

# 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

Identification and Subjectivation in the Context of the Updating of Cuban Socialist Model. Analysis of *Conducta* Film (2014) by Ernesto Daranas from the Parallax Perspective

LIZETTE MORA

Instituto de Investigaciones Sociales, IIS-UNAM, México

[lizette.mora@flacso.edu.mx](mailto:lizette.mora@flacso.edu.mx)

**Abstract:** The debacle of East-European socialism provided some changes in the identification and subjective processes in relation to the social structure in Cuba, which can be observed by the reflexive distancing of the subjects from the various ideological objects. Cinema, as a cultural mechanism, informs us of this reality and introduces its director, his characters and the spectators into the dialectic representation-reception, in which subjective vision and objective reality are articulated. To show it, I analyze the film *Conducta* 2014 that combines the critical tradition of revolutionary cinema with some premises of socialist reality and its recent exhaustion. The reception of this film by the spectators informs that the parallax is open in contemporary societies by the displacements, identifications and the way of constitution of the subjects shown on the screen.

**Keywords:** *Conducta*; Identification; Subjectivation; Parallax, Film; Cuba.

**Resumen:** La debacle del socialismo en el este europeo dispuso algunos cambios en los procesos identificatorios y subjetivos con relación a la estructura social en Cuba, los cuales pueden ser observados por el distanciamiento reflexivo de los sujetos frente a los diversos objetos ideológi-

cos. El cine, como mecanismo cultural, nos informa de esta realidad e introduce a su director, sus personajes y a los espectadores dentro de la dialéctica representación-recepción, en la que la visión subjetiva y la realidad objetiva son articuladas. Para demostrar lo anterior, analizo el filme *Conducta* (2014), que conjuga la tradición crítica del cine revolucionario con algunas premisas de la realidad socialista y su reciente agotamiento. La acogida de esta película por parte de los espectadores da cuenta del paralaje abierto en las sociedades contemporáneas por desplazamientos, identificaciones y el modo de constitución de los sujetos mostrados en la pantalla.

**Palabras clave:** *Conducta*; Identificación; Subjetivación; Paralaje; Cine; Cuba.

## 1. INTRODUCCIÓN

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. Los *Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución* (PCC 2011), en los que se apoya el proceso, tienen como precedentes el *Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas* que funcionó desde 1986 como respuesta a la crisis del campo socialista, así como el proceso de reformas surgido a raíz del Periodo Especial, encaminado a atenuar las condiciones de escasez en que entró la isla por la desintegración de la Unión Soviética. Su disolución, 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, ha 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.<sup>1</sup> El Estado ha perdido su capacidad reproductiva en materia económica y política, lo que se observa en la incapacidad del gobierno para satisfacer las demandas de mejores condiciones de vida de la población, una notable desidentificación de los sujetos con el sistema político y un menor grado de compromiso con el régimen. La nueva institucionalidad en Cuba no solo se aprecia en los cambios económicos, sino que tiende a producir desplazamientos subjetivos con relación a los objetos ideológicos, una mayor reflexividad y mayores grados de desidentificación con el socialismo por la pérdida de los referentes que por décadas orientaron la acción de los sujetos y disponían el lugar que estos ocupaban dentro de la estructura social. Si bien las coordenadas simbólicas continúan funcionando a partir del mecanismo de la polarización ideológica (dentro de una matriz de derecha-izquierda), el

<sup>1</sup> 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).

imaginario y las construcciones simbólicas también intervienen en la configuración del escenario político-ideológico.

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. Su significación 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. 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.

En este artículo tomo como referente la realidad cubana para analizar *Conducta* (2014), del director Ernesto Daranas. La película es un caso emblemático del cine cubano de los últimos tiempos porque, desde *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, la filmografía nacional no contaba con una película tan aclamada por la crítica, inscrita en la tradición del cine crítico. 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.

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 especta-

dores establecen con las imágenes proyectadas en la pantalla, escenifica las identificaciones y el modo de hacerse sujetos.

