlo y ayudarlo, y lo trata con respeto. Felizmente, con la ayuda de Carmela, Chala se aparta del mundo malo y entiende la diferencia entre bueno y malo y cuáles son los valores que cuentan.

Otro ideal con que los alumnos se identifican es Ché Guevara cuando cantan el himno en su honor. Tal vez ya no entienden para que luchaba y no saben cómo podrían ser como él, sin embargo, es un ideal en común y también parte de su historia común. Es cierto que ser un buen alumno era una de las metas que Ché Guevara propagaba y los alumnos pueden aspirar a lograr esta meta cuando admiran a su héroe.

Los responsables del sistema educativo, aparte de Carmela, parecen haber perdido su ideal común, que era una educación para todos, y se han convertido en instrumentos del sistema socialista representado en *Conducta*, que ejecutan los órdenes del mismo sin cuestionarlas. Allí empieza el conflicto entre el tribunal escolar y Carmela, que es la única de la vieja guardia que representa los valores y los ideales de la revolución cubana en el filme.

Para que un sistema funcione, la identificación con el mismo es fundamental. Mora escribe lo siguiente sobre ese asunto:

La obra de Daranas escenifica y representa algunas de las problemáticas de este país, y muestra formas de ser en defensa de la democracia, más allá de la legalidad y otros principios establecidos por el régimen político. Desde el entendido de que las acciones burocráticas y las medidas antidemocráticas adoptadas en diferentes etapas del sistema socialista han significado un retroceso en los procesos de subjetivación, o su estancamiento, dicho filme da cuenta de algunos cambios y transformaciones en el modo de ser de los sujetos representados, más acordes con las improntas del mundo contemporáneo. El mismo también establece un puente con los espectadores, el cual revela complejos procesos de desidentificación con el sistema socio-político cubano, a

la vez que propicia modos distintos de hacerse sujetos de y para la democracia (Mora 2017, p.223).

En la argumentación arriba Mora enfoca en la desidentificación que acontece por el estancamiento de los procesos de subjetivación por parte del sistema (cf. Mora 2017, p.222223). Quiere decir que, al mismo tiempo que los viejos ideales del sistema se descomponen, se crean nuevos ideales con los cuales los protagonistas de *Conducta* y sus espectadores se identifican. Pero ¿cuáles son estos nuevos ideales?, ¿la ilegalidad, el consumo de drogas, una educación conservadora, o simplemente los valores universales del amor y respeto? Para Ramblado Minero el problema origina en una especie de empate:

[En *Conducta* se observa un] conflicto existente entre la identidad cubana y la ideología revolucionaria en la Isla [...]. La resolución final de este conflicto de identidad puede interpretarse a la luz de la relación de exclusión entre la utopía y la nostalgia. [...] La diferencia fundamental entre la utopía y la nostalgia está basada en el objeto de su deseo. Si bien para la utopía el objeto de deseo es un futuro mejor, el objeto de la nostalgia es un pasado mejor. [...] la diferencia radica en que el objeto de deseo de la nostalgia es el “nunca más,” mientras que para la utopía es el “todavía no.” (Ramblado Minero 2006, p. 91-92)

Entonces en el caso de *Conducta* nos encontramos precisamente con este conflicto, y la solución escogida parece ser la de remediar los problemas del presente con recetas del pasado, y así conseguir un futuro mejor.

En lo que se refiere a la identificación por parte del público, talvez el efecto de espejo que se consigue a través de la película *Conducta*, ayuda a los cubanos a orientarse y posicionarse, o por lo menos los ayuda a entender, que su situación de vida no necesariamente es causada por su culpa, sino que es un fenómeno nacional con razones sociopolíticas. Mora explica este relacionamiento más en detalle:

La hipótesis [que sostiene el escrito] es que las películas cubanas expresan la realidad subjetiva-objetiva de su sociedad a través de la dialéctica representación-recepción. En la doble naturaleza del cine convergen la visión subjetiva con la realidad objetiva que se articulan mediante la acción de los personajes y los objetos puestos a una distancia del espectador, a través de la cual este puede desplazarse. Al no tratarse de imágenes estáticas, sino en un aparente movimiento por intermediación de una cámara, el paralaje tiene efectos de identificación y subjetivación en los sujetos receptores. El espectador entra dentro de un “sistema de proyección-identificación” (Morin 2001: 180) por el que, en el desdoblamiento cinematográfico, se presenta una especie de catálisis de la subjetividad. Tanto el autor como el espectador se relacionan con el universo simbólico de los filmes desde una posición de la estructura social porque el cine, en su función cultural, ya sea en su proceso de fabricación o en la relación especular que los espectadores establecen con las imágenes proyectadas en la pantalla, escenifica las identificaciones y el modo de hacerse sujetos (Mora 2017, p. 224).

Este párrafo arriba describe como el cine funciona como medio de identificación y entonces puede tener utilidad para un sistema que carece de identificación. Sin embargo, la censura que todavía actúa en Cuba selecciona con qué contenido de películas esta identificación debe acontecer y cuáles son los contenidos prohibidos, el consumismo y el capitalismo son ejemplos de los últimos.

5.11. Religión y otras creencias

El conflicto entre estado y religión, una oposición que tiene su origen en el sistema político cubano, estalla en *Conducta* en el ámbito escolar. La protagonista Carmela, por su lado, admite su creencia religiosa en clase frente a sus alumnos, mientras dice que no ve ninguna utilidad en los padres que representan a la iglesia. Además, comenta en un momento en el filme que no necesita que un cura le diga que hay algo malo en los dioses de sus abuelos (cf. López-Cabrales 2017, p. 17) que son los santos. Una de estas, la Virgen de la Caridad del Cobre, aparece en varias escenas en *Conducta* y vemos a Carmela venerándola.

En el filme se revela que el nieto de Carmela, Camilo, antes de su muerte regaló una pequeña imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre a Yeni, porque es la santa de todos los cubanos, incluso de los palestinos. Parece que Yeni y Camilo tuvieron una amistad íntima por la reacción de Yeni, quien llora fuertemente al saber de su muerte. A continuación, Yeni coloca la estampita de la virgen en la clase, junto con las imágenes de los padres de la patria, en el mural revolucionario. Cuando Carmela ve como Yeni pone la imagen, seguramente sabe que una santa no puede estar en el mural revolucionario, sin embargo, la deja allí. Yeni después cuenta a Carmela que su nieto Camilo la había regalado la imagen y la había llevado a la iglesia por primera vez.

Yeni (también) viola otro precepto del proyecto socialista: el laicismo. Al enterarse de que su compañero de clases, Camilo, está agonizando de un cáncer, la niña decide pegar una imagen de la virgen de la Caridad en un periódico mural dentro del salón de clases, ya que es una estampita que Camilo le regaló diciéndole que era la patrona de todos los cubanos cuando Yeni se sentía ofendida por todos los que la llamaban “palestina” al llegar a la escuela (Rodríguez-Cortés 2017, p.87)

El hecho de que Carmela no interfiera demuestra su respeto hacia las creencias de sus estudiantes (cf. López-Cabrales 2017, p.17). Sin embargo, el control del sistema funciona y la trasgresión de sus reglas tiene consecuencias disciplinarias. Éstas se ponen en acción tras el descubrimiento de la imagen de la santa en el mural por Mirta, miembro del comité institucional (Fig. 16). Carmela defiende su aprobación diciendo que, según su opinión, los alumnos tienen el derecho de ponerla allí. A continuación, Yeni saca la imagen al saber que es una de las razones del retiro forzado intencionado de Carmela. Sin embargo, al final Carmela la coloca

otra vez, diciendo que todo debe ser como los alumnos lo desean. Mora resume lo acontecido en su análisis de la siguiente manera:

Uno de los agentes que ha adquirido protagonismo en la isla es la Iglesia católica, que coexiste con el legado ateísta del régimen y con otras religiones, principalmente de origen africano. Cuando el personaje de Jenny coloca la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre en el periódico mural de la institución escolar, suscita un enfrentamiento más entre la maestra Carmela y la especialista del municipio. La vinculación de la última con el Partido Comunista le otorga el papel de la vigilancia del cumplimiento de las normas. Por otra parte, en la decisión de la maestra de no retirar la estampilla religiosa se cruzan su respeto al pluralismo religioso y doctrinal, derivado de sus creencias, pero también del legado de Martí y el materialismo histórico (Mora 2017, p.237).

Otro aspecto religioso en *Conducta* es la representación de Carmela en el mismo cuadro con la santa Virgen de la Caridad del Cobre (Fig. 23), venerándola en su casa al lado de su certificado de profesora. Incluso, en este cuadro Carmela lleva un vestido azul que es el color de la capa de la estatua.



Fig. 23 (*Conducta* 2014, 01:34:52)

El contraplano de esta toma nos ofrece la misma mirada que Carmela, y de esta manera, como ella, contemplamos la santa desde un ángulo de picado. Además, nuestra veneración se puede extender hacia Carmela, figurando la santa. La estatua representa la Virgen de la Caridad del Cobre, la santa de todos los cubanos, mientras Carmela cuida de todos los alumnos, ella no hace diferencia según su origen o su carácter y se concentra en desarrollar sus habilidades y en su rol de madre sustituta.

Probablemente por su rol como madre sustituta y como profesora con muchos años de experiencia, Carmela es llamada *profesora consagrada en extinción* por Álvarez (Álvarez 2014, s.p.). La amenaza de extinción se puede interpretar por un lado por el estatus único de Carmela

en su clase, donde los alumnos la aman y veneran por ser un modelo para ellos, y por su dedicación completa a su posición de educadora. Por otro lado, se puede interpretar que Carmela está amenazada por su potencial sucesora Marta, de igual manera como a través de las críticas de su estilo de educar por algunas autoridades.

Además, Fehimovic (2017, p. 143) la llama *gospel of the old school*, sugiriendo que, según mi entender, Carmela es un relictos del pasado dentro del cuadro de la educación por su estilo anticuado de educar.

Para terminar uno podría interpretar que la educación, sobre todo en una sociedad en que la iglesia había sido excluida durante un periodo de tiempo bastante reciente, representa una sustitución de la religión, como el análisis de Fehimovic explica más en detalle:

Carmela [...] embodies the idea of teaching as vocation, [...] the reference to 'vocation' highlights parallels between education and religion, framing her in the strongly humanist terms of Cuban official discourse, within which the teacher functions as a moral compass and creator of model citizens – a kind of a secular priest (Fehimovic 2017, p.144).

Según mi opinión, la cita de arriba explica muy bien que Carmela no sirve solamente como substituta de los padres disfuncionales, sino que sustituye también a los dioses, sean los santos de origen africano o el dios de la religión cristiana que ha desaparecido de la sociedad o por lo menos de su vista.

5.12. Seremos como el Che o el Hombre Nuevo de Che Guevara

Guevara (1992, cit. por Rodríguez Cortés) explica que la nueva sociedad requiere que exista una relación dialéctica entre el individuo y la masa para que pueda superarse la enajenación del capitalismo. Para lograrlo, añade, “la sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela”, es decir, que para el Che, el papel de la educación tanto directa como indirecta, era fundamental para crear un nuevo ser que habitaría la sociedad incipiente. Una vez perdida la enajenación, el hombre alcanzaría su realización dentro de la nueva comunidad a través del trabajo liberado y de la práctica de la cultura y el arte comprometidos con la Revolución. Sólo así, concluye, será posible que nazca el Hombre Nuevo, de allí que en las últimas líneas del texto sentencie: “la arcilla fundamental de nuestra obra es la juventud: en ella depositamos nuestra esperanza y la preparamos para tomar de nuestras manos la bandera”. El Hombre Nuevo, entonces, consistió en el arquetipo ideal que debía ser alcanzado por la población de la naciente sociedad en Cuba de los años setenta, y ha guiado el imaginario de los cubanos desde entonces.

En Cuba, cada 8 de octubre los alumnos conmemoran (Fig. 24) el día anterior de la ejecución de Che Guevara en 1967, cuando él dijo al comandante Prado “yo soy Che Guevara, el revolucionario más famoso de mi tiempo”. En el pantallazo de abajo vemos como los alumnos cantan el himno que termina con las palabras *seremos como el Che*, de esta manera Daranas

muestra la presencia continua del revolucionario en el sistema educativo como modelo y héroe del país.



Fig. 24 (Conducta 2014, 00:40:22)

En el pantallazo de arriba, la película nos da una impresión de un acto oficial efectuado con bastante seriedad por parte de los alumnos. Ellos, en esta escena, representan una masa de militantes del partido socialista, el cual se puede identificar en los pañuelos rojos que portan. La perspectiva creada por el ligero picado de la toma corresponde a la perspectiva de la directora Mercedes y subraya el efecto de un grupo sumiso, pronto para efectuar los órdenes del sistema. Cuando Chala entra en la clase, los otros alumnos dan un último saludo a Che Guevara en el himno (Fig. 25). Este pantallazo nos da la sensación de que Chala figura como Che Guevara, o como el Hombre Nuevo (cf. Guevara [1965] 1979) descrito por Che Guevara en sus obras, y que el saludo es dirigido a él en vez de a Che.



Fig. 25 (Conducta 2014, 00:40:34)

En la toma acompañamos a Chala acercándose a sus compañeros de clase desde atrás. La imagen está enfocada en las espaldas de los alumnos, pero incluye a la profesora Marta. De esta manera tiene una profundidad de campo extensiva. Esto crea el efecto de una extensión de la distancia que Chala tiene a su frente, como si va a pasar por una gran cantidad de seguidores y admiradores. Sin embargo, al final se encuentra su oponente, Marta, quien frena su ambición o en este caso bloquea su avance.

Fehimovic (cf. 2017, 142) analiza más en detalle las características de Chala que corresponden a Che Guevara y constata que el carisma de Chala como protagonista tiene sus raíces en su virtud evidente, asimismo como en su alineación con la *cubanidad*. Ella lo llama la nacionalización de las cualidades supuestamente buenas, universales. A través de la película Chala exhibe muchas características del Hombre Nuevo de Che Guevara, descrito en su libro *El socialismo y el hombre nuevo* en 1965 (cf. Guevara [1965] 1979). Vemos que Chala es un buen estudiante y encima Carmela indica que se trata de un chico con valores intrínsecos, que no le han sido enseñados en casa. Según Fehimovic (cf. 2017, 142) se trata de una bondad natural, de tal manera, como el Hombre Nuevo, debe incorporar solidaridad, fraternidad entre hombres, altruismo y generosidad. Asimismo, Chala en su rol muestra su lealtad con sus amigos, su respeto frente a las personas mayores, su amabilidad y benevolencia frente a sus rivales y enemigos.

Un análisis casi contrario al de Fehimovic de arriba lo hace Rodríguez Cortés, quien cuestiona esta imagen de Chala como el Hombre Nuevo:

Chala contraviene la imagen del Hombre Nuevo que debería ser representada por la juventud cubana, y Daranas decide presentarlo, por ejemplo, jugando fútbol en la escuela de conducta sin el uniforme de los pioneritos. La imagen visual de un niño que se aparta del grupo y reniega de las convenciones disciplinarias, contrasta con la imaginaria que el Estado ha buscado crear con una educación de ese tipo (Rodríguez Cortés 2017, p.86).

5.13. Los palestinos

Conducta nos alerta de un problema social grave en el sistema socialista cubano, que es poco conocido fuera de Cuba. Se trata de la migración interna del pueblo cubano desde sobre todo el oriente del país a la Habana. Según entiendo, estas personas no tienen el derecho de mudarse a la capital, de acuerdo a un reglamento que contradice los principios constitucionales. Ernesto Pérez Chang (2016) resume:

Hoy la población de La Habana oficialmente supera los 2 millones de habitantes, pero se estima que ese grupo que llaman población “flotante” y personas “ilegales”, no censadas, provenientes de las provincias más empobrecidas, eleven la cifra por encima

de los 3 millones, una masa humana “no legal” y perseguida, compuesta por personas dispuestas a dar la batalla por la sobrevivencia.

El permiso de residencia en La Habana se otorga por un tiempo máximo de seis meses y solo para personas que logren obtener un cambio de dirección temporal, casi siempre negociada por un precio de mercado negro con aquellos que residen permanentemente y que sacan provecho económico de la segregación. Los ciudadanos cubanos que viven en las provincias centrales y orientales solo pueden permanecer por un límite de 72 horas en la capital y, para extender la estancia por más tiempo del establecido en las regulaciones, habrán de presentar una certificación médica, laboral o docente que los ampare.

Quintenero (2011) describe cómo se intenta controlar la migración interna:

Es como una frontera sin frontera. No hay un muro que impida a miles de orientales desplazarse a La Habana. Pero sí miles de ordenanzas, inspectores, policías y miembros de los CDR (comités de defensa de la revolución), atentos a los advenedizos que se instalan en barrios de la capital.

En *Conducta*, Yeni y su padre Pablo juegan el rol de *palestinos*, así llaman a los inmigrantes orientales en La Habana, viviendo en una baraca precaria al lado de los carriles en las afueras de la ciudad. Todos los días su padre lleva a Yeni en una bicicleta de carga a la escuela y de vuelta a casa. En la Habana, Pablo normalmente no tiene problemas con las autoridades porque las policías simpatizan con él como padre soltero que cuida a Yeni y lucha por la sobrevivencia de ambos, además él se demora el menor tiempo posible en la ciudad.

En la imagen de abajo (Fig. 26), vemos en plano general el hogar de Yeni y de su padre que está a pocos metros de los carriles visibles en el primer plano. La composición de esta toma incluye una precariedad enorme: como medio de transporte vemos una vieja bicicleta de carga frente a una barraca de metal, donde los dos viven bajo el ruido de los trenes que pasan. Esta toma nos introduce al lugar donde queda la casa, la cual vemos por dentro en seguida en el filme.



