

# Lucía ya no vive aquí

—• Por Berta Carricarte Melgarez •—



Gracias al trabajo de la editorial ICAIC pronto verá la luz el guión primigenio del filme *Lucía*, acompañado de un grupo de textos que aumentará el placer de disfrutar de este reencuentro con un clásico del cine cubano.

La publicación del guión original de *Lucía*, escrito por Humberto Solás con la colaboración de Nelson Rodríguez y Julio García Espinosa, no solo forma parte de esa necesaria recuperación de todo aquello que contribuya a completar la historia del cine cubano, sino que, además, engrosa de las bitácoras en que podemos leer las utopías de una época, la geografía política de un contexto que para 1968 planteaba los acertijos políticos más indescifrables fuera y dentro de Cuba. Cómo se pensaba y se vivía la nación y cuál era la respuesta que desde las pantallas debía satisfacer el imaginario social de aquel momento, están inscritos en las obras producidas a lo largo de esa compleja década y, en especial, en sus postrimerías.

El cuerpo literario de *Lucía*, que luego sería transcrito en imágenes y sonido, no solo alcanza coherencia en cada uno de sus tres episodios, que pueden funcionar como unidades autónomas y autosuficientes, sino que engarzan la una con la siguiente a nivel supratextual. No se trata de una epidérmica apelación al nombre de «Lucía», o el avance cronológico al que se atiene, sino del vínculo endogámico que conecta los tres relatos encarnados por mujeres a partir de varias funciones sintácticas reconocibles como actantes. Entre los más evidentes pudieran citarse la activación causal del amor romántico, la voluntad decisoria de las tres Lucías, el peso moral de la sociedad y el papel que desempeña la violencia, esta última ramificada en subestaciones; grosso modo:

- violencia criminal dado el homicidio que comete la primera Lucía; la secuencia de la violación de las monjas; la golpiza de Tomás al alfabetizador, etc.;
- violencia social explícita en la primera y segunda partes, como en la batalla del cafetal y los enfrentamientos a la policía machadista, respectivamente;
- y violencia doméstica, que se expone como lo que hoy identificamos bajo el concepto de violencia de género, en el tercer cuento.

No sigo una clasificación ortodoxa de los tipos de violencia con arreglo a una disciplina en particular, sino que más bien intento agrupar los eventos de acuerdo con una lógica más cercana al espíritu mismo de la época en que se concibe la película. Por eso la violación de las monjas no me animó a ubicarla como violencia de género, que en principio he señalado bajo el rubro de violencia doméstica.

La estructura misma sobre la que navegan las tres historias resulta muy equilibrada pues, mientras en el primer momento dominan el ímpetu, la teatralidad, la exacerbación y el arrebato, en la segunda *Lucía* hay cierta contención, incluso a nivel histriónico, y un sentido introspectivo, reforzado por la narración homodiegética que de tanto en tanto nos permite escuchar la voz de Lucía. El cierre del tercer relato, sin ser tan inapelable como en el primero, ni deprimente como en el segundo, se decanta por lo festivo y se responsabiliza con restaurar la complacencia de su destinatario al proporcionarle un final esperanzador, lúdico y preñado de humorismo.

Otro elemento que aglutina en un solo sistema dramático las tres historias propuestas es su linealidad discursiva. La primera, donde apenas hay digresiones narrativas, solo introduce una metalepsis para ilustrar la violación de las monjas; pero en lo esencial, *Lucía 1895* se cuenta sola. En el caso de *Lucía 1932* es ella quien cuenta a través del recuerdo, mediante el largo flash back. En la tercera parte, una narradora heterodiegética intervendría cantando para moderar, resumir, aclarar y confirmar las acciones; según el guión propone al final de secuencia inicial: todo esto es relatado ingenuamente por la voz femenina que canta *La Guantanamera*.

El primer cuento es clásico, teatral, con sabor a tragedia shakesperiana; el segundo es retrospectivo por su estructura e introspectivo por su naturaleza dramática; el tercero es lineal y traslúcido. En ese recorrido deónico tragedia-drama-comedia, la mujer figura como repositorio de traiciones, frustraciones y rebeldías, en las que de modo alegórico se nos invita a reconocer el devenir de la nación. Eso es lo que queda dicho en la voluntad escritural del guión que este libro recoge. De ahí su valor testimonial, documental y antropológico.