## 2. IDENTIFICACIÓN, SUBJETIVACIÓN Y PARALAJE

La noción clásica de estructura, para este abordaje, es pensada a partir del descentramiento característico de nuestra época que se produce como “pensamiento de la estructuralidad de la estructura” (Derrida 1989: 385). Los componentes del juego estructural ejercen influencia entre sí y su poder se manifiesta en sus determinaciones sobre la agencia del sujeto e, inversamente, en la agencia del sujeto frente a las constricciones estructurales. Los procesos de significación disponen un conjunto de desplazamientos, sustituciones y articulaciones en correspondencia con y definidos por elementos contiguos, que, sin embargo, pueden no estar presentes. Por supuesto que dicha estructuralidad obedece a un principio de organización y a ciertas leyes que son susceptibles de modificación mediante los procesos de identificación y subjetivación. La simbolización de la identidad, siempre inacabada, activa dichos procesos como un intento de asegurar, aunque sea provisionalmente, la consistencia imaginaria y la unidad simbólica del sujeto y, precisamente, la “falta de toda identidad primordial produce la *necesidad de identificación*” (Donald 2003: 290).

A nivel imaginario, los sujetos se identifican con ideales transmitidos por la herencia cultural, y en su inscripción al campo sociopolítico, lugar que comparten con el otro social como espacio de alteridad, se articula el juego de las identificaciones y los procesos de hacerse sujeto. De acuerdo con Hall (2003), la identificación es un concepto poco comprendido, casi tan espinoso como el de identidad, aunque preferible a éste. Su uso entraña extraer significados tanto del psicoanálisis como del repertorio discursivo, sin que se limite a ninguno de estos campos:

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: 15).

La identificación es, en este sentido, un proceso de articulación y no una totalidad. La experiencia de satisfacción pone a circular el intercambio simbólico en el proceso intersubjetivo. Su efecto es el sentimiento de arraigo o de pertenencia que se traduce en

la alienación del sujeto a las normas y códigos sociales. La categoría de sujeto, a su vez, puede descomponerse en dos figuras: la de súbdito y la de ciudadano (Balibar 2000). En la primera, la alienación primaria inaugura la socialidad al adentrar al sujeto en las categorías sociales. La segunda es el proceso de devenir sujeto en una subordinación primaria al poder, porque, de acuerdo con Butler (2001), este emerge en una paradójica vuelta *sobre/contra* sí mismo para ser en sí. Dicha concepción dual es ampliamente aceptada por los teóricos del sujeto (Balibar 2000; Butler 2001; Laclau/Mouffe 2011; Žižek 2011b; etc.).

La posibilidad de pensarse a sí mismo posibilita visualizar la experiencia como un proyecto inacabado, y no como determinación del pasado y de las condicionantes materiales del presente. La ubicación del sujeto en la estructura social depende de la manera en que las coordenadas simbólicas dictaminan la relación con el otro, y al tratarse de un sujeto excedente definido por el conjunto de operaciones de una estructura de diferencias, la identificación se da en las formas de solidaridad o exclusión. Dicha categoría expresa el modo en que se articulan ciertos significantes con un peso relativo en la estructura social, siempre con referencia a la interioridad y a un cierto “exterior constitutivo”.<sup>2</sup> La referencia a un “otro” y a un “nosotros”, a un “adentro” y un “afuera” son cuestiones de límite, dividen el espacio y el tiempo de narración y diferencian los significantes con que los sujetos se identifican y adquieren una cierta conciencia de clase. La identificación como función del ideal, actúa como mecanismo productor del lazo social y carece de un objeto propio, por lo que en su configuración estructural, es reactivada permanentemente como modo de solventar la falta de una identidad fundamental (Laclau/Mouffe 2011).

La apuesta emancipatoria para la liberación del sujeto de aquello que lo oprime o le resulta alienante, es la desidentificación y la producción de otras identificaciones a través de desplazamientos metafóricos y/o procesos reflexivos que irrumpen con la lógica estructural e incorporen las experiencias propias y ajenas en la creación de un nuevo marco interpretativo. Un marco socio-simbólico que tome en cuenta “otros” puntos de vista, fuera de la determinación estructural que se constituye como diferencia y principio de exclusión, y más allá de ésta, que sitúe y reconozca la contradicción inherente a todo proceso social.