Fig. 26 (*Conducta* 2014, 00:42:28)

Carmela, consciente del estatus de Yeni, la matrícula y de esta manera posibilita que Yeni atienda a la escuela. La directora Mercedes está conforme con esta decisión, pero no todos en la escuela saben del hecho.

En consecuencia, cuando Marta llama el padre de Yeni a la escuela sin saber que ellos son *palestinos*, la policía detiene a Pablo, aparentemente, por permanecer demasiado tiempo en la ciudad. Yeni se queda sola en casa por una noche hasta que liberan a su padre, bajo la condición de que dejen la Habana lo antes posible.

Vemos la escena del adiós entre Yeni y Chala (Fig. 27), quienes forman una pareja a raíz de la muerte de Camilo. Yeni y su padre se van y enfrentan un futuro incierto.



Fig. 27: *El adiós entre Chala y Yeni* (*Conducta* 2014, 01:37:09)

Se trata de un plano medio corto a la luz natural del entorno y la pareja está centrada en el medio de la imagen, en la cual dominan los brazos de los niños, que se envuelven en un último abrazo,

mientras sus caras son menos visibles. Sin embargo, Yeni parece tener una expresión seria o triste en este momento de separación. El acercamiento de la cámara invita al espectador a compartir el sentimiento de los dos chicos, pues casi se puede sentir adentro del abrazo de los dos.

5.14. Conformismo frente al sistema

Este melodrama [*Conducta*] aborda historias de diversos personajes que sufren de algún tipo de marginación. Chala es un niño con problemas de disciplina originados aparentemente por la ausencia del padre y la desatención de una madre alcohólica y drogadicta. Ante su mal comportamiento, los directivos de la escuela y otros funcionarios de gobierno proponen enviarlo a una institución de conducta, es decir, excluirlo del resto de la comunidad escolar “normal”. Su maestra Carmela, veterana en el oficio, suple la función de la madre y se niega a marginar a Chala de su escuela, aseverando que lo único que puede salvar a alguien como él es la paciencia y la atención de sus superiores. Esto lleva a que la profesora se convierta también en un ser marginado, pues está desobedeciendo las decisiones de los demás directivos escolares quienes intentan orillarla a jubilarse por considerar obsoletas sus técnicas de enseñanza. Finalmente, para acrecentar el nivel dramático de la historia, también se margina a la enamorada de Chala, Yeni, quien ha llegado con su padre desde la provincia oriental de Holguín y, de acuerdo con el reglamento, es ilegal que la niña pueda estar inscrita en una escuela de La Habana. Si bien es cierto que estos personajes representan a las ovejas negras que desentonan con el rebaño de la sociedad utópica revolucionaria, en realidad están proyectando historias individuales con problemáticas que suelen acallarse, disolviendo el mito soñado de la sociedad armónica, y proponiendo una identidad nacional más amplia, en la que se incluye a la periferia, a la disidencia y a otro tipo de autoridades no oficiales (Rodríguez Cortés 2017, p. 84).

El párrafo de arriba sirve como una introducción o como trasfondo a la actuación o al conformismo de los protagonistas frente al sistema. Porque solo si hacen parte del sistema, quiere decir que se sienten integrados en él, y serán capaces de seguir sus reglas. Como vemos, se trata en gran parte de personajes marginalizados y, por esta razón, la expectativa de que sigan las reglas de un sistema al que no deben o pueden pertenecer, implicaría un optimismo o un altruismo bastante profundo.

La tabla de Mora (cf. 2017, 235-236) en el anexo muestra un análisis del comportamiento de los principales protagonistas frente al aparato institucional. Sin embargo, quiero hacer mi propio análisis del comportamiento de Chala y Carmela, mientras utilizo la tabla de Mora como base de discusión.

En lo que se refiere a Chala, el protagonista principal, según mi opinión, sus trasgresiones son en gran parte travesuras infantiles, pruebas de valor o el intento de depurar las fronteras de lo permitido. Dos ejemplos de pruebas de valor se pueden ver en los pantallazos abajo. El primero

(Fig. 28) muestra la escena en que Chala y un compañero compiten al cruzar el puerto de la Habana nadando.



Fig. 28 (Conducta 2014, 00:53:36)

La toma es un plano panorámico que nos muestra la ciudad La Habana, en este caso con señales de recuperación por la grúa visible. En el puerto vemos a los amigos de Chala que se ven chicos con relación a la altura del muro y, en primer plano, a Chala y a su competidor nadando, pequeños como patos, en un lago gigante. La Habana se ve caótica por las diferentes alturas y estilos de los edificios; asimismo, el muro del puerto es viejo y, como el resto del puerto, carece de pintura fresca.

En el segundo pantallazo (Fig. 29) se ve a Chala con sus amigos aplastando monedas en los carriles de un tren lento, el cual se aproxima.

Esta toma en plano general nos posiciona al nivel de los protagonistas y da el efecto que el tren viene primero en dirección de los niños, pero después podría continuar hacia los espectadores. El encuadre causa una tensión por el peligro del tren gigante, que se acerca amenazando a todos en su camino por su tamaño y su rumbo fijo.



Fig. 29 (*Conducta* 2014, 00:18:05)

En ambos casos vemos que Chala tiene coraje, y en cuanto al cruce del puerto vemos como Chala ayuda a su competidor cuando éste se cansa y no puede nadar más. En general, parece que Chala raramente piensa en las consecuencias de sus actos con anterioridad, sino que está sometido a una lucha diaria en la cual se confronta con diversos desafíos y actúa de la manera que entiende, de acuerdo a su propio sistema de valores.

Para poder sostener a sí mismo y a su madre, Chala entrena a los perros de lucha de su supuesto Padre, Ignacio. Las luchas de perros son unas actividades ilegales que figuran en La Habana retratada en *Conducta*. Éstas representan una de las fallas del sistema socialista representadas en la película, donde el control estatal no funciona por razones de corrupción.

Ignacio vive de esta crueldad y gana su vida con las apuestas en torno a las luchas. Al saber que su perro va perder la lucha muriendo, Ignacio no muestra ninguna compasión o ningún remordimiento por la pérdida del perro. Lo que deja a Chala enfadado. En las palabras de Fehimovic se trata de un síntoma de la pobreza:

(...) the dogs Chala helps to train for dogfights embody the brutal realities of poverty, marginality and neglect. The dogfighting sequences use tight framing of the animals to create a sense of tension, fear and claustrophobia, showing the brutality of the fight itself as well as the frenzied and implicitly condemned participation of the onlookers and gamblers. Whilst Chala and his male friends look on keenly, Yeni and her companion are disgusted. In an attempt to assuage his love interest's fears, and redeeming himself in the viewer's eyes, Chala reassures Yeni that 'my thing is pigeons', showing her the coop where they are kept. At several other points in the film, it is made clear that his participation in the illegal act is motivated only by a heart-breaking desire to provide for his alcoholic, possibly drug-addicted mother (Fehimovic 2017, p.140). Por otro lado, al ayudar a Ignacio a entrenar a los perros de lucha, Chala se hace cómplice de una actividad ilegal. Esto no quiere decir que Chala tenga otra opción que seguir las órdenes de Ignacio. Encima, Chala confronta a Ignacio tras la muerte de uno de los perros en un combate, que muestra su desagrado con la actitud de Ignacio frente a los perros. Esto

acontece después de la lectura del libro *El colmillo blanco* que Yeni le regaló. La historia trata de un perro que ayuda a un hombre quien ha sido su salvador.

Además, Ignacio paga a Chala por su trabajo y, en este caso se trata de trabajo infantil ilegal. Sin embargo, Chala se encarga de su madre drogadicta y por eso no tiene alternativa, es obligado de cuidar de ella y de sí mismo para no perder el hogar y como consecuencia acabar internado en la escuela de conducta. El ser internado en la escuela de conducta es la única sanción posible que las autoridades pueden contraponer, al tratarse de un chico de once años. Rodríguez Cortés lo resume bien en el próximo párrafo y nos ofrece una explicación para las actividades ilegales, a las cuales el pueblo se ve forzado por el sistema disfuncional:

Chala, Yeni y Carmela llevan a cabo una perspectiva desafiante y sutilmente disidente. Chala reta lo establecido al realizar actividades ilícitas para ganar dinero, como la cría de palomas o la complicidad con las peleas de perros. Pero más allá de ser una actitud rebelde como la que muestra en la escuela, su indisciplina deja ver las fallas del sistema oficial que, al basarse en la represión y al promover la burocracia, orilla a los ciudadanos que busquen modos de supervivencia alternativos (Rodríguez Cortés 2017, p. 86).

Carmela, según mi análisis de su conformidad frente al sistema, construye su propio sistema educativo con sus propias reglas y métodos. Su papel en la película es el de la maestra infalible, severa y justa, sin embargo, amable y empática. Tras la muerte de su nieto y la emigración de sus familiares, Carmela parece adoptar a sus alumnos, en especial a Chala y a Yeni y trasgrede la frontera de su rol de maestra, ayudándolos más de lo que debe. En el caso de Chala, Carmela enfoca en sus cualidades y sus habilidades en vez de punir sus trasgresiones. Habla con él a un mismo nivel y hace todo que puede para ayudarle frente a su situación familiar precaria.

En el caso de Yeni, Carmela la matricula a pesar de que no tiene una dirección en La Habana, y así trasgrede las leyes escolares. Sin embargo, la directora y más luego también Marta apoyan esta decisión por la inhumanidad de las leyes.

(...) la mácula de Yeni es la de ser “palestina”, término que se utiliza coloquialmente para designar al emigrado de la región de oriente de la isla que llega a instalarse en La Habana, típicamente realizando actividades informales y clandestinas, como las que hace su padre. La burocracia es el blanco al que se le apunta con esta historia, porque a pesar de que Yeni es una alumna destacada, los reglamentos del sistema educativo le impiden cursar la escuela en una provincia que no es la suya. Los directivos deciden expulsarla al enterarse de la irregularidad (Rodríguez Cortés 2017, p. 87).

Adicionalmente, como Rodríguez Cortés escribe “Yeni también viola otro precepto del proyecto socialista: el laicismo” (Rodríguez Cortés 2017, p. 87), como ya supimos antes, por el acto de colocar la imagen de una santa en el mural revolucionario.

Carmela no interviene cuando Yeni coloca la imagen de la santa en el mural revolucionario porque respeta a los alumnos y a sus decisiones, además por lo que parece, no ve ningún

conflicto entre la santa y los revolucionarios. La reacción de Carmela a este acto lo analiza Rodríguez Cortés en el párrafo siguiente:

Una imagen religiosa dentro de un recinto escolar es algo que contradice la ideología oficial, por ello los directivos exigen a Carmela que quite la imagen de la virgen; sin embargo, a Carmela le parece absurdo acatar esa decisión, diciendo “hay tantas cosas que no se explican y que yo he estado obligada a hacer”. Carmela desafía de esta manera las órdenes y lineamientos de sus superiores, para imponer su propia autoridad dentro del coto de poder que simboliza su salón de clases (Rodríguez Cortés 2017, p. 87).

Resumiendo, Carmela da la impresión de no temer a las autoridades, de seguir sus propias reglas formadas para servir de la mejor manera a sus alumnos. Parece que no tiene nada más que perder en su vida, después de la muerte de su nieto y la emigración de sus familiares. Le quedan solamente sus alumnos y para ellos hace lo que puede, en cuanto su salud se lo permite.

Rodríguez Cortés resume el conformismo de Carmela en sus palabras:

Carmela no reniega de la historia cubana, ni tampoco representa una crítica a la autoridad ya que ella misma se vuelve autoritaria dentro de su salón de clases. Sin embargo, su voz simboliza la disidencia de las personas que han experimentado el largo proceso que ha llevado al proyecto nacional cubano a ir mutando para poder sobrevivir (Rodríguez Cortés 2017, p. 88).

5.15. Metáforas y simbolismos socialistas

Un recurso estilístico bastante explorado en *Conducta* son las metáforas, que Lloga Sanz investiga en su artículo *La dicha de la causalidad. Reflexiones en torno a Conducta*:

Uno de los valores más relevantes de *Conducta* es el universo de metáforas que recrea en pos de la identificación de los personajes. Reconociendo el principio de que no hay sujeto si no es de algo, algunas de esas alusiones son muy evidentes, como los trenes que han de identificar a Yeni y a su padre emigrante, o la reencarnación de Chala en sus palomas y perros de pelea. Como reservorio de contenido, esta última imagen-concepto funciona como parábola de las personalidades del niño. El ave es una anagoría de los valores que Carmela busca preservar a toda costa, el perro, en otro extremo, la entidad terrenal y bruta que manifiesta Chala y que todo su ambiente le reconoce (Lloga Sanz 2016, S.90).

Las palomas criadas por Chala aparecen varias veces en la película y, según mi interpretación, tienen una variedad de significativos. Cuando vemos a Chala dejando las palomas volar desde su techo de casa, queremos seguir las a la libertad, de esta manera lo describe también Fehimovic quien se enfoca en el contraste entre libertad y cautiverio:

These contrasting notions of constraint and determinism on one hand and freedom and exceptionalism on the other are reinforced by the trope of the palomas themselves, which are represented as both caged and free. The opening close-up of one bird's frantically flapping wings creates a sense of anxiety even as the shot's aesthetic appeal washes over the viewer. We glide with the bird, experiencing a dizzying sense of height and liberation. However, as it flies into the distance, the pigeon is framed ominously by

two enormous factory chimneys across the bay, which spew out dark smoke as if to stop our soaring spirits. This is characteristic of the film's oscillation between critical, gritty realism and aestheticized, sentimental optimism. If the birds represent freedom and the possibility of rising above difficult circumstances, albeit ambivalently as they swoop through polluted air (Fehimovic 2017, p.139-140).

La falta de libertad es una de las restricciones más obvias en el sistema socialista representado en *Conducta*, hay vigilantes en cada esquina y predominan las prohibiciones a las permisiones. La metáfora de las palomas representa entonces uno de los problemas candentes cubanos que identificamos en la película, y no por casualidad la imagen de Chala con una paloma en su mano decora el cartel de la película.

Una escena clave en la cual Chala levanta una paloma sin dejarla volar aparece en un montaje paralelo (Fig. 30-35) al ataque cardíaco de Carmela, en medio de la carretera, que acontece posteriormente a la despedida de Carmela de su familia.

Vemos a la paloma queriendo volar en la mano de Chala, alternando con Carmela en su caída causada por el ataque cardíaco, en tres *recuts* paralelos.

Según mi interpretación, en este caso encaja el significado de la paloma como diosa madre que origina desde tiempos prehistóricos, y armoniza con la repetida santificación de Carmela a través de la película.

Las imágenes abajo muestran como Carmela sufre un colapso caminando al largo de una calle, mientras Chala mantiene una paloma en su mano que quiere volar a su libertad, abriendo y cerrando sus alas en vano. La mano de Chala va bajando en paralelo con el cuerpo de Carmela, quien se queda cada vez más cerca de la tierra. Al final Carmela está tumbada en plena calle con su pelo volando en el viento, igual que el plumaje de la paloma que sube y baja en el aire. Asimismo, esta escena trata de la libertad, en este caso la de emigrar, como en este momento lo hace la hija de Carmela, quien incluso le invita a Carmela a seguirla a Miami. Sin embargo, ella no quiere dejar su país y se queda, a cargo de su nieto y de su clase como profesora.

Las tomas 30, 31 y 33 son planos medio cortos, mientras 32 es un plano americano. Lo que se refiere al enfoque, la primera toma está enfocado en el fondo, dejando a Chala en el primer plano desenfocado, que resulta en una concentración del espectador en la ciudad o la libertad, y de esta manera le ofrece la perspectiva de la paloma.



Fig. 30 y 31 (Conducta 2014, 00:11:55 y 00:13:16)



Fig. 32 y 33 (Conducta 2014, 00:13:15 y 00:13:23)



Fig. 34 y 35 (Conducta 2014, 00:13:32 y 00:13:35)

La toma 34 es un primerísimo primer plano de Chala y la imagen 35 un plano medio corto de Carmela. La angulación de la cámara varía en las imágenes 31, 33, 34, mientras 35 está en frontal y en las tomas 30 y 32 del techo observamos un ángulo picado que nos permite la vista de la ciudad desde arriba.

Al otro lado, la paloma es un símbolo de la paz, y este fue creado por Pablo Picasso quien era miembro del partido comunista de Francia, cuando su amigo Luis Aragón escogió a sus palomas para representar el movimiento de paz de los comunistas. Durante el congreso mundial por la paz, la paloma de Picasso que adornaba el cartel fue elegido como símbolo del movimiento de paz mundial. En este ámbito se puede mencionar un aspecto positivo del sistema socialista cubano, que es conocido por sus misiones internacionales de paz en el mundo y entonces merece la paloma como emblema.

Con referencia a los lugares de acción en *Conducta* la ciudad en sí se puede transformar en una metáfora, como lo describe Lloga Sanz en seguida:

Asimismo, la película va a exhibir otros niveles de significación mucho más elevados. Hay un abanico de imágenes reincidentes que reproducen a Chala caminando por la calle (planos generales). A veces porque va a algún lugar, a veces simplemente deambula. Esta figuración viandante, que llega en ocasiones a abrumar por su contumacia, resulta muy importante porque va a lograr trascender su mera intención denotativa para inocular una exégesis en la que el paisaje urbano no es solo escenario sino personaje mismo. Su relevancia es tal, que el filme hallará su escena final precisamente en uno de estos espacios. (Lloga Sanz 2016, p.90).