Las tres Lucías, de izquierda a derecha: Raquel Revuelta (1895), Eslinda Núñez (1932) y Adela Legrá (196...)

No obstante: «..., no puede perderse de vista que Humberto Solás es, ante todo, un director de imágenes, un hombre que tiene el don de pensar en cine y que, por lo mismo, la lectura de sus guiones solo puede tomarse como la incitación ordenada a pensar imágenes, a fabular edificaciones audiovisuales, y jamás, de veras jamás, a tomar la palabra “al pie de la letra”». (Caballero 1999, 29)

Sin embargo, el cotejo con la película misma, o con el guión técnico publicado en 1998 (Caballero 1999), acusa, entre lo pensado y lo filmado, una relativa sincronía, suficiente para demostrar la solidez del pensamiento de Solás, y la eficacia de las estrategias literarias que precedieron al rodaje; pero señala también el espacio reservado a los reacomodos, los completamientos, el esmero verbal en función del verosímil y de la autenticidad, según la naturaleza poética de cada parte. Por ejemplo, la famosa frase: «¡Dame una gardenia mamá! ¡Dame una gardenia! ¡Una gardenia!», que en boca de Raquel Revuelta se convirtió en bocadillo paradigmático de su prolijo personaje, no aparece en el original.

Decía Solás: «No puedo soportar cuando los actores recitan el guión de memoria. En primer lugar, porque tengo poca fe en el guión, puesto que lo he escrito yo mismo (...) Con frecuencia no discuto las sugerencias de los actores para revisar su parte; simplemente comienzo a filmar y ellos a hablar, y me entregan por primera y única vez un guión original.» (Caballero 1999, 156)

El cuerpo escrito de lo que vendría a ser la más importante trilogía del cine cubano, concebido por Solás, se presenta como un guión clásico que invitaría a una edición de tipo causal. Sugiere una imagen representacional, figurativa, realista. Está resuelto mediante una narrativa secuencial, con lógicos desplazamientos espaciales, pero sin exabruptos en su temporalidad. Elipsis, *flashbacks* y toda suerte de anisocronías, no constituyen fragmentaciones aleatorias,

sino segmentos rigurosamente ordenados que acusan una progresión dramática aristotélica. Concebida en los claros términos del drama pasional con tinte trágico, *Lucía 1895* finaliza con una especie de redoble moralista, frente al espectador y frente a un narratario intradieético que es la Fernandina, quien por demás concentra la intriga de predestinación desde su primera salida. El drama social (*Lucía 1932*) propone un final suspensivo; y la comedia (*Lucía 196...*) opta por un final abierto, parcialmente didáctico y aleccionador.

En la construcción lógica intelectual de *Lucía*, el énfasis descansa en el ordenamiento causal de los hechos narrados. Personajes, acción y conflicto están definidos con observancia pitagórica. La convencionalidad del texto apenas permite vislumbrar una puesta en escena donde sí son activados recursos narrativos más propios del cine moderno, a tono con el despertar de las cinematografías nacionales durante los años 60. El fenómeno denominado *los nuevos cines* eclosionaba en paralelo con el nacimiento, convulsión artística, variedad y novedad estética del cine cubano revolucionario, entre cuyas fuentes seminales estuvo también el plumazo teórico de la Nueva Ola y el empirismo de sus naturales exponentes, así como la inspiradora praxis del neorealismo italiano, introducida por figuras como Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa.

Puede que, desde el punto de vista estrictamente artístico, es decir, desde la meticulosa estructura narrativa, la capacidad de transgredir para bien los rígidos moldes escriturales, la indiscutible probidad psicológica de los personajes, la cuidadosa progresión dramática y una puesta en escena de muy esmerada dirección artística, *Lucía* continúe militando entre las mejores películas iberoamericanas de todos los tiempos. Como aquellas obras de Antonioni o Fellini, que al verlas hoy nos ubican en un tiempo pasado y pese a su vejez cronológica, se convierten en testimonios insoslayables de lo que cierto mundo fue para cierta

gente en cierta época... que ya no existe. De manera similar, los conflictos de los que nos habla *Lucía* ya no parecen del todo compatibles con la realidad del siglo XXI, al menos no desde una perspectiva masculina que no puede evitar ser ególatra y excluyente, que impone su idea de heroicidad, heteronormatividad y nacionalismo. Ya no se lee la historia desde una visión tan hermética, parcial y taxonómica. Ni nacen ni viven más Lucías en Cuba, al menos sus historias han empezado a contarse desde un posicionamiento diferente, donde afloran muchas otras facetas de *Lucía*, u otras muchas Lucías invisibilizadas durante largo tiempo.