Una noción útil a este respecto es la de paralaje, cuyos efectos se observan en los desplazamientos de los sujetos en la estructura social. Actuar en el paralaje constituye la oscilación de un movimiento trans-posicional y transversal (Karatani 2003). Desde esta perspectiva es posible concebir la subjetividad no como lo opuesto a la objetividad, sino a ambos procesos en su mutua reciprocidad. Es decir, que hay algo del sujeto en el objeto y viceversa, que el objeto es constituido por el sujeto, ya no como componentes de la realidad que funcionan de manera independiente sino de forma inseparable. Así, la dialéctica adquiere nuevos matices y en vez de hablar de un proceso articulado por

<sup>2</sup> La idea de “exterior constitutivo” (Staten 1984) es fundamental para pensar en un sistema que se cierra sobre sí mismo mediante la alusión recurrente a un agente externo que constituye el “adentro”.

los elementos “tesis-síntesis-antítesis”, nos referiremos a uno en el cual, los distintos puntos son inconciliables por su antagonismo inherente (Žižek 2011a). De modo que no hay síntesis posible entre formas de oposición incompatibles entre sí.

Las polaridades se caracterizan por una tensión antagónica que en el campo político son de carácter ideológico, pero al poner las cosas en perspectiva, el análisis no se lleva a cabo desde una posición determinada sino que consiste en advertir la relación entre posiciones disímiles. El ángulo de paralaje contribuye a conocer la distancia entre las distintas versiones de la vida en sociedad. Desde esta perspectiva la diferencia entre el punto de vista propio y el de los demás (el campo de visión de cada uno), depende de la posición de los sujetos en la estructura social. Los cambios y continuidades en la posición de observación con respecto a los objetos del mundo real, en este caso de estudio, acerca de la institucionalidad y el Estado cubano, crean la apariencia de que éstos también se han desplazado. En resumen y para evitar un perspectivismo incapaz de acoger la mirada del otro, el paralaje permite trasladarse entre-posiciones y puntos antagónicos para conocer lo que los separa.

### 3. POLÍTICA CULTURAL Y TRADICIÓN CRÍTICA REVOLUCIONARIA

#### Política cultural

La política cultural del socialismo cubano se propuso la formación de la subjetividad revolucionaria de manera integral, para lo cual creó un entramado institucional que desarrollara la conciencia de clase proletaria, los valores colectivistas y las futuras generaciones. La red de relaciones subjetivas contó con nuevas condiciones materiales para facilitarle al pueblo el acceso a la cultura. Entre las primeras acciones del gobierno revolucionario en materia cultural, estuvo la creación de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde en los primeros días de enero de 1959, y meses más tarde del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos –ICAIC–. La hegemonía del ICAIC en el ciclo de producción, distribución y exhibición de los filmes frenó el desarrollo de espacios de creación independientes, que estuvieran “contra la influencia cultural en el cine del imperialismo norteamericano” y “su dominio en los medios de información” (Guevara 1998: 193).

La misma comenzó a perfilarse alrededor de la polémica generada por el documental *Habana Pasado Meridiano –P.M.–*, realizado al margen del instituto de cine. Con fecha del 31 de mayo de 1961 la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas del ICAIC dictaminó su prohibición por considerarla “nociva a los intereses del pueblo cubano y su Revolución”.<sup>3</sup> La libertad de expresión era posible “a través de todos los géneros, de todos los métodos, de todos los estilos, pero siempre a partir de las posiciones de la sociedad”, con esas palabras expuso su punto de vista Alfredo Guevara, director de la naciente institución cinematográfica (Guevara 2003: 195).

<sup>3</sup> “Acuerdo del ICAIC sobre la prohibición del film P.M.”, cit. según William (2003: 223).

En las reuniones realizadas los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, los intelectuales y artistas en activo expusieron sus puntos de vista sobre la actividad cultural y las posibilidades de creación. Se definieron tres tipos de artistas: los revolucionarios, los mercenarios y aquellos que, sin ser revolucionarios, no eran contrarrevolucionarios pero eran honestos. Los primeros no eran motivo de preocupación pues coincidían con que era superior “la formación ideológica del pueblo”. Los contrarrevolucionarios, señalados como “enemigos de la Revolución”, no tenían derecho alguno contra la revolución porque ésta tenía derechos propios como el de existir, el de desarrollarse y el de vencer. Ellos debían abandonar el país: “Para un artista o intelectual mercenario, para un artista o intelectual deshonesto, no sería nunca un problema; [el de la libertad de expresión] ese sabe lo que tiene que hacer, ese sabe lo que le interesa, ese sabe hacia dónde tiene que marcharse” (Castro 1961: 9).