Por encima, los sitios especiales pueden ser interpretados desde esta perspectiva como lo hace Fehimovic a continuación:

Later on, we see Chala reading the copy of Jack London's White Fang that Yeni has lent to him. His natural affinity with this story of a friendship between man and dog helps to compensate further for his damning association with dogfighting, and it is significant that this reading takes place on the roof, which, as we have seen, is symbolically associated with purity or goodness unsullied by difficult circumstances (Fehimovic 2014, p.140).

Para terminar, quiero enfocar en el tren que deambula por los carriles en varias tomas de la película. Se transforma en un protagonista mudo con un simbolismo fuerte: nadie sabe adónde va y por qué se mueve en círculos sin fin. Es viejo, pesado y no parece tener ninguna función, sin embargo, existe y anda adelante sin destino final. Estas características se pueden aplicar a varios participantes en la historia de *Conducta*, el sistema político que transmite, o según Lloga-Sanz (2016, p.90) “los trenes identifican a Yeni y a su padre emigrante” por su situación sin hogar y sin destino siempre en movimiento.

Zielina (2014, p.386) lo resume y analiza desde su punto de vista:

El tren, leitmotiv de la película, avanza tan lento que le da oportunidad a Chala y sus amigos de saltar de las vías en los últimos momentos; un tren sin letrero; no sabemos ni a qué hora cruza ni cuál es su destino. Es un tren que al parecer no acarrea nada; se convierte en parte de un juego y su función principal parece ser la de aplastar las chapas de metal con las cuales los chicos se enfrentarán unos a otros. Un tren que sirve para mostrar la ‘habilidad de escapar’ de los niños. (Zielina 2014, p. 386)

Esta interpretación de Zielina parece tener un doble significado, como normalmente los trenes sirven para viajar y a veces escapar, en este caso el escape de los niños es bastante limitado y mide unos pocos metros de distancia. Lo que parece es que ellos escapan la muerte, pero no pueden escapar su destino ni de su ciudad con este tipo de tren.

6. Conclusión

Conducta en su subtexto representa una crítica profunda al sistema socialista. Se trata no solo de un lamento del estado actual del sistema, sino que la película incita a buscar y cuestionar por

donde empezó todo y si todavía existen los principios idealistas que formaron la base del socialismo.

Así mismo, varios autores ven en *Conducta* no solo la falta de identificación con el sistema actual por los protagonistas, sino la representación de un sistema estancado con falta de cambios necesarios. La exhibición de la pobreza, los sueños heroicos equivocados y el abandono de los hijos de la patria por la quiebra de las instituciones responsables por su educación, son algunos de los temas que vemos en *Conducta*.

La película nos lleva a observar la vida diaria de sus protagonistas en La Habana desde una gran proximidad, la cámara los acompaña desde muy cerca y nos incita a identificarnos con ellos.

En las palabras de Lloga Sanz:

A lo que me refiero es que *Conducta* triunfa donde muchas otras películas cubanas de estas últimas dos décadas han fallado: no es suficiente con la pesquisa de nuestro entorno social, de ser espejo de atolladeros sociales extra-textuales, es necesario además una coherencia interna que le permita autonomía y legibilidad a sus historias. Los caracteres de este filme son entes verídicos (...), que reconocemos en la calle, con problemas posibles y soluciones probables. La identificación del público con la trama recuerda cierta sentencia enarbolada por los posmodernos: la verdad no es otra cosa que una ficción convincente (Lloga Sanz 2016, p.88).

En cuanto a la crítica del sistema socialista y su orden social, las imágenes nos hacen testigos de lugares y acontecimientos fílmicos expresivos y sentimos que estamos allí viviendo estas mismas escenas.

Conducta muestra una escuela que tiene el aire de un lugar anticuado, lleno de símbolos y prácticas políticas (in)dudables. Además, se caracteriza por una burocracia pesada con muchos representantes, muchas reglas, y un desamparo frente a su inmovilidad y rigidez.

La película nos hace testigos de una transformación del sistema escolar del sistema antiguo al sistema nuevo. El primero es encarnado por la profesora omnisciente Carmela, mientras el nuevo sistema es simbolizado por la profesora recién formada Marta. La representante del viejo sistema Carmela aprendió a dar la vuelta o a ignorar las leyes que no la convienen, entretanto Marta del nuevo sistema todavía no se ha dado cuenta de la disfuncionalidad del sistema. Por eso intenta seguir las reglas sin cuestionarlas.

Este cambio es solo un ejemplo de la pérdida de valores, en este caso, la pérdida de la educación como valor universal con su efecto de cohesión social.

Arcos ve en *Conducta* una serie de oposiciones:

Por ejemplo, [la oposición] entre las diferentes generaciones de maestros o modelos de enseñanza, entre los niños y algunos pedagogos por conservar la estampa de la virgen, entre una sociedad que forma a sus hijos para que más adelante la abandonen, entre los signos “civilizatorios” (la escuela, las instituciones) y la “barbarie” (la violencia

callejera, las pandillas, las peleas de perros) o, finalmente, entre las fuerzas de... ¿la ley? (el policía, los trabajadores sociales, las autoridades docentes) y... ¿el desorden? (el padre ilegal, el niño agresivo, las apuestas clandestinas, la familia disfuncional) (Arcos 2014, s.p.).

Para el mismo autor (cf. Arcos 2014, s.p.) se trata de “una polarización entre el deber ser y el ser”, que en su opinión resulta en una oferta al espectador de ver cada acto de una manera diferente. No hay héroes ni villanos, según él, sin embargo, en *Conducta* “discurre la vida, llena de contradicciones, de virtudes y de sombras. En la película confluyen dos mundos, el de las apariencias: superficial, artificial, oportunista y el de la cruda realidad”.

Quiero continuar con el punto de vista de Colina (2014, p.1-2), quien también se refiere a la “realidad vivida” por los cubanos representados en la película por los protagonistas. En su opinión, “la realidad en sí” no es el mayor problema de hoy. Sin embargo, el hecho de que los cubanos se hayan quedado sujetos y objetos de esa realidad, quiere decir que han perdido su papel protagónico y activo en la transformación del sistema y se han convertido en receptores pasivos. Colina escribe:

Conducta refleja el mundo marginal provocado por las carencias materiales de esa realidad social ignorada por los medios, donde buscarse la vida pasa por las formas ilegales y por aquellas que no deberían serlo, pero que una legislación arbitraria y restrictiva, basada en preceptos de un socialismo equivocado, ha impregnado de prohibiciones y tabúes la existencia ciudadana coartando la iniciativa individual. Dentro de este contexto agresivo donde la frustración incuba una violencia todavía confinada, se debate la preservación de la espiritualidad, humanidad y futuro de los protagonistas de su historia (Colina 2014, 1-2).

En la argumentación arriba Colina (2014, 1-2) justifica las trasgresiones ilegales de los cubanos con la disfuncionalidad del sistema socialista cubano, basado en preceptos de un socialismo equivocado. No obstante, falta talvez aclarar las razones de esta equivocación, la cual nos explica Mora desde su punto de vista:

La descomposición social ocasionada por la crisis en la isla ha conducido a las personas a enfocarse en la propia sobrevivencia y los personajes de la película *Conducta* están dispuestos a actuar más allá de la ley para sobrevivir a las circunstancias, tal como ocurre en la realidad (Mora 2017, 239).

Según Gutiérrez (2014) en *Conducta* “no se trata de avasallar con realidades sino ponerlas en reflexión, introducirlas en la piel y dar indicios de un sentir general que cada vez es más intolerable; es, de hecho, la evidencia de un sentimiento despojado de cobardía que advierte no tener miedo a denunciar”. Este argumento va más lejos que los anteriores, ya que incluye un llamamiento a protestar contra una realidad que no se debe y no se puede tolerar.

Con referencia a la última argumentación me cuestiono como el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y el Ministerio de Cultura Cubano no habían censurado la película por el peligro de crear una resistencia política por parte del pueblo. ¿Sea por el presumiblemente final feliz o mejor dicho el final que queda abierto y deja lugar a los sueños ilusorios de los cubanos?

El razonamiento de Álvarez nos da una posible respuesta a esta pregunta:

La reacción de los cubanos a la película muestra su situación actual: La euforia con que hemos recibido esta entrega (la película “Conducta”) confirma nuestra gravedad, una prolongación del engaño colectivo, una unanimidad que no deja de provocarme estupefacción: no sé si ante la cobardía, ante el fanatismo o ante la ignorancia. De cualquier manera, seguiremos creyendo que tocamos un punto, que fuimos mejor nación, más bravos, más sabios, más críticos, cuando Carmela, ante el intento de jubilarla por los años que llevaba en el puesto, respondió que no tanto como los que dirigen este país. De ahí el Dios Político, el resorte que, predecible, nos lleva a chillar y aplaudir. Y chillamos y aplaudimos (Álvarez 2014, s.p.).

En otras palabras, Álvarez (2014, s.p.) continúa sobre los cubanos: “Nosotros hemos hecho de la estética de la transgresión una fiesta, porque toda nuestra cultura es una cultura de la prohibición.”

Pérez Chang subraya el argumento arriba con su crítica a la ley que sanciona y multa a personas nacidas fuera de la capital, que desean establecerse sin el permiso oficial:

Durante años en Cuba nos hemos acostumbrado a saltarnos la Constitución como si eso fuera un deporte. Hay miles de decretos, leyes, regulaciones laborales y modos de actuar de instituciones y dirigentes que se burlan de los principios constitucionales que deben regularlas, y esa obligación de que los orientales deban sacar un permiso de residencia temporal para pasear por La Habana, para vivir en ella, es el más denigrante y violatorio de todos (Pérez Chang 2016, s.p.).

Según mi entender, *Conducta* representa un montón de problemas del sistema socialista, sin embargo, los héroes e ídolos del pasado siguen vivos en su historia. Además, los protagonistas toman el rol de héroes vivos en el caos diario de la vida cubana.

En la película parece que la crisis está causando un descontentamiento con el sistema socialista, sin embargo, no se culpa a sus representantes, sino al sistema en sí. Che Guevara como ídolo de los alumnos o José Martí como modelo de la tradición humanista se quedan fuera de la crítica.

Ambos, Che Guevara y José Martí aparecen en la película reforzando el argumento. La aparición de Chala durante la salutación de los alumnos a Che Guevara cantando el himno, según mi interpretación refiere a Chala, como Hombre Nuevo o hombre ideal descrito por Che

Guevara, o como un propio joven Che Guevara. Fehimovic argumenta que el Hombre Nuevo de Che Guevara meramente representaba a su propia imagen:

But as critics such as Abel Sierra Madero have argued (2006), Guevara's new man was not new in all respects. Rather, he represented an implicitly gendered, heteronormative ideal that confirmed and legitimized existing tendencies of machismo in Cuban culture, figuring man in Che's mythical image itself: a manly man who both fought and read books, who was self-sacrificing, brave and selfless and whose heterosexuality went without saying (Fehimovic 2017, p.142).

Resumiendo, imagino que, talvez el logro más importante de la película *Conducta* podría ser el dejar espacio de interpretación a todos los espectadores y críticos. No hay respuestas pre formuladas, sin embargo, el argumento nos hace pensar y nos ofrece una base de discusión y reflexión. Este punto de vista concuerda con la opinión de Zielina en su publicación “¿Es posible mirarse en el espejo?”:

[...] la “verdadera historia” [en “Conducta” es] la historia de las consecuencias que traen a los diferentes personajes el tratar de imponer a la fuerza, una “brújula moral” compuesta de principios y dogmas que un grupo de diseñadores determinan que son innegables y que no admiten modificaciones. Contra esta imposición reaccionan algunos de los personajes y lo hacen creando sus “propias brújulas”. En *Conducta*, su director, Daranas, ha logrado lo que muchos cineastas cubanos no pudieron conseguir: el contextualizar con bastante honestidad y credibilidad parte de la problemática educativa y social que muchos jóvenes y adolescentes viven en la Isla; darle “entradas” a muchos cubanos para “verse” en su propio espejo; identificarse con Carmela y con Chala y sobre todo el de meditar sobre la “brújula moral” que deberán asir, reclamar para sí mismos en un futuro quizás no muy lejano (Zielina 2014, 384).

Finalizando, *Conducta*, según mi opinión, por la proximidad creada con los protagonistas y sus destinos, nos incita a reflexionar. Personalmente veo poca esperanza para el futuro de los protagonistas, sin embargo, tengo la impresión de que hacen lo que pueden y admiro su perseverancia.

7. Comparación con la película *Viva Cuba* (2005)

7.1. Características de *Viva Cuba*

En seguida voy a presentar la película cubana *Viva Cuba* (2005) para compararla con *Conducta*, según su presentación del sistema socialista cubano. *Viva Cuba* (2005) se estrenó pocos años antes de *Conducta* y fue realizado por los directores cubanos Juan Carlos Cremata Malberti e Iraida Malberti Cabrera.

Al igual que *Conducta*, se trata de un filme cuyos protagonistas son niños. Sin embargo, *Cuba Viva* es calificado como película hecha para ambos, niños y adultos, mientras *Conducta* tiene

más el perfil de un filme para adultos por su alto nivel de violencia física y psicológica. Ésto se refleja en el límite de edad para ver las dos obras, *Viva Cuba* no tiene ningún límite, sin embargo, *Conducta* se dirige a personas a partir de 12 años.

7.2. Sinopsis

Viva Cuba cuenta la historia de dos niños, Malú y Jorgito, una pareja jovencita de once años de edad. La madre de Malú, quien la educa sola, es conservadora y da la impresión de sentirse parte de “la clase alta de la sociedad”, mientras los padres de Jorgito representan comunistas convencidos. Los parientes de Malú y Jorgito no quieren que sus hijos juegan juntos por su “diferencia de clase”, talvez mejor dicho por su diferencia de sus creencias. Cada vez que se encuentran Malú y Jorgito son castigados por parte de sus padres, sin embargo, los dos no dejan de verse.

Cuando la abuela de Malú muere, su madre decide emigrar a los Estados Unidos y llevar a Malú con ella, en consecuencia, precisa del permiso por parte de su padre antes de poder partir con ella.

Malú no quiere irse y se opone a la intención de su madre, si éxito. Al no ver otra solución, Malú y Jorgito deciden buscar al padre de Malú para impedir que firme el permiso de viaje de ella. Malú sabe dónde vive su padre y los dos escapan y viajan por casi toda la isla con todo medio de transporte, incluso caminando muchos kilómetros. Durante su viaje, para el que están solamente equipados con unas monedas y sus pequeñas mochilas de la escuela, los dos viven mil y una aventuras.

La imagen de abajo (Fig. 36) en plano entero con luz natural muestra un paso en dirección del gran viaje de Malú y Jorgito. El pacto de su amistad frente al cielo en el trasfondo, sentados en la tierra en sus rodillas, la posición que se toma para rezar en la iglesia, parece como un matrimonio de niños. Esta relación refleja un paso adelante en su camino en dirección a la adultez y un paso hacia su independencia, ambos requisitos necesarios para su futuro próximo. Vemos en la imagen como Jorgito pone una carta en la caja, y Malú hace lo mismo como juramento de ser amigos para siempre. Después entierran la caja a la base de un árbol encima de la colina donde se encuentran en la toma.



Fig. 36: Malú y Jorgito entierran una caja como pacto de su amistad (Viva Cuba 2005, 00:11:08)

7.3. Producción y Recepción de *Viva Cuba*

Ann Marie Stock resume el impacto de *Viva Cuba* en nivel nacional e internacional en su artículo “Opening New Roads - Juan Carlos Cremata Malberti redefines revolutionary Filmmaking”:

A made-in-Cuba road movie competed in the 2005 Cannes International Film Festival. And it met with remarkable success. *Viva Cuba* came away with the Grand Prix Ecrans Juniors, marking the first time a Cuban film had obtained an award at this prestigious event (Ann Marie Stock 2006, p.149).

Quiere decir que la recepción al nivel internacional fue excepcional por su suceso en Cannes. Al otro lado, en su lugar de producción, Cuba, el filme solamente recibió la atención merecida después de su aprobación internacional como Stock escribe en seguida:

Upon collecting the coveted prize, director Juan Carlos Cremata received a phone call from Cuba. It was the president’s office at the ICaIC congratulating him and wanting to discuss plans for distributing the film on the island. Such a gesture may seem pro forma. But it actually constituted a bold move, given the institute’s earlier rejection of Cremata Malberti’s proposal. The ICaIC had opted not to produce *Candela*, an elaborate musical the filmmaker envisioned bringing to the screen. Moreover, at the 2004 installment of the International Festival of New Latin American Cinema in Havana, Cremata Malberti had been notably absent from an industry-organized panel featuring Cuban directors with films in progress. When a member of the audience asked why this director had not participated, even though he was working on *Viva Cuba* at the time, the ICaIC spokesperson replied, “I don’t know what Cremata’s up to. What I do know is that he’s not making a film with us.” It appeared that only those working within and relying on the ICaIC could be considered “Cuban” filmmakers at that time. That may have been the case at one point, but *Viva Cuba* demonstrates that times have changed. Juan Carlos Cremata Malberti was one of the first cineastes to cross the line and make films inside

and outside the state-supported film institute. By constructing his identity as an auteur, Cremata Malberti effectively positioned himself as both a “Cuban” filmmaker working to enhance the island’s national culture and a transnational auteur engaged with global cinema practices. In deftly managing his dual identity, this fortysomething director set a precedent that would help redefine film production in Cuba and insert a new brand of Cuban films into the international marketplace (Stock 2006, p.149)

Este párrafo nos cuenta ambos, tanto la historia de hacer un musical llamado *Candela*, como sus dificultades con el Instituto Nacional de Cinematografía, que no quería apoyarlo. *Viva Cuba* tiene algunas características de un musical, pero resultó como una tragicomedia, aplaudida por las audiencias de todas clases, nacionales e internacionales, tanto niños como adultos. Ann Marie Stock continua su elogio para el filme por su rol múltiple como precursor en el cine cubano:

Viva Cuba demonstrates the filmmaker’s commitment to “re-evolution,” marking a “first” in many ways. It is the first Cuban film to be made both for children and with children, the first film to depict some of the island’s most remote landscapes, the first feature film to be made under the auspices of the tvC Casa Productora, the first Cuban feature made independently of the ICaIC and yet distributed by this entity on the island, and the first Cuban film to earn a prize at Cannes. Perhaps more significant for this study is the director’s own “re-evolution”; simultaneously constructing himself as a national filmmaker committed to continuing Cuba’s cinema tradition and an auteur versed in transnational techniques and practices, Cremata Malberti has opened new roads for audiovisual artists on the island (Stock 2006, p. 159).