La de 1968 responde a una ilusión de prosperidad, dentro de la cual había que convencer a la mujer cubana de que su lugar histórico estaba junto al varón políticamente comprometido. Donde ella podría por fin liberarse del claustro doméstico y proyectarse como la compañera de caza, la leona que por fin asume un rol activo dentro de una nueva configuración del clan.

Parte de la legitimidad del proceso iniciado en 1959 por Fidel Castro descansaba en la manera en que contribuía a la emancipación de la mujer y la convertía en factor activo de las transformaciones impulsadas. Un filme como *Lucía* resultaba un manual de lujo en apoyo al adoctrinamiento que el sector femenino de la sociedad experimentaba desde el triunfo mismo de la Revolución.

El sustrato conceptual, el contenido histórico y el sentido moral de *Lucía* ha sido superado una y otra vez por no pocas mujeres que en los últimos años han empuñado una cámara para hacer cine en Cuba o sobre Cuba. El cine de mujeres lo primero que se sacude es de la falsa heroicidad, acuñada por la visión falocéntrica que suele ser derivativa de la virilidad masculina; y lo primero que privilegia es el mirar profundo hacia la intimidad emocional del sujeto femenino. Incluso en una película como *De cierta manera*, Sara Gómez describe a una maestra que actúa desde su reacción emocional ante los problemas de los alumnos y sus familias, y no como mero factor en el cumplimiento de una tarea de transformación social y concientización.

En *Lucía 1895*, la descubierta infidelidad de Rafael es perdonada, ya que se ha interpretado culturalmente como un desliz propio de la naturaleza masculina. Sin embargo, lastimada en su sensibilidad, antes de ceder a los nuevos requiebros del adúltero, Lucía le había dicho a su madre: «Ya nada me interesa... ni tú... ni Felipe... ni nada... solo te pido una cosa... déjame... vete...» Aquí Solás está hablando por el estado de ánimo de una mujer que no ve más allá de su sentimiento pasional, por eso su desilusión amorosa es verosímil y auténtica.

Poco después, Rafael la reconquista. Lucía ya ha perdonado su primera traición, se acicala frente al espejo, sonríe, va a encontrarse con el macho. No pasan inadvertidos los indicadores de fortaleza viril con que Solás resuelve la imagen cinematográfica de Lucía. Alguien ha comparado los rasgos similares de Raquel Revuelta con María Félix y Dolores del Río, dos emblemáticas *femme fatales* del cine latinoamericano que, entre villanas y vampiresas, eran mujeres de temer. En el primer encuentro ella parece casi más alta que él, gracias a un sombrero de copa blanco, y no es la primera vez que aparece Lucía con un sombrero que se distingue por su verticalidad y austeridad entre todos los otros tocados que usan el resto de las mujeres. También manipula una sombrilla con un gesto lascivo que más parece una masturbación por el aspecto fálico de este accesorio. Y a pesar de la dureza de su rostro ya maduro y de su impresionante impacto físico en la pantalla, Rafael le da tres vueltas y cumple sus propósitos. Como es obvio suponer, la tesitura psicológica de Lucía da para mucho más cuando se interpreta la puesta en escena.

Al fin, Lucía, cercana a la locura o loca ya, venga todos los ultrajes: la doble traición, la inútil pérdida de su virginidad, el abandono, la muerte del hermano, el saqueo del cafetal. Todo ello conforma el mismo ciclo de desventura en que su propia ingenuidad la ha hundido. Haber sucumbido a sus más íntimos impulsos le ha costado demasiado caro. La sentencia es clara: Nunca anteponer lo personal a lo social.

Todavía me pregunto si no cabe un poco de ambivalencia en la Lucía que mata a su amante a puñaladas, ¿mata ante todo al traidor a Cuba, que ha provocado la muerte de su hermano? ¿O mata al hombre que se burló de ella y la usó vilmente?

Lucía es hormonal en extremo:

Pero mi verdadero lugar preferido no era el patio... En el verano nos íbamos a un cafetal...