A quienes intentaba interpelar el discurso “Palabras a los intelectuales” era a los intelectuales y artistas honestos que tenían una disposición favorable hacia la Revolución pero deseaban conocer el grado de libertad con que contaban. De acuerdo con Fidel Castro, la preocupación de los artistas honestos era la inseguridad en sus convicciones revolucionarias, dado que un revolucionario verdadero estaría seguro de su capacidad de servir a la Revolución. La política para este sector de intelectuales y artistas, fue la de brindarles un espacio dentro de la revolución, donde pudiesen crear y trabajar pero bajo la consigna: “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (Castro 1961: 11).

Posteriormente se dictaminaría la situación de los intelectuales y artistas a partir de criterios subjetivos, en sus posibles nombramientos como: revolucionarios, mercenarios y honestos. Pero las dos últimas categorías estaban separadas por una línea invisible, y la producción de los creadores “honestos” que no suscribiera explícitamente los mandatos ideológicos de la revolución, corría el riesgo de ser catalogada como contrarrevolucionaria. Ese discurso delimitó lo que en adelante constituiría el marco legítimo y el horizonte interpretativo de la vida cultural en Cuba, la cual quedó circunscrita a la ideología de Estado. Más tarde en 1971 con el Primer Congreso de Educación y Cultura, la misma adoptó el modelo soviético, que concibió la cultura y el arte de masas como un arma de la revolución.<sup>4</sup>

A partir del entendido de que “la cultura de una sociedad colectivista es una actividad de las masas, no el monopolio de una élite”, el egocentrismo e individualismo fueron consideradas como las principales “aberraciones de la cultura burguesa”. Toda actividad artística y cultural debía reafirmar, ya sea las conquistas revolucionarias y el

<sup>4</sup> La celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura desembocó en el periodo denominado como “quinquenio gris”. El término fue acuñado por Ambrosio Fornet para referir el periodo que abarca los años 1971 a 1976, que concluye con la creación del Ministerio de Cultura y el nombramiento de Armando Hart como ministro de Cultura. El periodo también es conocido como *pavonato*, en referencia a la gestión del presidente del Consejo Nacional de Cultura, Luis Pavón Tamayo.

nacionalismo, o el internacionalismo solidario con otros pueblos del tercer mundo. El arte cada vez más lejano de valores estéticos y más cercano a preceptos ideológicos, circunscribió la creación, que a juicio de las autoridades de cultura no cumpliera con dichos requerimientos.<sup>5</sup>

La *rectificación de errores y tendencias negativas* allanó el camino para la crítica y el debate en torno a la etapa por la que transitaba la isla de cara al nuevo escenario internacional. La debacle económica de la URSS aceleró el proceso de crítica, y la estrategia en materia de cultura para afrontar la crisis económica se cristalizó durante el V Congreso de la UNEAC en 1993. En este encuentro, Fidel Castro manifestó: “Lo primero que debemos salvar es la cultura” (citado en Hart 1997: 133). En fechas más recientes se ratificaron los fundamentos que han operado en una política cultural que se define: “martiana, antidogmática, creadora y participativa, de Fidel y Raúl, fundada con ‘Palabras a los intelectuales’, es irreversible”.<sup>6</sup>

No obstante, detrás de este entramado subyace la idea de un sujeto “pasivo” que recibe los contenidos que la enseñanza, el arte o la vida intelectual le administran, lo cual es equiparable a la noción de un sujeto que hay que domesticar, disciplinar, encaminar, dirigir o subordinar porque no es capaz de decidir por sí mismo. Otro principio sobre el cual se han sostenido estas ideas es que los factores de la superestructura económica, política, ideológica y cultural inciden en la historia del hombre en relación con la base material de la sociedad, lo que simplifica y contradice enormemente la tradición crítica revolucionaria en la política, así como en manifestaciones culturales como en el cine.

## Tradición crítica revolucionaria

En Cuba existe una tradición de cine crítico que nació con la revolución, la cual, desde sus inicios, se propuso difundir información concisa acerca de los problemas que afectaban a la sociedad de la época. Entendido como arte de masas, el cine interesaba particularmente al socialismo por su potencial de influenciar el espíritu del pueblo y de colectivizar el conocimiento, el arte y la cultura. Pero la nueva industria enfrentaba la ausencia de una tradición cinematográfica nacional, además de la de una red de instituciones que contribuyeran con el fin común de socializar los bienes culturales.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> “Declaración del Primer Congreso de Educación y Cultura”, en *Revista Casa de las Américas*, La Habana, año XI (1971), 65-66, marzo-junio, pp. 4-19.