7.4. Road movie y medios de transporte

De acuerdo con Verónica Garibotto y Jorge Pérez, editores de *The Latin American Road Movie* (2016), el género del *road film* se enfoca en un tipo de viaje —sin importar qué tipo de transporte se utilice—, y en el impacto que tiene la travesía en los viajeros. Si bien el origen de este estilo fílmico se encuentra en el cine estadounidense, desde la última década del siglo XX ha habido un notable incremento en la producción de filmes de carretera latinoamericanos. Según los editores, algo que distingue a los *road films* latinoamericanos de sus pares estadounidenses, es que “[i]nstead of the desire for individual liberation typically propelling US road films . . . the Latin American road movie often alludes to broader economic, historical, and national frameworks”, por lo cual los protagonistas frecuentemente son representantes de una colectividad o un grupo social más amplio.

Este análisis arriba nos explica una diferencia entre el *road movie* americano y el de América Latina por crear un impacto mayor, sin embargo, pensando en algunos clásicos como *Thelma y Louise*, o por otro lado, en los diarios de motocicleta de Che Guevara me parece que esta diferencia no es universal, sino una mera generalización, la cual veo casi discriminadora frente a los países de América Latina. Sin embargo, me parece que esta interpretación corresponde bien al filme *Viva Cuba*.

Viva Cuba cualifica como *road movie* e incluye ambos, un viaje real, así como un viaje interno, o mejor dicho un desarrollo de los caracteres principales, Malú y Jorgito. Ann Marie Stock lo resume de la siguiente manera:

Viva Cuba is a road movie in which two 11-year-olds escape from their homes in Havana and head towards the island's easternmost point. What ensues is a series of adventures – sometimes amusing, sometimes poignant – permitting a glimpse into life in present-day Cuba. It is a time of tensions between rootedness and mobility, past and future, national and transnational. The protagonists' physical journey invites a reflection on the concept of Cuban identity. In this era characterized by movement and migration, traditional notions of cubanía have shifted and, along with them, notions of the imagined revolutionary community (Stock 2006, p. 157).

El viaje de Malú y Jorgito empieza como fuga de las circunstancias, la amenaza de la emigración forzada de Malú por su madre. Para prevenir que su padre firme el permiso, los dos niños lo salen a buscar al otro fin de la isla. Se trata de un viaje de centenas de kilómetros, los dos chicos llevan unos pocos ahorros y se marchan en dirección de la salida del sol.

Cuando Malú y Jorgito deciden hacer el viaje a la punta de Maisí, Jorgito pregunta cómo se llega allí y Malú responde: “mi papa vive lejos, muy lejos, lejísimo, (...) imagínate habría que coger un carro, un tren, un barco, un avión”, y con excepción del avión resulta de tal manera. En esta escena Malú y Jorgito están sentados encima de un techo con vista sobre la ciudad y Malú cuenta su situación difícil de no querer ir a los Estados Unidos con su madre. La cámara empieza a filmar a los niños en plano entero, con un ángulo contrapicado, y vemos a los dos de la frente con el cielo atrás, todavía sin encontrar una solución a su problema. Mientras hablan la cámara da una vuelta para cambiar la perspectiva, hasta el punto que vemos en la imagen de abajo (Fig. 37), donde ya es el momento de decidir. Las caras de Malú y Jorgito están viradas al frente, en dirección del horizonte desde la perspectiva del espectador. Este plano coincide con el futuro de los niños, de ir hacia adelante siguiendo al sol, para llegar al fin de la isla del lado este del país.



Fig. 37: El momento de decidir sobre el viaje a Maisí (Viva Cuba 2005, 00:22:08)

El viaje no solo nos lleva a una gran variedad de paisajes y pueblos, sino los niños utilizan casi todo tipo de medio de transporte que existe en la isla, lo que nos transmite las diferencias regionales en Cuba, desde la capital moderna hasta el campo, donde todavía andan los coches de caballos y la selva, donde ni siquiera existen caminos. Parece que el campo no ha visto cambios en décadas y que la gente vive allí como en los siglos pasados, sin recibir noticias de la capital o algún soporte estructural. El viaje fuera de la Habana nos lleva al pasado y nos muestra la cara real del sistema, en el cual viven los protagonistas, donde no solo domina el aislamiento, sino también tenemos la impresión de que se trata de un pueblo abandonado. Cuando Malú y Jorgito entran en un bus escolar y por casualidad llegan a una fiesta escolar, en la cual se celebra un día nacional, vemos como en medio de la nada, en el campo se utiliza a los niños como actores. Da la ilusión de que existe algo allí, donde no hay nada, pues en la realidad solo se trata de un gran espectáculo montado para la televisión, que engaña al pueblo. Sin embargo, parece que por lo menos las escuelas existen en las áreas rurales, contrastando con la falta de infraestructuras de transporte en las imágenes que retratan Cuba en *Viva Cuba*. El viaje empieza en un ferry pequeño y viejo, que cruza una bahía y lleva a Malú y Jorgito a la estación de ferrocarril. Ellos suben un tren, cuyo interior se parece más a un bus con asientos de metal y cuero. Éste va muy lentamente con una locomotora de diésel, que emite humo negro sobre el paisaje.

Después, Malú y Jorgito deciden hacer autostop y un señor para con su viejo coche de los años cincuenta y les lleva un pedazo. El medio de transporte más moderno es un autobús que los

lleva desde Varadero, un sitio turístico, hasta que se suben en el vehículo más antiguo, un coche de caballos dirigido por un viejo agricultor.

A seguir tienen que andar una buena distancia a pie antes de ser llevados por el supuesto “Che” en su motocicleta, igual como el verdadero Che viajaba por América Latina cuando era estudiante.

Durante el viaje cambia el paisaje y conocemos a unos paisajes diversos mientras la relación entre Malú y Jorgito tiene sus altos y bajos, llegando a una ruptura en un momento. En la escena de abajo (Fig. 38), ya empieza a aumentar el odio del uno contra el otro, por sus diferencias de origen, lo que sale a la luz por el estrés del viaje, pues ya no tienen ni agua ni comida y no saben por dónde continuar. La toma de primer plano con luz natural transmite bien el conflicto entre los dos niños, la aproximación de la cámara nos permite ver la expresión en las caras muy enfadadas del uno con el otro. La composición de la imagen con el paisaje extenso en el trasfondo implica que Malú y Jorgito han llegado tan lejos, hasta la cumbre de las montañas, y allí acontece la culminación de su conflicto. Como dice el espeleólogo más luego: “que cosa más rara, irse tan lejos para pelearse” (*Viva Cuba* 2005, 01:06:41).



Fig. 38: Malú y Jorgito debaten. (*Viva Cuba* 2005, 00:59:04)

Al mismo tiempo en La Habana, sus madres que siempre han sido enemigas por su orientación política acaban de hacerse amigas, por su destino compartido en la búsqueda de sus hijos. La toma (Fig. 39) en plano medio corto, las muestra sentadas al lado de la bandera cubana y vemos una estatua de costado en el primer plano, que probablemente representa a José Martí, el representante del humanismo y de la independencia ideológica.



Fig. 39 (Viva Cuba 2005, 00:58:49)

El cúmulo final del argumento entre Malú y Jorgito lo viven en la tienda de campaña del espeleólogo, cuando Malú entra en la tienda y, sin decir nada a Jorgito, empieza a comerse las galletas que encontró. En el momento de lucha por la caja de galletas, llega el espeleólogo, y los niños paran su argumento. Este hombre se parece a Che Guevara por exterior y su barba además por su carácter.



Fig. 40 (Viva Cuba 2005, 01:08:25)

El espeleólogo lleva a Malú y a Jorgito en su motocicleta en dirección a su destino final, la punta de Maisí. Los chicos ya no se hablan desde su última pelea por las galletas y no quieren saber uno del otro, incluso terminaron su amistad cuando discutieron. Después de salir a la carretera en la motocicleta, el espeleólogo para al lado del camino y confronta los niños con la

situación diciendo (Fig. 40): “Ustedes quieren llegar a Maisí y casi, casi lo logran, ¿y saben por qué no llegaron? Porque dejaron de ser amigos y perdieron. Sin amigos no se va a ningún lado. Los amigos de verdad, aunque se pelean siempre son amigos” (Viva Cuba 2005, 01:08:25). La imagen (Fig. 40) de plano medio corto muestra como el espeleólogo habla a los niños a una misma altura, tratándolos casi como a adultos. El acercamiento de la cámara involucra al espectador en la escena, la cual representa el momento decisivo en la relación de Malú y Jorgito, y por esto está bastante cargada.

Los niños se dejan convencer y hacen las paces, dándose la mano, de esta manera continúan su última parte del viaje, felices hasta llegar a su destino final.

La amistad representa un eje central del sistema socialista y, sobre todo en *Viva Cuba*, es un tema principal, porque fortalece a la comunidad y al individuo y atraviesa fronteras, sean sociales, políticas o étnicas. Lo vemos en la amistad entre los géneros y en el ejemplo de las madres de Malú y Jorgito que, por el desafío común de perder a sus hijos, se tornan amigas después de haber sido enemigas toda su vida, debido a su orientación política y su estatus social. Asimismo, todos estos personajes pasan por un viaje interno paralelo al viaje real, las madres por su acercamiento mutuo y los chicos por el descubrimiento de lo que es la amistad de verdad, que les explica el espeleólogo. El viaje interno a través de un viaje real lo explica Ann Marie Stock en las siguientes líneas:

The road movie provides the ideal framework for Cremata Malberti's exploration of the human desire to place one's self, in general, and, more specifically, the struggle for rootedness facing Cubans today. The two young protagonists set out on their journey and, in doing so, step away from their families and friends. This dislocation projects them into an unfamiliar space proffering a new perspective and permitting fresh insights. In his study of the road movie genre, Timothy Corrigan associates this trope of separation with progress toward a change in perception: "The familiar is left behind or transformed through the protagonist's movement through space and time, and the confrontations and obstacles that he encounters generally lead . . . to a wiser individual and often a more stable spiritual or social state." Within the frame of the road movie, the past is fleeting, while the future has yet to be mapped. Boundaries and borders recede and, along with them, "the sanctions, securities, and structures of a family tradition." (Corrigan and Duarte 2018) (Stock 2006, p.156-157).

En *Conducta* no podemos hablar de un *road movie*, sin embargo, observamos un desarrollo interno profundo del protagonista a lo largo de la historia. Chala en el inicio del filme es un joven que no consigue controlarse y reacciona por sus instintos, sin pensar en las consecuencias de sus actos. La presión que lleva por la situación en que vive con su madre drogadicta es muy fuerte y por eso es fácilmente provocado por otros alumnos que lo saben. Cuando lo trasladan a la escuela de conducta, no se ve ningún cambio en su comportamiento. Solamente después

del regreso a la escuela regular, su profesora Carmela lo acompaña tanto en su vida privada como en su vida social en la escuela, y de esta manera Chala logra cambiar y avanzar. Su postura en la última escena de la película ha cambiado profundamente, comparándola con escenas anteriores. Tanto así, que el fin de su destino queda abierto y como espectadores sentimos que podemos dejarlo andar en dirección de su destino, el cual pensamos será positivo por su gran corazón y la ética que le enseñó Carmela, como rol ejemplar.

7.5. Lugares del sistema socialista representados en *Viva Cuba*

La película *Viva Cuba* nos lleva a un viaje desde la Habana hasta la Punta de Maisí por casi la entera longitud de la isla de Cuba. El tiempo que pasa en La Habana es un tercio de la historia, el resto pasa en las diferentes regiones del país. De esta manera *Viva Cuba* nos ofrece varias perspectivas, en su acercamiento a la representación del sistema del país.

El viaje de Malú y Jorgito nos lleva a bahías turísticas, paisajes agropecuarios, los campos de caña de azúcar y por un gran estrecho de terrenos naturales con pantanos, bosques y playas desiertas. Vemos varias veces la vida salvaje que nos transmiten en detalle. Casi se podría juntar una publicidad turística para la isla con las imágenes de *Viva Cuba*, por su gran variedad de lugares y el enfoque en lo típico y lo bonito del país.

Lo que se refiere a similitudes del encuadre de los lugares, ambas películas nos presentan la ciudad La Habana en ruinas, con barrios pobres y descuidados. Asimismo, en ambos filmes aparecen tomas que nos transmiten una vista de la ciudad desde los techos de sus edificios, lugar de encuentro de los niños con su simbolismo ya discutido antes.

Durante el viaje vemos al ferrocarril de Cuba, el cual ya conocemos en *Conducta*, con sus trenes viejos y muy lentos, sin embargo, en *Viva Cuba* los trenes tienen un destino al contrario a *Conducta* donde el tren que circula siempre por los mismos carriles.

7.6. Los niños como protagonistas

Igual que *Conducta*, *Viva Cuba* nos transmite el mundo fílmico a través de los ojos de los niños que son sus protagonistas. Además, en *Viva Cuba*, Malú y Jorgito nos permiten una visión desde la perspectiva de los dos géneros, mientras que, en *Conducta*, Chala es el protagonista principal y los otros niños como su amiga Yeni tienen roles secundarios.

Este acercamiento a través de la niñez llega al espectador con más liviandad, porque siempre incluye aspectos de la curiosidad, del coraje y del juego o de las ganas de jugar. A pesar de que probablemente las consecuencias de las desgracias vividas son mucho mayores para niños, mirando los filmes, nos parece que los niños no sufren mucho tiempo, sin embargo, que su vida es tan movida y avanza con tanta velocidad, que se adaptan y crecen con cada obstáculo

sobrepasado. Más en detalle Fehimovic analiza el rol de los niños en *Viva Cuba* en las palabras siguientes (2015, p.514):

(...) these films, [Viva Cuba and Habanastation] exploit the figure of the child as 'the emblem of futurity's unquestioned value' (Edelman, 2004: 4) within every society and its consequent affective and uniting power. Whereas in the national novels of nineteenthcentury Latin America, heterosexual unions allegorically represented the possibility of non-violent social consolidation, the focus on the child as product of such a heterosexual union projects this consolidation into the future as a fait accompli. In both cases, however, national unity is linked to love, whether romantic or paternal. Freud's claim that love or libidinal energy 'brings a change from egoism to altruism' in the identificatory process (Freud, 1959: 44) underlies the affective power of children to encourage identification across all kinds of divides. We can therefore see Habanastation and especially Viva Cuba as assertions of particularity, Cubaness and the country's right to exist, as well as assaults that attempt to curb the effects of threat and carve a space for the nation in the international sphere. They achieve this by deploying the fluid, border-crossing possibilities of affect and the commonly perceived universality of children and, in doing so, reveal themselves as constructions whose deliberate performativity troubles these very same assertions of particularity and autonomous existence. (Fehimovic 2015, p.514).

Lo que se parece en ambos filmes *Conducta* y *Viva Cuba* es la esperanza transmitida por los niños, sin importancia de lo que el futuro les ofrecerá. Tal vez esta analogía entre Cuba, con su futuro incierto, y los niños subraya el suceso de niños como protagonistas en varios filmes cubanos.

Asimismo, el afecto como le escribe Fehimovic arriba (cf. Fehimovic 2015, p.514) y la inocencia de los niños permiten al espectador relacionarse más fácilmente con ellos. La inocencia por su parte causa el altruismo, descrito por Fehimovic (cf. Fehimovic 2015, p.514), y junto con la curiosidad infantil, abre el camino para muchas sorpresas en el desarrollo de la historia, incluyendo elementos imaginarios como la representación de la pesadilla de Jorgito.

7.7. Juegos de niños

En la escena inicial del filme vemos un juego de lucha armada entre niños, que nos transmite una analogía con la historia de Cuba, la revolución armada por los activistas y guerrilleros de Fidel Castro, mismo que se trata de una representación de la Guerra de Independencia contra España.

El son que acompaña la escena la hace parecer real, porque entona las armas de juego con balas ruidosas. Escuchamos ametralladoras y tiros singulares, mezclados con los gritos de los atacadores y de las víctimas.



Fig. 41: Jorgito y un amigo jugando a la guerrilla (Viva Cuba 2005, 00:01:22)

Jorgito con su pañuelo (Fig. 41) nos recuerda a Che Guevara, las tácticas de lucha aparentan a guerrilleros verídicos. La toma es un primer plano iluminado desde arriba y nos muestra a Jorgito a la derecha y a su amigo, o en este caso compañero de lucha, a la izquierda. El acercamiento de la cámara a tal proximidad nos permite ver en detalle las expresiones de los chicos, que exponen unas caras enfocadas y determinadas como auténticos soldados en acción. La escena inicial del filme, que precede la lucha, nos sorprende, porque la historia empieza con Jorgito subiendo un muro para mirar al otro lado, y no sabemos que está allí, vemos el pelo de Jorgito movido por la llegada de un supuesto helicóptero, al cual solamente podemos oír en conjunto con el ruido del impacto de bombas en la tierra.