LUCÍA SE DETIENE. COMPRENDE QUE HA COMETIDO UN ERROR AL MENCIONAR EL CAFETAL.

La ingenuidad de Lucía la ha convertido en víctima y traidora por defecto. Su desgracia ya había sido anunciada por la Fernandina, y por sus propias lágrimas de conmoción ante el morboso relato de Rafaela. Esta última sostiene una perspectiva completamente falocéntrica. Las circunstancias en que se produce su narración avisan sobre el destino infortunado de mujeres que, al arribar a una edad de relativa madurez, según las consideraciones de la época, pudieran ver truncado su papel como madres de familia al carecer de marido, lo cual convierte en grave fallo su tránsito

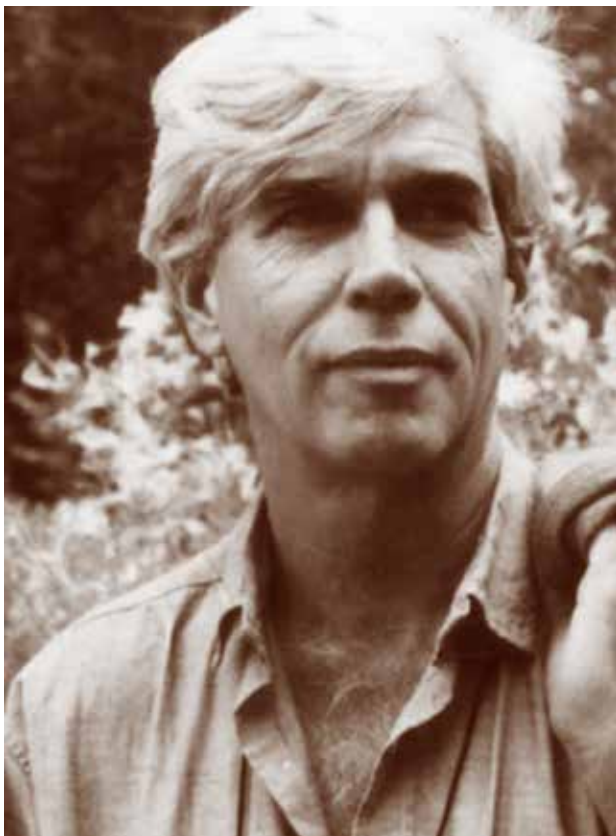
por la vida. Muchas son las sociedades en las que, aun hoy, la mujer infértil carga con la vituperación social. Incapaces de brindar servicio marital y doméstico a un hombre, se les juzga como estériles pedazos de carne.

Rafaela se regodea en los preliminares y es conminada por sus interlocutoras a ir más de prisa. Entonces agrega algunos detalles:

... en ese momento salieron otros bandidos de detrás de unos árboles, que parece que ya habían escogido a la hermanita a su gusto, y ahí mismo comenzó la fiesta...

La violación es un «servicio» arrebatado por la fuerza, que pretende justificar el siempre enervado deseo masculino, y que, en este caso, viene a sugerir el fin de una doncellez inútil, y la transformación de la mujer en el objeto que el deseo satisfecho arroja a la impureza físico-espiritual (manzana probada que devela el pecado original) y la subsiguiente demencia del objeto «seducido y abandonado», como colofón de una condena. Por eso Rafaela dice que: «...ahora viene lo bueno...»

Ella está identificada con el punto de vista masculino, ahora viene el goce del macho, «...la agarra por las caderas...»



Humberto Solás (1941-2008)

No se dice que la golpea, que la tira al suelo, etc. El guión menciona *orgía*, cuando la orgía por lo general sugiere disfrute y consentimiento de todas las partes. Rafaela incluso señala que «...no quedó una sola monjita como tal.»

La condición moral de la mujer beata ha desaparecido con la ruptura de su himen.

Las dos primeras Lucías son meros apéndices de sus compañeros sexuales. La primera actúa en reacción a las acciones de Rafael. Es él quien se aproxima a ella, con un plan muy bien urdido que pone en marcha sin obstáculo alguno y que Lucía cumple a cabalidad. El personaje interpretado por Eslinda Núñez cuelga del hombro de su pareja con igual vocación de marioneta:

Las palabras de Flora me sirvieron de apoyo...  
para la decisión que tomé...  
estar con Aldo... a su lado...