<sup>6</sup> “La política cultural de la Revolución es irreversible”, en: <<http://www.cubadebate.cu/especiales/2007/01/18/declaracion-del-secretariado-de-la-union-de-escriitores-y-artistas-de-cuba-uneac/#.Vh9G6aTj-Do>> (10.01.2015).

<sup>7</sup> Como extensión de la campaña de alfabetización, el gobierno revolucionario, a través del Departamento de Divulgación Cinematográfica del ICAIC, envió 32 camiones soviéticos equipados con proyectores, pantallas, amplificadores de sonido, etc., para llevar a cabo tan solo el primer año 7.722 proyecciones con una audiencia de unos 150.000 espectadores. Véase: “En Cuba el cine busca al público”, en: *Cine Cubano*, 1998, 140, pp. 14-15.



De modo que en sus primeros pasos, esta se orientó al aprendizaje de aquellas expresiones consideradas válidas, afines al clima revolucionario y a la fisonomía nacional. La búsqueda de la “verdad histórica” inclinó a los cineastas a adoptar del neorrealismo italiano, aquellos elementos que propiciaran la épica y poética revolucionarias (Guevara 1998).<sup>8</sup>

La cinematografía como pedagogía social y propaganda política, eran claramente diferenciadas del cine como arte.<sup>9</sup> La Enciclopedia Popular y los documentales de divulgación se encaminaron al cumplimiento de las tareas pedagógicas, mientras otro tipo de películas vincularon la realidad con un lenguaje artístico. La función política más directa se realizó a través del acercamiento a la realidad como noticia.<sup>10</sup> El Noticiero ICAIC Latinoamericano realizó un periodismo de actualidad que ocupó un espacio de crítica en el cine. En el campo de la ficción, la nueva industria comenzó a consolidarse con la realización de: *Las doce sillas* (1962) y *La muerte de un burócrata* (1966), ambas de Gutiérrez Alea (Titón); *Manuela* (1966) de Humberto Solás; *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967) de Julio García Espinoza, pero principalmente con *Lucía* de Solás, y *Memorias del subdesarrollo* de Titón. Estas dos películas lograron proyección internacional en 1968, y a ellas se debe que la del sesenta, haya sido la década prodigiosa del cine cubano.

Estas y otras películas se incluyen “dentro de la Revolución”, cuyo interés ha sido señalar algunas contradicciones de la realidad, e incluso algunas de ellas han apostado a resaltar los errores e ineficiencias del socialismo. La misma es, justamente, una de las cuestiones que interesa a los simpatizantes de los motivos de la izquierda en su acepción democrática.<sup>11</sup> La obra de Tomás Gutiérrez Alea, además de que contó con el respaldo institucional, se caracteriza por problematizar la realidad. Ella se abre a un universo de significados contradictorios entre sí, que es resuelto por los espectadores en su recepción. En *Dialéctica del espectador*, Gutiérrez Alea plantea que el “espectáculo” resulta de la negación de la “realidad”, cuya unidad dialéctica: lo “real”, encarna

<sup>8</sup> La filiación al neorrealismo italiano estuvo acompañada, aunque en menor medida, del *free cinema* británico y la *nouvelle vague* francesa (Guevara 1998).

<sup>9</sup> El Acta Fundacional del ICAIC establece que: “El cine es un arte”. “Ley de creación del ICAIC” (24 de marzo de 1959), en: *Gaceta Oficial de la República de Cuba*. La Habana.

<sup>10</sup> *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea y *La vivienda* de Julio García Espinosa, iniciadas por la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde y concluidos posteriormente por el ICAIC, encabezan la lista de obras cinematográficas revolucionarias. En el terreno de la ficción se reconoce como primer filme a partir del año 1959, *Historias de la Revolución*. Sin embargo, un estudio efectuado por el especialista Reynaldo González (2009), apunta que el primer filme rodado luego del triunfo revolucionario fue *La vida comienza ahora*, de Antonio Vázquez Gallo, cuya realización no estuvo a cargo de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde ni del ICAIC, motivos por los cuales la mayoría de catálogos pasan por alto su existencia.