Fig. 42: Jorgito mirando al otro lado de un muro en la primera escena del filme (Viva Cuba 2005, 00:00:42)

La imagen (Fig. 42) es un plano detalle enfocando los ojos de Jorgito. La toma incita la curiosidad del espectador, para saber lo que ven estos ojos con su expresión excitada. La escena conlleva un cierto aspecto cómico, por el encuadre peculiar del rostro de Jorgito, semejante a una figura animada. Rodríguez Cortés interpreta esta escena de la manera siguiente:

(...) en [el filme de carretera] *Viva Cuba* el viaje sirve para sugerir la movilidad y transición que se está experimentando en la isla al comenzar a superarse los años críticos del Periodo Especial. Esta etapa emergente es vista a través de los ojos de las nuevas generaciones, como insinúa la primera escena de la película, en la que se muestra a Jorgito, por medio de un primer plano, asomándose al otro lado de un muro, como si estuviera mirando el porvenir (Rodríguez Cortés 2017, p.73-74).



Fig. 43: Juego de guerra (Viva Cuba 2005, 00:01:57)

Jorgito, al bajar el muro, incita a su amigo “tenemos que atacar” y pinta la palabra “Viva” en el muro encima de la palabra Cuba en la pared. De esta manera completa el título de la película *Viva Cuba* (Fig.43). Esta acción funciona muy bien, por un lado como grito de guerra metafórico con referencia al grito de la independencia cubana, “Viva Cuba libre”, por otro lado como título de la película que es, según mi interpretación, una celebración y un elogio del país. Esta imagen de plano americano coloca a los chicos un poco fuera del centro de la imagen, dejándolos espacio para seguir adelante y completar la palabra Cuba y el título del filme en su acción guerrillera. Lo que transmite que estos chicos ya no se comportan como niños sino como adolescentes. Este juego de guerra que observamos en la escena inicial funciona muy bien para orientarnos en el paisaje fílmico. No es cualquier isla del Caribe, no, se trata de la representación Cuba con sus peculiaridades únicas.

Es una de varias escenas que nos transmiten que, en *Viva Cuba*, los ideales de su pasado se mantienen vivos. Lo vemos también en el ámbito educativo donde los héroes de la revolución todavía funcionan como modelos para los jóvenes y no han desaparecido de la mente de la población.

En este caso, se trata de un juego de guerra contra los españoles pero, por sus características de lucha de guerrilleros, puede servir como cualquier lucha de este género.

En cuanto a los juegos de niños en comparación con la película *Conducta*, vemos en ambos filmes que los chicos andan en grupos midiendo sus fuerzas. Por otro lado, las niñas en ambos filmes se quedan a parte o se aparejan con un chico, como lo hacen Yeni y Malú. Las armas en *Conducta* son los puños, mientras en *Cuba Viva* los chicos utilizan pistolas y rifles de juego, de madera, plástico o hasta de metal.

7.8. El sistema educativo en *Viva Cuba*

For adult viewers, however, some of the most revealing scenes take a peek into the littleseen Cuban schooling system, where the children, in colorful uniforms, learn Communist ideals and to revere Cuban national heroes like Che Guevara and José Martí. The regimented, idealistic, and, yes, political world of school serves as a contrast to some of the chaos Jorgito and Malu experience at home and in their neighbourhood (Farr 2010, s.p.)

Con referencia al sistema educativo que nos presenta *Viva Cuba*, encontramos varias similitudes entre las escuelas de los dos filmes *Viva Cuba* y *Conducta*. En ambos lugares se exige una disciplina y una conducta, que corresponda a las necesidades y la autoridad del sistema socio-político que reina en la Cuba fílmica. Quiere decir que, seguir las reglas es visto como prioritario y se fuerza el comportamiento deseado con penas de diferente grado que parecen más severas en *Conducta*.

La influencia del sistema político en las escuelas es muy obvia en ambos filmes con la conmemoración de Che Guevara por los alumnos. Los héroes de la revolución cubana, Che Guevara y José Martí siguen vivos en las historias de *Viva Cuba* y *Conducta*, a pesar de que los dos filmes se produjeron con una diferencia de tiempo de unos 10 años. Desde la vista del mundo occidental, estas escuelas parecen más a cuarteles militares para niños por sus uniformes y su rigidez, y por la honra a sus héroes, a la cual dedican su vida joven.

El encuadre de ambos filmes subraya este efecto utilizando ángulos de tomas de picado y contrapicado, la última creando la impresión de una dimensión mayor por la distancia y la disminución que resulta, como si se tratara de un entero régimen militar. Al contrario, la perspectiva desde abajo transmite una sensación de intimación, a través de la causada aumentación del objeto fílmico.

Los cantos o himnos que escuchamos en conjunto con la postura “a la atención” indican un sentido de unión en que todos juntos veneran al héroe nacional. La toma de abajo es un plano general con un ángulo picado con luz natural. La bandera cabe a un lado del encuadre, subrayando el significado del himno con su ideología nacionalista. Los niños quedan anónimos a la distancia y se nota bien su disciplina, frente a este acto por la rigidez corporal y su sumisión al seguir las órdenes, contrastando con su comportamiento rebelde en clase.



Fig. 44: Los alumnos cantan el himno a Che Guevara (*Viva Cuba* 2005: 00:08:08)

Rodríguez Cortés (2017, p.70) analiza la representación y reapropiación de la figura del Hombre Nuevo del Che en el cine cubano contemporáneo por medio de los pioneritos en *Conducta* y *Viva Cuba*:

Las escenas del acto a la bandera en las tres películas sirven como punto de convergencia para iniciar el análisis. En estos pasajes se puede apreciar lo siguiente: en *Viva Cuba*, mediante un ángulo picado, se focaliza a los alumnos desde la perspectiva de una bandera flameante de Cuba, enfatizando la perspectiva panóptica de una formación patriótica; (...) además, los primeros planos enfatizan el adoctrinado fervor de los estudiantes es complementado con la vigilancia de las profesoras que observan a los alumnos rendir honores a la bandera en *Conducta*. Ambos directores toman el tiempo necesario para proyectar el fuerte legado de la educación revolucionaria que recibe la niñez cubana en las escuelas. Sin embargo, en cierto punto de cada escena, también surgen detalles que ironizan el ritual de la ceremonia: coqueteos de los protagonistas de *Viva Cuba*, (...) o la constante rebeldía de Chala en *Conducta*, quien llega tarde y tiene que incorporarse a la fila no sin una reprimenda de su profesora. Estas sutiles profanaciones de la solemnidad del acto a la bandera ejemplifican la manera en que estos filmes proyectan la herencia revolucionaria y, a la vez, las generaciones emergentes subvierten ese legado.

Las escuelas en ambos filmes parecen idénticas por su exterior e interior, con muebles viejos, paredes sin pintar y sus clases con mesas de madera en filas preparadas para una enseñanza frontal y autoritaria. Somos testigos de la ejecución de penas en *Conducta* en forma del encuentro con los trabajadores sociales, la amenaza de la escuela de conducta y las citas de la directora con la madre de Chala. Mientras que, en *Viva Cuba*, Jorgito tiene el castigo de escribir la frase “no debo boxear en la escuela” centenas de veces, por haber luchado con un amigo para defender a Malú.

En la ocasión de una fiesta nacional en el campo, a donde Malú y Jorgito viajan con un grupo de niñas durante su trayecto, la escena subraya la importancia que el sistema representado asigna a la educación. “Ser cultos para ser libres” indica que estudiar puede abrir el camino a la libertad personal. Sin embargo, en ambos filmes no se transmite mucho espacio para pensar o actuar libremente en el ámbito educativo, por su sistema autoritario y su rigidez. Otra vez, como ya antes en la escuela, los niños parecen más a soldados en un régimen militar que a niños libres, cantando los himnos en formación, con postura de atención, en dirección a los líderes del sistema. Asimismo, la transmisión en directo de este pequeño evento parece exagerado, pero se asemeja a un método de sistema autoritario, que se celebra a sí mismo cuanto más puede.

7.9. Símbolos y metáforas en *Viva Cuba* comparado con *Conducta*

Se podría interpretar el simbolismo en *Conducta* como un simbolismo indirecto, que invita al espectador a descifrar sus pretextos bajo las imágenes. La Santa Caridad del Cobre representa a Carmela y José Martí, atrás de la directora, subraya su estilo de acuerdo a las reglas viejas y no según las reglas del sistema actual. Asimismo, la conexión entre Chala y el Hombre Nuevo descrito por Ché Guevara, es más un subtexto que algo que se identifica a la primera vista. En

cuanto a los animales como seres simbólicos, ambos filmes encuadran a aves. En el caso de *Conducta* son las palomas; en el caso de *Viva Cuba*, un loro, un rapaz y un colibrí. Todos ellos representan, según mi interpretación libertad por su capacidad de volar por donde quieran, no existen límites que los pueden parar.

En ambas películas hay escenas que ofrecen una vista sobre la ciudad la Habana, y algunas de estas escenas son escenas claves que involucran un cambio de rumbo en la historia. Como ya he analizado antes con la cita de Fehimovic (cf. Fehimovic 2017, S.138-139), los protagonistas al subir a los techos sobresalen de las circunstancias que confrontan en su ámbito, fugan y encuentran una sensación de libertad.

En *Viva Cuba* el simbolismo es más directo. Ya en el título se manifiesta escrito. A seguir, todavía en la Habana, vemos una pintura de Che Guevara en una pared pública en medio de la ciudad y al final de la película el Che, se personifica en forma del joven espeleólogo que ayuda a los niños.

Las puertas de casa de Malú y Jorgito son otro ejemplo. La de Malú se ve en una imagen (Fig. 53), en la parte final de mi trabajo, en la cual una cruz señala que se trata de la casa de creyentes en dios. Mientras aquí, en la imagen de abajo (Fig. 45), en plano detalle con luz natural vemos la placa en la puerta de la casa de Jorgito, que muestra claramente quien vive detrás de esta puerta es amigo de Fidel Castro y pertenece al partido comunista. Rodríguez Cortés resume el simbolismo por las placas en las puertas de ambas familias de esta manera:

La identificación a distintas formas de pensar, además de la manera en que los integrantes de ambas familias se expresan del país, queda expuesta visualmente (...) en la historia cuando, al despedir a sus hijos al mandarlos a la escuela, cierran sus puertas y se hace una toma en close-up a las calcomanías que están pegadas en ellas que dicen, por un lado “Señor, esta es tu casa”, y por otro “Esta es tu casa, Fidel”. Pero prontamente el director le recuerda al espectador que estas tensiones ocurren únicamente entre los familiares de los niños, ya que la siguiente secuencia muestra a los infantes tomados de la mano, alejándose de sus casas, y saltando de felicidad al iniciar su travesía (Rodríguez Cortés 2017, p.76).



Fig. 45: Placa en la puerta de la casa de Jorgito (00:25:37, *Viva Cuba*)

La amistad entre Malú y Jorgito, a la que se refiere Rodríguez Cortés, también pasa por un acto simbólico cuando Malú y Jorgito prestan juramento a su relación con sus cartas enterradas en una caja, debajo de un árbol, que vimos en la imagen (Fig. 36) más arriba. Esta escena la describe Ann Marie Stock y analiza su subtexto metafórico (Stock, 2006, p.157):

In the Viva Cuba narrative, locating oneself has nothing to do with choosing sides—electing to be for or against, here or there. Instead, it entails establishing relationships. In a carefully filmed and artfully edited sequence, Malú and Jorgito kneel against an expansive sky, sharing the frame with a single solitary tree. Cut to a close-up of their hands burying the tin box holding their pledge of friendship, and then to a shot depicting the two children and the container from above. The Cuban soil in which the nearby tree grows is not what nurtures them; rather, they are sustained by their connection to each other, rooted by their mutual devotion and lifelong solidarity. It is this friendship that generates Malú's desire to stay in Cuba; conversely, her mother's relationship with a man (referred to only as a "foreigner") is the force compelling her to leave. Rather than condoning or condemning the characters' choice of place, the filmmaker explores their desires to locate themselves.

Otro simbolismo vemos en casa de Jorgito, al observar a su padre leyendo el periódico "Trabajadores" que es "el órgano de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), creado con el objetivo de informar y orientar a los trabajadores y a la población en general acerca del acontecer sindical y cuestiones de interés general" (Wikipedia 2017, s.p.). Quiere decir que se trata de un periódico que representa el sistema y es publicado por el mismo. Ann Marie Stock escribe sobre el simbolismo en *Viva Cuba*:

National iconography abounds in Viva Cuba: patriotic symbols such as the flag and the national anthem, and images of heroes including Che Guevara, Camilo Cienfuegos, and

José Martí; native fauna including the zunzún and the tocororo; and popular music like the danzón and the guanche. (...) The distinctive “Cuban” elements provide the backdrop for the more universal experiences of Malú and Jorgito; paramount are the children’s struggles with intolerance, separation, death, family strife, and other predicaments faced by young people the world over (Ann Marie Stock 2006, p.156).

7.10. Amistad y otras relaciones en los dos filmes

El tema central de ambas películas son las relaciones entre los protagonistas. Solo a través de estas relaciones muy especiales, por un lado, entre Carmela y Chala y por otro lado entre Malú y Jorgito, se posibilita el enfrentamiento con los varios desafíos que encuentran los protagonistas en sus caminos. Estas interrelaciones son interpretadas, por Ann Marie Stock, como la esencia de la *cubanidad*, como escribe en sus palabras sobre *Viva Cuba*:

Cuban-ness has less to do with one’s presence on the island or ideological position than with one’s relationships. What defines the films’ protagonists is their emotional connectedness. Locating oneself, then, isn’t about being ‘for’ or ‘against’, or living ‘here’ or ‘there’. Instead, it’s about establishing relationships. In a sequence artfully filmed by Alejandro Pérez and thoughtfully edited by Angélica Salvador, Malú (Malú Tarrau) and Jorgito (Jorge Miló) kneel against an expansive sky in Lenin Park, sharing the frame with a single solitary tree. Cut to a close-up of their hands burying the tin box holding their pledge of friendship, and then to a shot depicting the two children and the container from above. The Cuban soil in which the nearby tree grows is not what nurtures them; rather, they are sustained by their connection to one another, rooted by their mutual devotion and lifelong solidarity (Stock 2006, p. 157)

Entonces la interrelación entre los protagonistas se ofrece como puente entre *Conducta* y *Viva Cuba* por su universalidad y validez, sin importancia a quien se refiere, donde vive y a que clase social pertenece. Lo que es interesante es que se trata siempre de amistades entre los géneros femenino y masculino y no entre el mismo género. Aparentemente, para los chicos hay alguna dificultad de ser amigos por su competitividad, mientras las chicas si tienen amigas, pero las historias no las cuentan. La relación entre Chala y Carmela es más una relación de familia que una pura amistad, ella parece ser su abuela.

Rodríguez Cortés analiza la amistad entre Malú y Jorgito en *Viva Cuba* de la manera siguiente: Siguiendo la idea del friendship plot que propone Guillermina de Ferrari [2014] en *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*, es posible ver cómo difiere esta película en cuestiones de género. Según de Ferrari, la narrativa post-soviética cubana privilegia relaciones de amistad entre hombres para componer las prácticas del contrato social que exigía la ideología dominante. En *Viva Cuba* también es evidente un friendship plot, aunque en éste predomina el personaje femenino, y Jorgito sirve más bien como facilitador de los planes de Malú. Como puede verse a lo largo del filme, la historia gira en torno a las mujeres, especialmente a Malú. Es ella quien tiene más agencia pues es la guía y quien saca de apuros a Jorgito durante el viaje. Con este cambio de posicionamiento, Cremata Martí propone una resignificación de la identidad cubana de los primeros años del siglo XXI a través de un giro en los roles de género, y de esta

forma, el Hombre Nuevo, deberá reformularse para que la primera palabra sea reemplazada por un término más inclusivo (Rodríguez Cortés 2017, p.74).

Entonces Rodríguez Cortés propone, basado en *Viva Cuba*, un cambio del término Hombre Nuevo por el de Ser Humano Nuevo que, según mi punto de vista, sería por lo menos un paso adelante en dirección hacia una actualización del sistema, pues ya no encaja en su forma original, como vemos en ambos filmes. En *Conducta* son también las mujeres que dominan el escenario, aunque no las niñas, sino las educadoras.

El abrazo que vemos en varias ocasiones en ambos filmes es un sinónimo de la interrelación que sustenta a los protagonistas en su viaje fílmico, en ambos casos, desde un inicio que parece sin salida hacia un fin que no se ha resuelto, pero el viaje en sí ha permitido dar un paso al frente hacia un futuro posible.

7.11. Los roles de los géneros en *Viva Cuba* y *Conducta*

La escena de lucha inicial acaba con Malú parando el juego de guerra, al ponerse en el camino de Jorgito, porque ella también quiere participar en el rol de la Reina de España. Malú dice entonces que quiere ser la reina de España y los otros deben ser sus esclavos (cf. *Viva Cuba* 2005, 00:03:08).

En la toma de abajo (Fig. 46), de primer plano con luz natural, las piernas de Malú forman un encuadre de la cara de Jorgito, quien la mira desde abajo después de haberse caído frente a sus pies.