Se deja arrastrar por las decisiones de su marido, y se ve obligada a asumirlas como propias, por eso se involucra en actividades clandestinas. Para vivir su amor romántico con Aldo, Lucía debe pagar tributo, abandonar su vida de burguesa acomodada, y convertirse en proletaria, porque la mujer debe seguir al hombre y fundirse en el destino de aquel. Así se lo ratifica a su marido:

Mi puesto está a tu lado.  
Yo cojo el camino que tú escojas,  
yo soy tu mujer, Aldo, ... tu mujer...

Incluso en el tercer cuento, Lucía se subordina a la voluntad de Tomás y solo en el último tercio del filme, al calor de las instigaciones de Angelina y del propio maestro, emerge su voluntad, fruto de las circunstancias sociales, demasiado compulsivas para pasar inadvertidas, y alimentadas por el salvajismo y la brutalidad conductual de Tomás. El guión da cuenta de algunos otros estereotipos esgrimidos como pruebas de emancipación femenina: el chofer del camión es una mujer, que enciende un cigarro mientras esperan por Lucía.

El hecho de que aparentemente *Lucía* sea la historia de la mujer cubana promedio en tres periodos diferentes de Cuba, no oculta, ni desplaza hacia una zona subtextual el carácter alegórico que se le atribuye al sujeto femenino en lo que Rufo Caballero llama la tríada básica en el protagonismo sémico de la obra de Solás: *la mujer-el eros-la nación*. (Caballero 1999, 12)

En los tres casos la realización amorosa-sentimental se frustra por la acción del hombre. En el primer caso, Rafael ha embaucado a Lucía para cumplir con

su papel de delator; en el segundo, Aldo responde a su ideal revolucionario que coloca por encima de cualquier otra consideración sobre la estabilidad y felicidad matrimonial. Y en el tercer cuento, Tomás no está preparado para actuar como otra cosa que no sea un macho en celo permanente, y no puede establecer otra relación con Lucía que la de amo y señor sobre su esclava. Las tres mujeres son depositarias de las acciones de sus respectivos Adanes. Solo la tercera Lucía parece romper el ciclo e intentar hacer valer su individualidad (que coincide con el proyecto social) por sobre una masculinidad tóxica que va contra los propios postulados de la Revolución. Este es un paso de avance que en el guión no se concreta, pues devuelve a Lucía al coqueteo con su carcelero.

Indudablemente, el filme creció en credibilidad al renunciar al cierre conciliatorio propuesto en la letra, donde Lucía parece lograr la conversión de Tomás, y su rehabilitación del machismo, como si de una enfermedad curable se tratara. El abusador no es un mutante, sino un eslabón dentro de la cadena patriarcal; el nocivo concepto de que se arrepiente y puede ser rehabilitado sigue siendo el peor fantasma, la falacia mayor sobre la que se acuna el femenicidio.

El tercer cuento de *Lucía* no produjo el acto de conciencia sobre una violencia que la mujer sufría, por debajo del telón de libertad conquistada y prosperidad soñada. La mirada masculina ha sido casi siempre

muy superficial con respecto a la imagen que proyecta del sujeto femenino. Lo épico prevalecía sobre lo íntimo o, por el contrario, la mujer no pasaba de figurar más que un centro de mesa.

Lo que hoy vivimos como tragedia, la violencia machista, quedó pergeñado en *Lucía* como un pintoresco retablo criollo que más adelante, con un poquito de conciencia política y un buen jalón de orejas, el «hombre nuevo» podría resolver. El monstruoso legado de machismo con que la nueva sociedad carga hasta hoy, fue disimulado con inteligentes paliativos y necesarias reivindicaciones; la verdad sea dicha. Pero entre bambalinas ha sido alimentado con la solapada continuidad de prácticas excluyentes y discriminatorias contra la mujer. Es así que, a pesar de que se ha pedido y argumentado la necesidad de una ley contra la violencia de género en Cuba, no se vislumbra una legislación al respecto en los próximos años.