<sup>11</sup> De acuerdo con Claude Lefort, la democracia moderna adquiere un sentido revolucionario por ser un “fenómeno de desincorporación del poder y de desincorporación del derecho acompañado a la desaparición del ‘cuerpo del rey’, en la que se encarnaba la comunidad y se mediatizaba la justicia; y, al mismo tiempo, un fenómeno de desincorporación de la sociedad, cuya identidad, aunque ya personificada en la nación, no se separaba de la persona del monarca” (Lefort 1990: 23).

a los dos en su contradicción.<sup>12</sup> La negación de la realidad a través del espectáculo, al tiempo que afirma su existencia, adquiere el carácter de mediador entre la realidad que es negada y su representación:

el espectáculo cinematográfico brinda al espectador una imagen de la realidad que pertenece a la esfera de la ficción, de lo imaginario, de lo que no es real, y que, en ese sentido, se da en relativa oposición a la realidad misma dentro de la cual se inserta. Claro que la esfera de lo real en su acepción más amplia incluye la vida social y todas las manifestaciones culturales del hombre. Incluye, por lo tanto, la esfera de la ficción misma, del espectáculo —en tanto que objeto cultural—. Pero, en rigor, se trata de dos esferas diversas, cada una con sus peculiaridades, y podemos caracterizarlas, no solo como dos aspectos de la realidad, sino como *dos momentos* en el proceso de aproximación de su esencia. El espectáculo puede concebirse entonces como una mediación en el proceso de penetración de la realidad (Gutiérrez 1982: 24).

El espectáculo es una forma de aproximarse a la realidad para conocerla y participar de manera activa en ella, con la finalidad de transformarla, al igual que es un instrumento ideológico (des)alienante. El cine era visto como un medio de información y concientización (Guevara 1969), que asume valores estéticos mediante los cuales es posible transformar la realidad. Así, basados en la tradición crítica revolucionaria, los filmes mencionados, además de *Fresa y chocolate* (1993), *Clandestinos* (1987), y *Suite Habana* (2003), por mencionar solo algunos, dejaron a un lado el lenguaje políticamente estructurado, e incorporaron diferentes puntos de vista sobre la realidad socialista y en este sentido defienden la dimensión crítica, reflexiva y provocativa del arte.

#### 4. ANÁLISIS DEL FILME *CONDUCTA*

##### La representación de la realidad y su dispositivo analítico

Para analizar los procesos de identificación y subjetivación en el filme *Conducta* desde la perspectiva de paralaje, diseñé un modelo analítico que incorpora, además de las premisas teóricas correspondientes, algunos elementos del lenguaje cinematográfico tales como “Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración” (Zavala 2010: 65). Los mismos constituyen recursos expresivos que, conjuntamente, participan en la significación de la obra. El sentido de la última puede descifrarse a partir de la red

<sup>12</sup> En la idea acerca de que el espectáculo es la negación de la realidad encarnada en lo real, Gutiérrez Aléa insinúa los tres registros del inconsciente postulados por Lacan: lo real, lo simbólico y lo imaginario —R.S.I.—. Lo real es un núcleo vacío e imposible, insimbolizable. La realidad son las construcciones simbólicas de nuestras representaciones mentales y tienen la forma de apariencias. Lo imaginario, por otro lado, es alienante en las formaciones de la imagen especular que introducen al yo dentro del orden simbólico de manera precipitada, antes de “objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan 2013: 100).

entretejida por los elementos narrativos y significantes, porque las imágenes en movimiento captadas por la cámara, y montadas con una intención determinada desplazan la vitalidad de las palabras, al igual que lo hacen el sonido y la fotografía. Los ruidos y sonidos, así como un determinado tratamiento de la imagen, operan en la construcción de la ficción cinematográfica. Y en ello, la mirada e intención del director son el punto de partida.