Fig. 46. Jorgito al final del juego de lucha (*Viva Cuba* 2005, 00:02:57)

Este encuadre subraya la postura en que se encuentran los dos, como una posición de dominio, claramente demostrando quién manda. En este caso es Malú, la chica, y no Jorgito como lo analiza también Rodríguez Cortés:

(...) Malú llega a interrumpir el juego de las guerritas entre Jorgito y los demás niños, diciendo que ya está harta de jugar siempre a lo mismo. Además de prefigurar los conflictos ideológicos que continuarán a lo largo de la trama, el inicio del filme propone no sólo que serán las nuevas generaciones quienes tendrán las riendas del futuro, sino además los personajes femeninos son quienes tendrán más agencia, como lo muestran las múltiples tomas en que se evidencia la superioridad de Malú frente Jorgito. Por lo tanto, la subversión de los roles de género es otro aspecto innovador que plantea el filme (Rodríguez Cortes 2017, p.74)

Posteriormente, Malú y Jorgito discuten fuertemente (Fig. 47) y Jorgito reclama que Malú siempre quiere jugar los roles dominantes preferidos, como la madre en casa o la reina en el juego de guerra. Malú dice que es su derecho por ser más alta que Jorgito, mientras Jorgito reclama que es mayor que Malú.

Jorgito llama mandona y marimacha a Malú, ambas expresiones de dominio femenino. Marimacha, en cuanto quiere decir que la mujer toma el rol del hombre, casi una feminización de la palabra macho. Lo que me parece es que ambas expresiones tienen una connotación negativa, mientras el termino macho y machismo en muchas sociedades se mantienen sin crítica en su uso.



Fig. 47: El enfrentamiento entre Malú y Jorgito en la escena inicial. (Viva Cuba 2005, 00:03:47)

La imagen (Fig. 47) transmite el odio que se tienen uno por el otro en este momento, en esta toma de plano medio corto que nos acerca bien a los protagonistas y sus sentimientos. Como ya en varias escenas anteriores, ésta también ocurre en una cima, con el paisaje en el trasfondo,

subrayando la importancia del momento en que los chicos se elevan sobre las circunstancias para sondear su poder personal.

Baron (2013, p.3) escribe en su artículo “El cine cubano y los sitios de género” sobre *Viva Cuba*: “El faro al fondo simboliza la Cuba pre-revolucionaria, patriarcal y desigual, de modo que el filme continúa diciéndonos que los esfuerzos por restablecer el equilibrio a favor de las mujeres no han sido exitosos en su totalidad después de veinte años de Revolución.”

:

Un faro (...) surge en la siguiente película, (...) esta vez el escenario es fuera de La Habana. En *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005), el faro en Punta de Maisí en la provincia de Guantánamo (el punto más oriental de la Isla) pudiera ser símbolo de muchas cosas, pero también se presenta como un marcador fálico que ilustra la continua modalidad patriarcal del gobierno cubano y de la cultura cubana en sentido general. El padre ausente de Malú trabaja en el faro, una típica figura masculina solitaria, independiente y autosuficiente sin necesidad de amor ni de afecto, mientras que su esposa es representada como alguien que busca afecto en todos los lugares donde lo pueda encontrar. Esto se muestra cuando ella se queja de su vida en Cuba y desea estar con su novio extranjero. El hombre que, por último, conduce a los niños hasta el faro es una figura masculina y aunque el director lo niega, este hombre tiene un increíble parecido con una figura de macho venerada, el Che Guevara; incluso conduce una motocicleta al igual que el revolucionario argentino. Es este joven científico quien reconcilia a los dos niños después de una pelea y, finalmente, los entrega a la única persona que puede decidir sobre el destino de Malú (el guardián masculino del símbolo fálico de autoridad). Así, el faro señala el dominio continuo del macho cubano, tanto en el sentido político como en el sentido personal en términos de las relaciones domésticas entre el antiguo esposo y la esposa. Aunque ambos han estado separados por algún tiempo y el padre vive tan alejado de la hija como le es posible, sin abandonar la Isla, él mantiene la autoridad final sobre su futuro.

Los ejemplos tomados de estos (...) filmes ilustran que los espacios públicos tienen una conexión estrecha con la figura masculina y la masculinidad (Baron 2013, p.3-4). Ambos filmes *Conducta* y *Viva Cuba* reflejan en sus historias una sociedad patriarcal, con los roles estereotípicos de este sistema dominado por hombres, en gran parte machistas. Sin embargo, las protagonistas femeninas en forma de Yeni y Malú ya se comportan diferente con relación a sus madres. Yeni no tanto por su práctica de baile y su feminidad corporal expresiva en sus gestos y su comportamiento, sino por su autoestima ejecutada frente a Chala.

Rodríguez Cortés analiza el rol de las dos niñas de la manera siguiente, cuestionando el género masculino del Hombre Nuevo:

Como se mencionó anteriormente, uno de los pecados del Hombre Nuevo guevariano ha sido justamente que el mismo título impone ya una restricción de género. Por eso reafirmo que los filmes cubanos de inicios del milenio subvierten dicho linaje patriarcal. Personajes como Malú en *Viva Cuba* o Yeni en *Conducta*, ejemplifican cómo los nuevos proyectos de nación vienen protagonizados por personajes femeninos. Yeni, a diferencia de Chala, no presenta problemas de disciplina en la escuela, al contrario, es proyectada

como la alumna modelo: buenas calificaciones, compromiso con actividades extracurriculares relacionadas con el canto y la danza, y fuertes principios morales. Tal representación pareciera no poner en riesgo al proyecto socialista (Rodríguez Cortés 2017, p.86).

En el caso de Malú nos parece muchas veces que se trata de un chico por su coraje, su cuerpo todavía de una niña y sus vestidos generalmente unisex. La única diferencia entre Malú y Jorgito es tal vez su pelo largo hasta los hombros, mientras Jorgito muestra más feminidad en su comportamiento según mi observación. Lo último tiene que ver con la rigidez corporal exhibida por Malú, mientras Jorgito muchas veces se mueve con fluidez y suavidad. Una vez Jorgito se viste como una niña para esconderse en un grupo de alumnas. En la imagen (Fig. 48) vemos a Jorgito en el bus escolar que los lleva a una celebración del día de la revolución, con el slogan “ser cultos para ser libres”, donde los niños cantan y ondean sus banderas. El chico sentado a su lado le manda un beso y Jorgito sonríe en respuesta a este gesto, para que no descubra su camuflaje. Jorgito lleva su pelo en trenzas y juega el rol de una niña de manera creíble, como vemos en la reacción del chico a su lado.



Fig. 48: Jorgito en el bus disfrazado de niña (Viva Cuba, 00:51:59)

Tal vez la diferencia de género entre los roles de los protagonistas en las dos películas tiene que ver sobre todo con una ligera diferencia de edad de los protagonistas, pues Chala y Yeni ya tienen 12 años mientras Malú y Jorgito tienen once años. Sobre todo, en el caso de Malú y Yeni. Se nota que Yeni ya tiene algunas características de la pubertad, se ocupa de su exterior y se comporta como una mujer, mientras Malú parece todavía una niña. Los chicos también no se semejan en relación con su edad y su estado de desarrollo, Chala se comporta casi como un adulto por sus gestos, es bastante vano y un típico adolescente, luchando su revolución del

desarrollo personal. Analizando el tema del género con más detalle tenemos que enfocar también en los padres de los protagonistas, como lo hace Baron (cf. 2013, p.3-4), pero con dificultad vemos alguno de ellos fuera de los roles estereotipos de una sociedad patriarcal. Tal vez el padre de Yeni, que se ocupa con mucha dedicación de su hija, sin embargo, todos los padres con excepción de los padres de Chala viven separados, ¿puede esto ser visto cómo quiebra del sistema patriarcal en el mundo fílmico? Las mujeres ya no se someten a sus maridos machistas y como consecuencia prefieren vivir solas a una relación dominada por su marido. Vemos solamente a un padre que vive en casa con la familia entera, se trata del padre de Jorgito. Este da un ejemplo del hombre machista y encima violento batiendo a su hijo para castigarlo. Al otro lado, el padre de Yeni es un ejemplo positivo, vemos un cuidado cariñoso por su parte. El padre de Malú, que vemos en la parte final de la película también parece una persona empática, por la bienvenida que da a su hija a llegar al faro. Sin embargo, él vive al otro lado de la isla y no puede ver su hija casi nunca. Me da la sensación de que de esta manera huye de su exesposa y se ocupa más de su dolor, que del causado por la separación de su hija. Para terminar, el supuesto padre de Chala, como ya sabemos es el peor ejemplo de un adulto responsable, es decir es un anti-padre, hace todo que no se debe y tampoco consigue aceptar la responsabilidad de ser padre, pues ni el mismo sabe si lo es. Comparándolo con el héroe nacional Che Guevara que nos transmiten ambos filmes, Ignacio si es un luchador, pero le falta el corazón para ver lo que es justo y lo que no es. Para Ignacio, lo único que cuenta es el dinero; no es una persona empática, no vemos cariño por su parte, sus puños son su lenguaje.

7.12. Efectos especiales y elementos fantásticos y místicos en *Viva Cuba*

Cremata Malberti explores the tensions that prevail in present-day Cuba—between rootedness and mobility, past and future, national and transnational. The road movie genre proffers encounters with the unfamiliar, so that the protagonists in Viva Cuba—and viewers—grapple with the plurality of identities. This work provides a frame for encountering the ongoing process of imagining the national community in twentyfirstcentury Cuba. At the same time, it attests to the careful interplay between local iconographies and practices—markers of a particular nation—and the transnational production and circulation of films (Stock 2006, p. 155).

Ann Marie Stock en el párrafo de arriba menciona el encuentro con lo desconocido en la película *Viva Cuba*. Éste se desarrolla tanto como desafío para los niños en su viaje, como en las creencias y prácticas religiosas de la santería, que les asustan en sus sueños y alucinaciones. Una característica muy fuerte de *Viva Cuba* es el uso de efectos especiales fílmicos y de escenas fantásticas que recuerdan a una fábula como lo describe Seminet (2011, p.193):

Popular culture is woven into the portrayal of Cuban identity throughout the film as can be attested by the appearance of the guije, the encounter with the guajiro ox-cart driver of the countryside and the blind woman who accuses Jorgito and Malú of stealing mangos.

El misticismo nos acompaña en *Viva Cuba* y representa unas creencias que vemos expresadas por los protagonistas del filme. Los efectos especiales ayudan a subrayar este mundo místico y aumentan la variedad de imágenes. Ann Marie Stock (2006, p.154) escribe sobre la santería en *Viva Cuba*:

They are also accompanied on their journey by Elegguá, a deity in the Yoruba-based tradition of Santería. In the syncretic faith developed by the descendants of enslaved West Africans in the Americas and adhered to widely in Cuba, Elegguá is an orisha, one of the most respected deities. Serving as the god of children and of roads—crossroads in particular—he protects travelers. From the very first mention of Elegguá, in the film’s opening sequence, it becomes clear to viewers familiar with the Santería tradition that this deity will play a significant role in this on-screen journey—across the island and from childhood into adolescence.

Más tarde aparece una escena fantástica, que trata de un supuesto monstruo de la selva llamado el “guije”. Un agricultor, quien llevó a los niños en su coche, les advirtió que el “guije” come a la gente durante la noche. El “guije” aparece en forma de un personaje negro que recuerda a un dios negro de la santería, el Elegguá descrito por Stock en el párrafo de arriba. Este dios es también conocido por abrir los caminos con su horca, la cual vemos en la representación animada en la Fig. 54. Además, ayuda en tomar decisiones y por su influencia en la prosperidad, suerte y desgracia abre o cierra el camino de la vida (Wikipedia, 2019).

En un artículo en Cuba Headlines (2007, s.p.) el “guije” es descrito de la manera siguiente:

One of the most famous legend characters in Cuba is the Guije. People use to talk about his existence mainly at the northern part of the island. Telling the true, for many inhabitants of the region, he has gone beyond the bounds of the immaterial world to become a nightmare. Those who had met him still argue about his appearance. Some identify him as a small old black man, others as a small boy of the same race and size with prominent eyes and even with great eyeteeth. Some people have seen him like a monster with goat legs and a caiman tail. He behaves like an astute and evil goblin. It is said that he is faster than a horse and jumps great fences better than a grasshopper. In addition, he becomes invisible like crossing a door. Regarding his habitat, we can say that he lives in the pool of rivers whose water never ends; he uses to go out at any time. Although it is said that he is able to do anything, he has never hurt anybody.

Seminet (2011, p.194) analiza la aparición del “guije” más en detalle y escribe que la dedicación de la película al inicio del filme a Elegguá sirve como pronóstico para los desafíos potenciales que Malú y Jorgito tienen que sobrepasar, ella sigue:

Their dilemma fuels the narrative conflict, and, as I argue, is also a metaphor for the crisis in contemporary Cuba. Furthermore, by drawing upon elements such as the guije, the guajiro or the reference to Elleguá, the film belies a desire to bolster Cuban identity in the post-revolutionary period and constitutes a response to the threat of a 'memory crisis': 'Any threats to the sense of the shared past by dislocation, rampant growth, or the general unmooring of cultures from their origins produced a "memory crisis" and a redoubled search for its hidden recesses' (Olick, Vinitzky-Seroussi and Levy 2011: 14).

Entonces la introducción de Elleguá en *Viva Cuba*, según Seminet (2011, p.194), sirve como regreso al pasado para revivir la cultura autóctona cubana, con el fin de ayudar al pueblo a identificarse con sus raíces en los tiempos de desorientación como el tiempo pos-revolucionario que ocurre en la película. Elleguá, como se transmite al espectador, puede ser un ayudante para continuar por el camino difícil que la gente ve al frente, a través de la creencia en las fabulas y los dioses de la santería, que podría fortalecer la identidad común. Malú y Jorgito muestran sensibilización y la capacidad de relacionarse con los dioses, pues todo es posible en su viaje por todo el país, aún sin dinero o cualquier ayuda del exterior.

Viva Cuba comprises an effort to divert the 'memory crisis' that threatens to destroy the collective memories of post-revolutionary Cuba by validating a post-revolutionary childhood that is embodied by Jorgito and Malú. Under these circumstances, the dedication of the film to Elleguá takes on a more nuanced meaning that contributes to the metaphorical interpretation of the film. The significance of Elleguá lies in his methods, as he often leads people into difficult situations to test their mettle. Jorgito and Malú are at a crossroads in their life, but unfortunately when their friendship is tested their solidarity crumbles. The stories of Elleguá's exploits attest to the fact that he only helps those who are attuned to his lessons and who can learn from, and overcome, difficult situations. The dedication to Elleguá creates a metaphorical parallel between the children's predicament and the social and historical quandary of contemporary Cuba as well as the ideological divides that separate many Cubans. By integrating the reference to Elleguá, the film implies that the answer to Cuba's problems may be found, at least partially, in the ability of Cubans to rely on their common identity and collective memory, as expressed so freely in the characterizations of Malú and Jorgito, to salvage the solidarity necessary to confront the turbulent future.

Cuando Malú y Jorgito se marchan de La Habana (Fig. 49), el efecto creado por el diafragma de iris subraya la impresión del final de la primera parte del filme. A partir de ese momento, los dos niños quedan por su cuenta y dejan la escuela, su casa y sus familiares atrás. Ahora quedan solamente los dos. El enfoque del diafragma dentro de esto plano general con luz natural termina eliminando el entorno de los dos protagonistas, ahora libres e independientes.



Fig. 49: Malú y Jorgito salen a su gran viaje (Viva Cuba 2005, 00:25:49)

Una escena fantástica (Fig. 50) acontece durante la noche en que Malú y Jorgito duermen en una playa y, Malú enseña a Jorgito, cómo puede mover las estrellas con su dedo. Esta escena no solamente incluye efectos especiales, sino que es también una obra técnica impresionante, pues parece que pasa a la luz de la luna llena, que ilumina bien la escena durante la noche en este gran plano.



Fig. 50: La escena “Noche en el barco” (Viva Cuba 2005, 00:34:55)

Ann Marie Stock describe la producción de la escena (Stock 2006, p.162):

“The Night in the Boat” depicts the children falling asleep in a wooden dingy on the beach, rocked by gentle waves and lulled by strains of the popular lullaby “Duerme Negrito.” There was no budget for elaborate lighting—illumination can be among the most expensive elements of a film—and so the impression of night and darkness had to

be created some other way. An obsolete Hollywood technique was resurrected. The "American Night" approach, also known as "Day for Night," simulates night scenes. To avoid costly and technically challenging night filming, the scenes were shot during the day instead; special blue filters and underexposed film created the illusion of darkness or moonlight. (Common to early B-movies and westerns, this practice is now virtually extinct.) This approach can be risky, for rarely does it succeed in producing a "realistic" night scene. But the Viva Cuba team decided to give it a try, rendering the starry-skied night scene by filming at nine o'clock in the morning on a sun-saturated beach. Later, in the editing studio using Photoshop, the sun was converted into the moon and the sunlight shimmering on the water became moonbeams. Whimsical touches, added with animation, permitted the children to move the stars around by pointing a finger. The result is a night more magical than realistic, but one perfectly suited to the narrative and artistic design.

En la imagen vemos los brazos de Malú y Jorgito apuntando a las estrellas en el cielo, las cuales se mueven según los movimientos de sus dedos, creando de esta manera una serie de estrellas volantes.

Esta información nos lleva a las condiciones de producción de filmes en Cuba, que se refleja en el estilo y la cualidad del resultado fílmico. Ambos filmes, *Conducta* y *Cuba Viva*, tal vez no han podido aprovechar todas las técnicas disponibles por falta de dinero, sin embargo, no carecen de creatividad la cual se ha conseguido transformar en sus imágenes. La esencia en estos filmes es el acompañamiento de los protagonistas y éste funciona muy bien en ambos casos.

Las escenas fantásticas en general pueden ser atribuidas a la santería, la cual se celebra para huir de las inconvenientes diarias, y además esta forma de creencia ha sobrevivido la revolución como vemos en la historia de *Viva Cuba*.