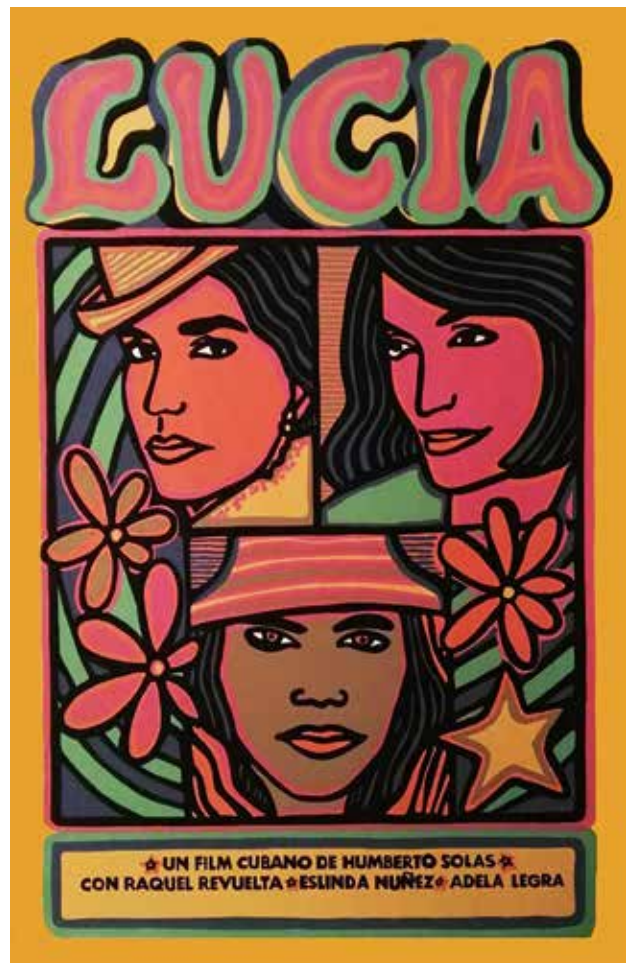
El guión de *Lucía* estaba muy lejos de concebir semejante necesidad. Su natural transparencia contiene los vectores esenciales de lectura: la traición amorosa en su más profunda vileza; la frustración como destino (social e íntimo) y la emancipación mediante un enfrentamiento conflictivo-sentimental. La mujer, gema hermosa que por más aguerrida y enérgica que parezca sucumbe siempre ante la astucia masculina, por cuenta de su natural veleidad erótica. De santa-virgen a loca-asesina. Solo la Revolución salva.



Fotograma del primer cuento de *Lucía*.

La escritura del tercer cuento con el tono humorístico y paródico que propone Solás, hoy sería imposible. El inconsciente colectivo arrastró a Solas hacia la crónica roja, que identificó el uso de La Guantnamera hasta unos pocos años antes de su monumental filme. Joseíto Fernández anunciaba con sus versos el crimen pasional de cada jornada. Y aunque Solás lo propone como liberado de funestas experiencias radiales, con el tiempo ha recuperado la nota perversa, revictimizadora que animaba su explotación comercial. Lucía dice por lo claro: «Tomás me mata o yo lo mato a él». No es una frase que hoy pueda pasar inadvertida. Y aunque ya otros análisis han examinado la violencia implícita en la película toda, las implicaciones morales de esa violencia han recargado los significantes con nuevos significados. No señalada en el guión original, el semblante risueño de la niña que cerraba la fábula de Lucía y Tomás, anunciaba a la maestra, a la doctora internacionalista, a la investigadora del polo científico, a la delegada de Circunscripción, a la técnica de laboratorio, en fin, a la mujer «integrada al proceso».

Sin embargo, cuatro años antes en *Reportaje*, Nicolás Guillén Landrián había cerrado su corta crónica con una adolescente que bailaba en ralentí sosteniendo una expresión tan anodina e interiormente hosca que la conecta directamente con «el bombón de Mayarí», el personaje de Broselianda Hernández en *Barrio Cuba*, cuanto menos con el de Luisa María Jiménez, que antes de continuar siendo el *pushing bag* de un mujeriego irredimible, opta por el sexo transaccional disfrazado de matrimonio con un extranjero, porque ella quiere comer y vestirse bien. Por eso, en mi infinito deseo de reconciliarme con la *male gaze* predominante en *Lucía*, para mí *Barrio Cuba* es la reivindicación ética de Solás frente a los personajes femeninos que tanto amó y que con tanta sinceridad construyó.



No obstante, gracias, *Lucía*, porque, aunque ya no estés entre nosotros, sigues marcando una línea en el horizonte estético del cine cubano.

### Referencia

CABALLERO, RUFO. *A solas con Solás*. La Habana. Letras Cubanas, 1999.