El punto de vista y la sensibilidad con la que cada cual percibe la realidad y su representación, varían de un sujeto a otro. Cada vez que nos colocamos frente a una situación, sea ésta ficticia o real, lo hacemos como ocupantes de la estructura social, o sea, desde una posición determinada y a cierta distancia tanto de otros sujetos como de los objetos. Este hecho define cada situación, así como los códigos con los que nos introducimos como interpretes dentro del universo simbólico. El cine organiza los elementos y signos dispersos de este universo a través del acto de la mirada. Al “identificarse a sí mismo como mirada” (Metz 2001: 64) el espectador se introduce en redes de otredad que le devuelven su propia identidad. Las marcas del lenguaje cinematográfico son leídas por los espectadores en función de su propia mirada, misma que ha sido modelada por su experiencia personal y sus condiciones de existencia. Sin embargo, la mirada puede ser modificada en el desplazamiento de las diversas identificaciones que constituyen la subjetividad. Este paralaje tiene efectos de identificación y subjetivación desde una lectura dialéctica de la representación-recepción, la cual permite unir la visión subjetiva con la realidad objetiva, y más allá de establecer síntesis alguna, derivar mediante el análisis cinematográfico qué hay del sujeto en el objeto y viceversa.

El paralaje constituiría precisamente la brecha que separa dos perspectivas contradictorias, perceptible sólo en el desplazamiento de una a otra, por lo que es capaz de desintegrar toda identidad sustancial del sujeto con el poder. La identificación cinemática primaria inicia con la participación ficcional del espectador en el desarrollo de la trama, lo cual es posible por una primera experiencia del sujeto en la formación del ego. A partir de entonces, el sujeto puede distinguir los objetos diferentes a sí mismo, en la forma de imágenes objetivadas. Para Metz, la cámara apunta al objeto (proyección) y el objeto deja su huella sobre la superficie de la cinta (introyección). Los personajes y objetos situados a distancias desemejantes generan un sentido de proximidad o lejanía, donde el movimiento captado por intermediación de la cámara propicia que el espectador se introduzca dentro de un sistema de proyección-identificación.

Durante la sesión de cine el espectador duplica el proyector que, a su vez, duplica la cámara y la pantalla que, conjuntamente, duplican la cinta. La película es entonces tanto lo que recibe como lo que suscita el espectador en una serie en cadena de “efectos-espejo” (Metz 2001: 65) que resultan de los juegos del imaginario. El desdoblamiento de la subjetividad causado por una operación semejante en el cine produce “participaciones subjetivas que se fijan sobre la imagen objetiva” (Morin 2001: 135). Las imágenes conciernen al campo simbólico, por lo cual actúan como mediadoras entre el espectador y la realidad. El primero, al comprenderlas y percibir las les otorga existencia, puesto que por sí mismas no podrían representar a la segunda. En dicho

proceso es necesaria la imaginación, además de otras capacidades proyectivas del sujeto, y en el cine, como técnica del imaginario “ese *otro espejo* constituido por la pantalla cinematográfica” (Metz 2001: 20), la función imaginaria del sujeto crea imágenes que producen identificaciones dialécticas.

La importancia teórico-metodológica de este esquema consiste en mostrar que el sujeto, en tanto proceso de subjetivación, al producir los significantes que le otorga a la realidad, se identifica y des-identifica del universo simbólico de los filmes desde diferentes posiciones de la estructura social. En tanto objeto de escrutinio en la dialéctica representación-recepción, los puntos de vista del director, los personajes y los espectadores en su calidad de sujetos, ponen en juego procesos de significación a partir de los referentes que cada uno tiene sobre su propia realidad. Esta perspectiva permite reconocer el modo en que; el director de la película *Conducta*, sus personajes, al igual que los espectadores, se des-inscriben de la política identificatoria puesta en marcha por las instituciones cubanas, y que: “el análisis de las producciones ideológicas –especialmente de las películas–” (Sorlin 1985: 18) es capaz de revelar ideas, imágenes y palabras, así como las contradicciones existentes en el universo social.

## El filme *Conducta*

¡Bárbara! No te ocultan nada. Así mismo como tú viste *Conducta* realmente vivimos los cubanos. Ahí no te están escondiendo absolutamente nada, que te lo digo yo. Bueno, yo me quedé con la boca abierta cuando vi esa película, yo dije ¿esa película la pusieron en el cine? Esa película es realmente como vivimos nosotros los cubanos. Como ese niño se vio, me vi yo de niña. La forma de la mamá, de la vida que solo tuvo que salir adelante y luchar, y comer aquí, comer allá. La maestra lo ayudaba mucho. Yo tengo una maestra negra que se llamaba María Rosa que nos ayudó muchísimo. Y así como vive ese niño viví yo. Aquí, en casa del vecino, comiendo un poquito aquí y ahí, limpiando aquello. Así mismo como el niño trataba de pelear los perros para ganarse el dinero, yo limpiaba para ganarme la comida...  
(Espectador 1)<sup>13</sup>