Otros efectos especiales son la integración de imágenes de animales y de la naturaleza (Fig. 51), a veces en forma de un enfoque especial. La imagen abajo es un plano general con luz natural en un ángulo picado, que permite una vista panorámica del paisaje. En ella, los niños parecen pequeños desde la perspectiva que se transmite al espectador.

A veces, los animales filmados parecen estar allí presentes y se pone en el primer plano, o a veces se incluye imágenes de animales adicionalmente, para sugerir el estado salvaje del entorno de los niños. El filme sirve casi como una publicidad turística para el país, a pesar de revelar un retraso de desarrollo en muchas partes y la falta de infraestructura. Lo que se transmite como romántico por su antigüedad, podría ser visto como crítica disfrazada por la película. Solo mostrando el estatus quo, se pueden leer muchos subtextos que llevan a la pregunta de cómo tal país puede funcionar hoy en día.



Fig. 51: La naturaleza en el enfoque de la cámara de *Viva Cuba* (*Viva Cuba* 2005, 00:39:26)

7.13. Comparación de *Viva Cuba* con *Conducta*

7.13.1. Similitudes

Ambos filmes cuentan una historia de niños que son los protagonistas de *Conducta* y de *Viva Cuba*. Ellos tienen más o menos la misma edad y se trata de un niño y una niña que se relacionan en ambas películas.

Asimismo, el ámbito escolar domina por lo menos en parte en ambos filmes, donde vemos la socialización de los protagonistas en el encuadre educativo. Los dos chicos se baten igualmente y son castigados por sus profesores, mientras las dos chicas son buenas alumnas. En el caso de *Conducta* la chica, Yeni, es probablemente la más bella en su clase. Malú, al contrario, es tal vez la chica más corajosa y menos femenina de su clase.

Lo que se refiere a la imagen del Hombre Nuevo de Che Guevara que, sobre todo en *Conducta* puede ser interpretada como el rol de Chala, e igualmente, pero menos fuerte como el rol de Jorgito en *Viva Cuba*, Rodríguez Cortés (2017, p.69-70) analiza las dos películas de la siguiente manera:

A décadas de distancia, llama a la reflexión la aparición de filmes cubanos en los que aparecen elementos fundamentales del texto de Guevara [sobre el Hombre Nuevo]: la juventud, la educación y el compromiso revolucionario. *Viva Cuba* (...) y *Conducta* presentan historias protagonizadas por alumnos de escuelas primarias que guardan similitudes en, por lo menos, un elemento visual: el uniforme de los “pioneritos”. La Organización de Pioneros José Martí surgió en la década de los setenta para fomentar las ideas martianas y guevarianas en las generaciones más jóvenes.

A pesar de que los filmes recuperan dicho pensamiento en varias escenas que ocurren en la escuela durante actos a la bandera, sería erróneo considerar que la recurrencia

visual de los niños —y el legado socialista— cumplen con una función panfletaria. Al ser leídos en contraste con los conflictos personales que atraviesan los protagonistas, dichas escenas pueden ejercer una crítica a la ideología oficial. Si se emprende un análisis de estas películas, tomando en cuenta las ideas de Guevara con respecto a la juventud y la educación, sería propicio plantear la siguiente interrogante: ¿Es posible sostener que los pioneritos que protagonizan los filmes encarnan al Hombre Nuevo que propusiera Guevara años atrás, o será momento de entender que, a cinco décadas de concebido, 70 el Hombre Nuevo ha llegado a envejecer?

Esta pregunta se hace en muchas ocasiones de la película, la vejez no solo del Hombre Nuevo, sino del sistema socialista en sí. ¿Cómo puede el sistema representado sostener el futuro de estos niños, que no tienen ninguna esperanza para su propio desarrollo y una vida digna? Las familias y los hogares de los niños en las dos películas son representados como escenarios diversos, sin embargo, tienen la conformidad que la mayoría de ellos no cuentan con la madre y el padre viviendo juntos con sus hijos, al contrario, predomina la familia separada por divorcio, por distancia o por otras razones. Esta desintegración familiar parece sintomática en las dos historias y para el sistema que representan, en que ha ocurrido un cambio de creencias paralelo a un cambio de generaciones. Al parecer, la generación de los padres de los protagonistas ha sufrido más fuertemente por la pérdida de sus verdades.

El sistema socialista que funciona por detrás de ambas historias es obviamente el mismo. No obstante, la perspectiva de recepción es opuesta en los dos filmes. Los edificios están en ruinas, pero no parecen los mismos por la atmósfera fílmica creada. En *Conducta*, predomina la tristeza y la desesperación, que en sentido figurado se refuerzan en un entorno sucio, desordenado y caído. Al contrario, este entorno tiene un efecto bien diferente en *Viva Cuba*, donde por la liviandad de la narración, el barrio viejo transmite hasta un toque de romanticismo por su antigüedad.

El fin en ambos filmes queda abierto y por este camino se deja a la imaginación del espectador como continúan las historias. Esta técnica parece útil en ambos casos para aliviar la situación final y dejar el público salir de las salas de cine, sin gran peso en su conciencia. Tal vez incita a las personas a reflexionar sobre su propio destino y las motiva a continuar su lucha diaria en vista de un fin abierto. Es decir, que esta perspectiva de no fracasar ya ofrece suficiente esperanza para continuar. Por otro lado, lo que cuenta en ambos filmes no es el filme, sino el viaje interno y externo que han conseguido sobrepasar, y esto sería una buena metáfora para la vida en sí, en las palabras de Antonio Machado (1912) "caminante, no hay camino, el camino se hace al andar". Sin embargo, volviendo al sistema socialista cubano y sus perspectivas, parece difícil de encontrar una visión optimista, si analizamos las dos historias en detalle.

¿Podría ser que el sistema quiere mantener el optimismo de su pueblo a través de fábulas como estos dos filmes? ¿Existe esperanza en Cuba o es necesario crearla a través del mundo fílmico, para mantener el pueblo bajo control? Estas preguntas me surgen al imaginar el fin de ambas historias. No consigo ver un final feliz, sino un desafío continuo, la única alternativa a una vida en pobreza en casa transmitida es la emigración. Rodríguez Cortes (2017, p.73) ve Malú y Jorgito como ejemplos para el pueblo cubano y su sufrimiento por causa de la emigración del país:

(...) Viva Cuba se inserta dentro de este género cinematográfico [Latin American road movie] y, por lo tanto, Malú y Jorgito personifican los conflictos que enfrentan las generaciones de cubanos a principios del siglo XXI, específicamente la posibilidad de emigrar de la isla a causa de los problemas económicos y políticos que dividen a la sociedad (Rodríguez Cortes 2017, p.73).

Lo que transmiten al final ambas películas son héroes, no soluciones, personas como cualquier otras, que por su coraje y lucha personal ofrecen modelos de identificación. El enfoque está en las personas y no en las estructuras en sí, y de esta manera permite una penetración del sistema, presentado en los filmes, por los corazones que llevan sus protagonistas en su pecho.

Del Río (2005, s.p.) describe el fin de *Viva Cuba* de esta manera siguiente:

[Viva Cuba] includes, also, the most eloquent and suggestive ending this critic has seen in a long time. The ending is a beautiful and tragic metaphor with the pair of young protagonists, defenseless, confused about the impossibility of a new flight, precisely at the point where the island ends and there is no more space to escape to from intolerance and lack of harmony.



Fig. 52: La segunda fuga de Malú y Jorgito (*Viva Cuba*, 01:12:58)

En la imagen arriba (Fig. 52) vemos la segunda fuga a que se refiere Del Río arriba, en que por el caos total siguiendo la llegada de Malú y Jorgito al faro de Maisí, los dos niños deciden

de escapar otra vez del horror creado por sus padres incapaces de hacer las paces unos con los otros y de perdonar a sus hijos su primer escape.

En este plano general con luz natural vemos los personajes frente al vasto paisaje con un largo cielo arriba de sus cabezas, dándoles un aspecto insignificante frente a su entorno, mismo que hacen un grande escandalo gritando y gesticulando. Los niños se toman a los manos y parten por segunda vez sin que nadie se da cuenta por estar demasiado ocupado con sus propios problemas. La escena es ejemplar para la problemática que forma la base de toda la historia, la descomposición y la disfuncionalidad familiar y sus consecuencias.

7.13.2. Diferencias

Una diferencia es que no todos los protagonistas en *Viva Cuba* son pobres, como es el caso en *Conducta*. Sin embargo, la familia de Carmela en *Conducta* parece una excepción porque, igual a la madre de Malú, puede permitirse la emigración a los Estados Unidos, tal vez la hija de Carmela tiene un rango social más elevado.

En *Viva Cuba* las familias de los protagonistas pertenecen a grupos sociales diferentes, sin embargo, viven en la misma calle y parece que en condiciones similares. Lo que difiere es que la madre de Malú cree que al ser conservadora y por su posibilidad de emigrar es algo mejor que sus vecinos. Esta diferencia analiza Rodríguez Cortés más en detalle:

Después de la discusión entre los niños con la que abre la película, y luego de haber sido llamados por sus respectivas madres para volver a casa, el espectador se hace partícipe de que quienes en realidad tienen una diferencia son las familias de Malú y Jorgito. Es decir, que la rivalidad de éstos permanece en el ámbito del juego, mientras que las diferencias de clase se reflejan a través de los principios que cada familia infunde en sus hijos dentro de sus casas. Por medio de un montaje intercalado, las madres de cada uno de los niños critica a la familia ajena. Por un lado, la mamá de Jorgito reprende a su hijo por llevarse con la niña, ya que piensa que su madre es una burguesa que se cree más que los demás. En contraste, la mamá de Malú le deja claro a su hija que la familia del niño es parte de la chusma, y remata diciéndole “tú perteneces a otro mundo, mi amor. Tú eres diferente” (Rodríguez Cortés 2017, p.75).

Estas últimas palabras de la cita revelan que la madre de Malú si se siente superior a los otros y no solamente diferente. No obstante, el análisis de Rodríguez Cortés (2017, p.75) transmite lo contrario, al decir lo siguiente:

Llama la atención, sin embargo, que ambas familias parecen pertenecer a la misma clase social de acuerdo con las pertenencias que decoran sus casas, pero sobre todo, el filme presenta a ambas madres como iguales al mostrarlas como amas de casa, vistiendo de forma similar y poniéndolas frente a frente cuando llaman a sus hijos desde el balcón. Lo que ocurre en *Viva Cuba*, entonces, no es una desigualdad de clases sociales, sino más bien de lo que Max Weber considera como una diferencia de status cuando menciona: “While the members of a class may have little sense of shared identity, the

members of a status group generally think of themselves as a social community, with a common lifestyle” (citado en Gilbert 2003).

Lo que describe Rodríguez Cortés entonces se refiere a una pertenencia a un grupo social, aquí llamado grupo de estatus, que en el caso de la madre de Malú es el grupo de los conservadores opuesto al grupo de comunistas de la película *Viva Cuba*. Sin embargo, lo que parece es que la madre de Malú se clasifica en una clase más alta, que al parecer solo existe en el mundo de *Viva Cuba*, como vemos en el párrafo siguiente de Rodríguez Cortés:

Es obvio que las familias no comparten ese estilo de vida, cuando aparecen sus problemáticas: mientras que la mamá de Malú “est[á] loca por ir[se] de [ese] puñetero país”, la mamá de Jorgito le reprocha a su esposo que “est[á] harta con [s]u país”, cuando escucha a éste hablando por teléfono para asumir más compromisos que conlleva su profesión de jefe de una brigada de construcción. La familia de Malú representa a la disidencia, mientras que la de Jorgito forma parte de una familia con ideales revolucionarios (Rodríguez Cortés 2017, p.75).

El ámbito social en los dos filmes se contrasta, mismo que se trata en parte de la misma localidad, la Habana y sus barrios ruinosos. Chala parece vivir más en un barrio central mientras Malú y Jorgito proceden de lo que aparece un barrio en las afueras de la ciudad con árboles y alturas de terreno. La diferencia en las localidades se refleja también en las imágenes. En *Conducta* la cámara nos lleva a un mundo oscuro, con poca luz y lugares llenos de confusión, sea en las calles, sea en el edificio escolar que por los ángulos filmicos nos da la sensación de un lugar monstruoso lleno de miedo, autoridad y vigilancia permanente. Esta impresión subraya la descripción del mundo escolar en *Conducta* por Rodríguez Cortés:

[En *Conducta*] (L)[1]a presencia de la educación revolucionaria y de los resabios del socialismo primigenio sobrevive en los espacios institucionales de la escuela y las estructuras de poder vertical. Este tipo de legado produce cierto tipo de control y vigilancia, como lo evidencia la resolución de enviar a Chala a otra escuela especial para personas que, como él, no se circunscriben a reglas establecidas. Además del acto a la bandera mencionado al inicio de esta sección, Daranas acentúa el legado socialista con escenas donde se muestra a los alumnos aprendiendo o repitiendo ideas de personajes como Martí, cantando canciones con contenido socialista, o incluyendo a varios personajes que fungen como brazos de un estado autoritario y controlador (Rodríguez Cortés 2017, p.85-86).

El ámbito escolar además diferencia la representación de los educadores. En *Conducta* la profesora Carmela juega un rol central como protagonista mientras que en *Viva Cuba* los papeles de las profesoras y profesores son pequeños y transmitidos de una forma cómica y no de la manera seria y profunda como es el caso en *Conducta*.

La religión aparece en ambos filmes, y tiene una cara diferente. En *Conducta* es castigada y solamente existe en forma de las santas. En *Viva Cuba* asistimos al funeral de la abuela de Malú

y no se ve ninguna ocultación de objetos o imágenes religiosas que la gente lleva o tiene es su casa. Esto probablemente porque la familia de Malú, o mejor dicho su madre, es representada como conservadora, por su mobiliario y los objetos en casa y su placa en la puerta que vemos en la imagen de abajo (Fig. 53) en plano detalle con luz natural.



Fig. 53: Puerta de casa de Malú (*Viva Cuba* 2005, 00:25:36)

En *Conducta*, al contrario, no aparece nadie de esta clase de la sociedad, la única tal vez podría ser Carmela, sin embargo, ella es obligada a obedecer muchas reglas del sistema escolar sin querer. A veces sale una crítica al sistema de sus labios y se nota que Carmela no concorda con el sistema, pero no tiene alternativa si quiere trabajar como profesora.

En *Viva Cuba* domina la luz, los lugares son abiertos y hay espacio para el alma y el espíritu de libertad de los niños. Esta sensación se intensifica cuando empieza el viaje de Malú y Jorgito a través de la isla entera en busca del padre de Malú. Rodríguez Cortés tiene una sensación parecida con referencia al encuadre de los dos filmes:

(...) *Conducta* (...) establece un notable contraste visual con sus antecesoras [entre ellos *Viva Cuba*]. Mientras que las películas de *Cremata* (y *Padrón*) muestra(n) espacios y alusiones a una idea de modernidad —hasta donde el sistema mismo lo permite— o se hallan en evidente contacto con las influencias del capitalismo, Daranas opta por retornar a una estética rústica más acorde con el cine cubano de la década de los noventa, en el que predominan las ruinas, las azoteas, los autos viejos y el omnipresente malecón de La Habana (Rodríguez Cortés 2017, p.83-84).

En general la gran diferencia es probablemente que *Viva Cuba* se puede calificar como drama de comedia, mientras *Conducta* es un drama en sentido figurado con características de un drama social. *Viva Cuba* además juega con elementos fantásticos y situaciones cómicas aliviando la seriedad de la historia, que en realidad es una situación de crisis que amenaza a Malú con la

pérdida de su hogar en Cuba. La imagen abajo (Fig. 54) representa la santería en forma del “guije”, con su doble en forma de un dibujo animado amenazando a Jorgito. Al mismo tiempo la horca del “guije” según la fábula abre el camino a Jorgito, todo esto en una pesadilla por su fiebre en medio de la selva.



Fig. 54: Escena fantástica en la selva (Viva Cuba 2005, 00:48:02)

Viva Cuba consigue, por su rapidez de las acciones, sus ángulos de la cámara y la actuación exagerada por parte de los actores un acercamiento al espectador que nunca dura demasiado tiempo y de esta manera evita que la historia trágica detrás se cargue en él.

7.14. Conclusión

Ya que no parece existir una sola respuesta en el análisis fílmico, me parece una perspectiva interesante la de ver las como “películas contracandelas” como lo escribe Dunja Fehimovic sobre Viva Cuba:

(...) it is possible to view Cremata's film as a kind of contracandela: 'the small fire that is set on purpose in order to contain the advance of a conflagration in a cane field' (Smith, 1996: 83). By creating a film which elicits emotional responses and sympathy from both foreign and national viewers, Cremata effectively fights fire with fire, containing the dangerous surrender of the national spectator to the affective reality of threat through the affective power of the film itself. This power combines emotion with movement – moving viewers to action and identification, and so enacting the historical association of emotion with motion (Bruno, 2002: 6). Though it may not be a crisis of consciousness that is sought, the director does confront the Cuban viewer with an image of him/herself in order to reinforce a sense of identity. Moreover, if statehood is reproduced through the colonisation of affect, the film's affective content also has a political effect: by harnessing sentiment, the film reproduces the nation as sovereign entity for both national and international audiences, reinforcing its symbolic order through an imaginary story (Fehimovic 2015, p.513-514).

Este análisis solamente sirve para *Conducta*, en *Viva Cuba* el acercamiento a los asuntos es más suave y no sirve para la identificación de toda la gente. Lo veo más como incentiva a una fuga, ¿pero puede una fuga solucionar los problemas? No lo creo, sin embargo, un cambio de lugar o cualquier cambio de actitud puede ofrecer un nuevo inicio como lo vemos en el fin de *Viva Cuba*. Y este inicio puede ser mejor que el fin antes de la fuga.

Rodríguez Cortés no ve solamente estos dos estados de temporalidad, el fin y el inicio, o mejor dicho el pasado y el futuro, sino incluye el presente, lo cual parece muy débil porque está entre un pasado que ya perdió su influencia y el futuro que tampoco ofrece esperanza, sino una inseguridad profunda en las historias de *Conducta* y *Viva Cuba*:

“Pioneros por el comunismo: seremos como el Che”, exclaman los pioneritos milenarios, entre la coquetería, el tedio y la apatía. Los tres filmes incluyen escenas que contienen las relaciones dialécticas en donde convergen tres momentos: el legado comunista del pasado, el presente desde el que los pioneritos enuncian, y el futuro de un supuesto anhelo de ser como el Che. Estas tres temporalidades remiten a los conceptos que Raymond Williams entiende como elementos dominantes, residuales y emergentes de la cultura. En la teoría de Williams, lo dominante es todo aquello que representa el estado de las cosas del presente y está ligado normalmente con el poder, mientras que los elementos residuales y emergentes operan en un proceso de tensión continua con la cultura dominante y la hacen cambiar (Marxism 121-27) (Rodríguez Cortés 2017, p.7071).

Según Williams (1977, cit. por Rodríguez Cortés), el presente es lo dominante y está ligado al poder. Parece que por falta de poder del sistema como vemos en los filmes, que se debe establecer una base para el desarrollo de algo nuevo, que causa la inestabilidad que sentimos en los protagonistas de *Conducta* y *Viva Cuba*, y por esto su futuro se pone en peligro, incapaz de crecer desde un presente vacío.

En ambos filmes asistimos a viajes que no solamente causan movimiento sin embargo pueden además significar una transformación como lo escribe Pérez (2011, cit. por Rodríguez Cortés 2017):

En su libro (previo) sobre el road film y la novela de carretera españolas, Jorge Pérez (2011) explica que las narrativas de carretera constituyen “artistic lenses to reflect . . . shifting identities and realities. The traveling narrative of the road genre is ideal to capture a country in movement, as the metaphor of travel . . . is a powerful trope of collective transformation”.

Quiero cerrar el círculo y terminar mi trabajo con una imagen en plano general con luz natural de un último abrazo (Fig. 55) del Malú y Jorgito al llegar al fin de su viaje, el fin de la isla en la punta de Maisí. Este abrazo marca el fin del filme *Viva Cuba* que bien expresa lo que en mi análisis final ya abordé, los corazones y a través de ellos las relaciones son para mí y otros autores el tema central de ambas películas. Los sentimientos todavía están vivos, aunque los

protagonistas no dispongan de una base que sustente cualquier optimismo para un futuro mejor. Lo último, en su esencia, refleja el ser humano y la humanidad, porque nos adaptamos a cualquier condición e intentamos buscar la felicidad, no importa como ésta se representa, en una sonrisa, un abrazo u cualquier otro gesto para mantenernos vivos como seres sociales en un mundo revuelto. La última cita proviene de Ann Maria Stock (2006, p.154) sobre el fin de *Viva Cuba*:

When the children reach their destination, they stand facing the open sea. The horizon is as expansive as their futures are uncertain, but their final embrace suggests that their friendship will endure.



Fig. 55: El fin del viaje para Malú y Jorgito (*Viva Cuba* 2005, 01:13:40)

Asimismo, el fin de *Conducta* nos deja con la impresión de que no todo se acabó, sino que la confianza que Chala tiene, gracias a su profesora Carmela, será la clave para su futuro y de esta manera podemos dejarlo avanzar en dirección hacia un horizonte desconocido con la conciencia tranquila. El análisis final lo dejo a Rodríguez Cortés (2017, p. 89) porque me parece algo más optimista comparado con mi análisis personal y porque se refiere a ambas películas y sus impactos similares:

En conclusión, las películas de Cremata, (Padrón) y Daranas recurren a historias de personajes infantiles para evocar metafóricamente la época de renovación que se vive en Cuba, y apostar por un futuro donde las diferencias que existen en la sociedad puedan coexistir y servir como referencia para alcanzar un aprendizaje mutuo entre ambas partes, lo cual conllevará a consolidar una sociedad más fuerte e íntegra. De existir la mujer y el Hombre Nuevo (encarnados en los pioneritos milenarios), estarían apareciendo en un momento en que los reajustes que se viven en Cuba demuestran una sociedad que integra al sujeto diaspórico como miembro de la idea de nación, así como una tendencia a darle protagonismo al rol de las mujeres como el sujeto nuevo de la isla. Finalmente se presenta una cara en la que los desequilibrios sociales son más evidentes, y en los que las historias individuales cobran más valor, a diferencia del sentido

comunitario que se pretendía en la Revolución. En ese sentido, la arcilla seguirá moldeándose de acuerdo a las nuevas manos que esculpan las nacientes sociedades.

8. Bibliografía

FILMOGRAFÍA: Daranas, Ernesto (dir.) (2014): *Conducta*. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, RTV Comercial, Facultad de Medios de Comunicación del ISA, Ministerio de Cultura, Cuba. Duración: 108 minutos. Dirección: Ernesto Daranas.

Cremata Malberti, Juan C. (dir.) (2005), *Viva Cuba*, France and Cuba: Quad Productions, DDC Films LLC, TVC Casa Productora, Instituto Cubano de Radio y Televisión, La colmenita, El Ingenio.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA:

Administradores de Cuban Headlines (2007): Guija, a different Cuban figure, en: https://www.cubaheadlines.com/2007/06/22/guije_a_different_cuban_figure.html (última consulta: 1.1.2020)

Almazor, Pablo, B. (2015). El cine latinoamericano en 2014, en: *Claves de razón práctica*, Vol. 240, pp.110-119.

Álvarez Pitaluga, Antonio (2016): Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015), en: *Estudios del Desarrollo Social* [online] Vol. 4 (2), pp. 91-108. La Habana.

Álvarez, Carlos M. (2014): Mala Conducta, en: <https://oncubamagazine.com/columnas/malaconducta/> (última consulta 24.4.2018)

Arcos Fernández Britto, Gustavo (2014): ¿Nacer para ser felices?, en: <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2014/02/22/gustavo-arcos-sobre-el-filmeconducta-2014-deernesto-daranas/> (última consulta 24.4.2018)

Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. S. Fischer, Frankfurt 1994.

Baron, Guy (2013): El cine cubano y los sitios de género, en *Revista Cine Cubano*, 189-190 (julio-diciembre), pp.120-24, La Habana.

Bernabé, Dani (2016): Las sendas abiertas del cine popular, en: <https://ctxt.es/es/20160720/Culturas/7353/cine-popular-Armas-de-mujer-Tiburón-Solo-ante-el-peligro-cine-clasico.htm>

Colaboradores de Wikipedia (2017): Trabajadores (periódico) [en línea] en: [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Trabajadores_\(peri%C3%B3dico\)&oldid=103584185](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Trabajadores_(peri%C3%B3dico)&oldid=103584185) (última consulta: 30.12.2019)

- Colaboradores de Wikipedia (2019): Elegguá, en: *Wikipedia*:
<https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Eleggu%C3%A1&oldid=121571824> (última consulta: 1.1.2020)
- Colina, Enrique (2014): Elogios a la buena Conducta, en: *Wikipedia*:
<http://progresosemanal.us/20140210/elogios-la-buena-conducta/> (última consulta 24.4.2018)
- Del Río, Joel (2005): Positive, exclamatory and very convincing, en: *Juventud Rebelde*:
<http://www.jrebelde.cu/2005/julio-septiembre/jul-24/afirmativa.html> (última consulta: 1.1.2020)
- Farr, Jeff (2010): Viva Cuba! en: *EmanuelLevy*: <https://emanuellevy.com/review/viva-cuba-4/> (última consulta: 1.1.2020)
- Fehimovic, Dunja (2015): Not Child's Play: Tactics and Strategies in Viva Cuba and Habanastation, en: *Bulletin of Latin American Research*, Vol.34(4), pp.503-516.
- Fehimovic, Dunja (2017): The appeal of the 'old School': From De cierta manera/One Way or Another (1974) to Conducta/Behaviour (2014), en: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Bristol: Intellect Ltd., Vol.14 (2), pp. 133-152.
- Guevara, Ernesto ([1965] 1979): *El socialismo y el hombre nuevo* (ed. José Aricó), México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Gutierrez, Maria A. (2016). From imperfect to popular cinema, en: *Cinema Comparat/ive Cinema* Vol. IV (9), pp. 54-60.
- Hall, Stuart (2003): Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?, en: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 13-39.
- Lénárt, András (2014): Continuidad y cambio en el cine cubano contemporáneo, en: *Belvedere Meridionale*. Vol.26(2), pp. 48-56.
- Lloga Sanz, Carlos (2016): La dicha de la causalidad. Reflexiones en torno a Conducta, en: Ricardo, Yenney, Silveira, David, Lloga, Carlos G. (eds.): *Perspectivas críticas del cine cubano*, pp.87-91.
- López-Cabrales, María del Mar (2017): Una luz al final del túnel. Maestras, abuelas, y niñ@s en tres películas cubanas: Conducta, Habanastation y Viva Cuba, en: *Interdisciplinar*, São Cristóvão, Vol. 28, pp. 11-22.

Machado, Antonio (1912): Introducción, en: Arturo Ramoneda (ed.): *Campos de Castilla* (2008 edición). Alianza Editorial.

Mahar, Kaelyn R. (2015): *Seeing the future through the eyes of the child: representations of youth in post-soviet cuba*. Electronic thesis, The University of Arizona.

Mira, Alberto (2015): Miradas insumas, pensamientos impuros: Conducta (Ernesto Daranas, 2014), en: <http://lizhamilton.blogspot.co.uk/2015/06/conducta-ernesto-daranas-2014.html> (última consulta 24.4.2018)

Mora, Lizette (2017): Identificación y subjetivación en el contexto de la actualización del modelo socialista cubano. Análisis del filme Conducta (2014) de Ernesto Daranas desde la perspectiva de paralaje, en: *Iberoamericana*, Berlin: IAI, SPK, Vol. 17(65), pp. 221-242.

Pérez Chang, Ernesto (2016): El delito de vivir en la Habana, en: <https://www.cubanet.org/destacados/el-delito-de-vivir-en-la-habana/> (última consulta 24.4.2018)

Quintero, Iván G. (2011): Palestinos en la Habana, en: <http://www.desdelahabana.net/palestinos-en-la-habana/> (última consulta 24.4.2018)

Ramblado Minero, María de la Cinta (2006): La isla revolucionaria: El dilema de la identidad cubana en *Fresa y chocolate* y *La nada cotidiana*, en: *Letras Hispanas*, 3.2: 86–94.

Rodriguez Cortés, L. A. (2017): *Identidades en tránsito: la (supra) nación en narrativa, cine y espacios de difusión cultural latinoamericanos del siglo XXI*. Doctoral dissertation, University of Kansas.

Seminet, G. (2011): A post-revolutionary childhood: Nostalgia and collective memory in Viva Cuba, en: *Studies in Hispanic Cinemas* 8: 2, pp. 189–202.

Stock, Ann M. (2006): Viva Cuba (Juan Carlos Cremata Malberti, 2005): Abriendo nuevos caminos para el cine cubano, en: J. Amiot-Guillouet, N. Berthier, & I. Ramonet (Eds.): *Cuba: Cinéma et révolution* (pp. 263–271). Le Grin, Lyon.

Torres Barbán, Roberto M. (2014): Conducta, la película diaria que no queremos ver, en: <http://www.granma.cu/opinion/2014-03-14/conducta-la-pelicula-diaria-que-no-queremos-ver> (última consulta 24.8.2018)

Veliz Gutiérrez, Jennifer; Velazco Díaz, Ayren; Salazar Navarro, Salvador (2014): Cuban stories from this century. Discourse analysis of a purposive sample of fictional films from the

last decade, en: *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 69, pp. 533 to 547, en: http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1023_UH/26es.html (última consulta 24.4.2018)

Zielina, Maria (2014): El filme cubano “Conducta”: ¿Es posible mirarse en el espejo?, en: *Revista del CESLA* [en línea] 2014, en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243333483016> (última consulta 24.4.2018)

BIOBLOGRAFIA SECUNDARIA

De Ferrari, G. (2014). *Community and culture in post-Soviet Cuba*. Routledge.

Duarte, José y Corrigan, Timothy, eds. (2018): *The Global Road Movie: Alternative Journeys around the World*. Chicago: Intellect.

Galeano, Eduardo (2004): El viaje, en: *Bocas del tiempo*, en: <https://www.poesi.as/eg2004002.htm> (última consulta 24.4.2019)

García Espinosa, Julio (1969). Por un cine imperfecto, en: *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 11-27). La Habana: Casa de las Américas.

García Espinosa, Julio (1971). En busca del cine perdido, en: *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 28-32). La Habana: Casa de las Américas.

García Espinosa, Julio (n.d.). El título de Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte, en: *Un largo camino hacia la luz* (2002) (pp. 260-277). La Habana: Casa de las Américas.

Garibotto, Verónica y Pérez, Jorge, eds. (2016): *The Latin American Road Movie*. Palgrave Macmillan.

Gilbert, Dennis L. (2003) *The American Class Structure in an Age of Growing Inequality*. Wadsworth/Thomson Learning.

Guevara, Ernesto (1992). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Pathfinder P.

Pérez, Jorge (2011): *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Bucknell UP; Rowman & Littlefield, 2011.

Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford UP.

Žižek, Slavoj (2011a): *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

9. Anexo

*Cuadro I:
Los personajes y su posición frente al aparato institucional*

Personaje	Características	Posición/ función social	Práctica cotidiana	Distancia respecto al aparato institucional
Chala	Niño de once años de edad Tiene problemas de conducta	Es el sustento económico de su hogar Estudiar	Se mete en problemas Cría perros de pelea Pretende a Jenny Procura a la maestra Carmela	Prácticas ilegales (se aparta del orden institucional)
Carmela	Maestra de primaria De edad avanzada	Enseñanza Defensa de los valores nacionalistas y martianos	Enseña en la escuela primaria Ayuda a Chala Se enfrenta al aparato burocrático institucional	Se enfrenta a los funcionarios del gobierno Matriculó ilegalmente a Jenny
Sonia	Tiene problemas de alcoholismo y drogadicción No trabaja	Madre de Chala	Consume estupefacientes Sale constantemente de su casa Se niega a recibir quejas sobre Chala	Se aparta del orden institucional
Ignacio	No asume la paternidad de Chala	Padre de Chala Le paga a Chala por criar perros de pelea	Pelea perros	Prácticas ilegales (se aparta del orden institucional)
Palestino	Inmigrante interno Trabajador	Padre de Jenny Cuidar de Jenny Trabajar	Trabaja Cuida a su hija	Permanencia ilegal en La Habana (se aparta del orden institucional)
Jenny	Inmigrante interna Excelente estudiante	Estudiar Cuidar a su padre de la policía	Va a la escuela, a coro y a danza Critica el comportamiento de Chala	Permanencia ilegal en La Habana (se aparta del orden institucional)
Joan	Amigo de Chala	Estudiar Solidaridad con Chala	Acompaña a Chala	Es hijo de un preso político (se aparta del orden institucional)
Padre de Joan	Preso político	Disidente	Está preso Sale de prisión	Preso por asuntos políticos (se enfrenta al orden institucional)

*Cuadro I:
Los personajes y su posición frente al aparato institucional*

Personaje	Características	Posición/ función social	Práctica cotidiana	Distancia respecto al aparato institucional
Raquel	Especialista del Municipio Atiende casos de mala conducta	Vigilar el apego a las normas institucionales en la escuela primaria	Sigue el caso de Chala	Toma la posición de la ley Estaría dispuesta a apartarse del orden institucional con tal de que Jenny siga estudiando
Mercedes	Directora de la primaria	Dirigir la escuela primaria	Consiente las decisiones de la maestra Carmela	Toma cierta distancia respecto al aparato institucional
Marta	Maestra suplente	Enseñanza Sucesora de la maestra Carmela	Asume relativamente las normas institucionales	Toma cierta distancia respecto al aparato institucional
Jefe de sector	Defensa de las estrategias gubernamentales	Defender la estrategia gubernamental enfocada a la educación	Defiende la estrategia gubernamental enfocada a la educación	Toma la posición de la ley

Fig. 56: Tabla los personajes y su posición frente al aparato institucional (Mora 2017, 235236)

10. Deutschsprachige Zusammenfassung

Meine Analyse der Protagonisten des Films *Conducta* (2014), sowie der Spiel- und Drehorte, fokussiert auf die filmische Darstellung des sozialistischen Systems Kubas. Das systemkritische Melodrama mit *happy end* lädt seine kubanischen Zuschauer zur Selbstidentifikation ein. Die Hauptcharaktere Chala, ein 11-jähriger Junge, und seine Lehrerin Carmela, die bereits das Pensionsalter erreicht hat, offenbaren dem Betrachter tiefe Einblicke in ihren Alltag im Schulsystem und in ihren Familien. Die zahlreichen alltäglichen Herausforderungen mit denen die Protagonisten konfrontiert sind, repräsentieren brennende Probleme des filmischen Havanna. In meinem Vergleich mit der kubanischen Tragikomödie *Viva Cuba* (2015) analysiere ich Ähnlichkeiten und Differenzen, sowie die Bedeutung von Kindern als HauptdarstellerInnen. *Viva Cuba* (2015) erzählt von der Flucht zweier Kinder, um den Folgen systembedingter Probleme entgegenzuwirken. Die Tragik wird in diesem Film durch Humor und fantastische Elemente aufgelockert. Der Film hat wie *Conducta* ein offenes, zukunftsorientiertes Ende.