Los criterios de selección de la muestra de caso único se basaron en la crítica especializada que reconoce la importancia y aporte de la película *Conducta* para la filmografía nacional, así como en su excelente acogida por el público, hecho que nos habla de la identificación del punto de vista de su director con el de los espectadores, ya sea

<sup>13</sup> Para apoyar esta investigación, durante el mes de febrero de 2014 realicé un sondeo entre los asistentes al cine Yara, después de la proyección del filme que es objeto de este análisis para conocer la opinión de los espectadores. Las entrevistas constaron de cuatro preguntas “¿Qué opina de la película *Conducta*?”, “¿Le gustó la película?”, “¿La película se relaciona con la realidad?”, si es así, “¿En qué sentido la trama de la película retrata la realidad?”. En su mayoría, los espectadores opinaron que esta era como “la misma realidad” (Espectador 2).

a través de las situaciones mostradas en el filme o con los rasgos de sus personajes:<sup>14</sup> “durante las cuatro semanas que se mantuvo como estreno tuvo más de 300.000 espectadores” (Castañeda 2014). Los espectadores coinciden con que esta obra refleja la vida cotidiana y algunos de los principales problemas de la realidad cubana de nuestros días (Batista 2014; Colina 2014; Río 2014). El análisis de los procesos subjetivos plasmados en la película, es útil para establecer un contrapunto entre los contenidos de este discurso audiovisual y los marcos institucionales que coinciden en los procesos de identificación y subjetivación vistos desde la perspectiva de paralaje.

*Conducta* es el primer largometraje de ficción coproducido por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en 2014, en colaboración con RTV Comercial, la Facultad de medios de comunicación del ISA y el Ministerio de Cultura –MIN-CULT–. Su director, Ernesto Daranas, tenía un interés casi documental en mostrar, de manera verosímil, algunas experiencias que la mayoría de los cubanos ha vivido en carne propia o al menos conoce. De ahí su potencial para lograr la identificación de los espectadores con la mirada del director de esta producción cinematográfica, sus personajes y las situaciones que presenta. Desde este entendido los personajes son sujetos y objetos de la situación actual del país, de acuerdo con la perspectiva de paralaje. Como sujetos y objetos de la crisis y las reformas económicas, los personajes tienen poca incidencia sobre las condiciones institucionales, y su papel como agentes de transformación social está limitado por las circunstancias.

La película es un drama que retrata la vida de Chala, un niño de once años de edad que entrena perros de pelea (una práctica ilegal) como sustento económico de su hogar, formado por él y su madre alcohólica y drogadicta. Carmela, su maestra, lo apoya, pero cuando esta enferma el niño es trasladado a una escuela de conducta. A su regreso a las aulas, Carmela se enfrenta a un aparato burocrático incapaz comprender las dificultades de la vida cotidiana que impulsan a los personajes a tomar rutas no preestablecidas por las instituciones estatales. Más allá de su calidad cinematográfica, los espectadores encuentran el reflejo de las paradojas de la vida en su país en esta producción. Hecho que se explica si se profundiza en las técnicas y recursos utilizados por su director para la creación de esta ficción.

El tratamiento de la imagen efectuado a través de la iluminación y el color, presenta algunos contrastes y matices significativos de colores cálidos que propician, además de una cierta calidez, afinidad y cercanía con la historia de sus personajes. Algunos de ellos denuncian los excesos, prohibiciones y medidas restrictivas que no tienen un fundamen-

<sup>14</sup> De acuerdo con Aumont y Marie (2009), la identificación primaria es la identificación fija de la mirada del sujeto con la cámara y las identificaciones parciales o secundarias son fenómenos más contingentes en la relación del espectador con la situación ficcional. Este tipo de identificaciones tienen como soporte los elementos narrativos: los rasgos de los personajes y los acontecimientos de cada situación. En la medida en que el espectador se reconoce a sí mismo en los rasgos de algún personaje, el conjunto de las identificaciones parciales dictamina el grado de identificación en la situación, que puede ser variable en función de lo que muestra la instancia narradora al espectador, quien ocupa al menos una posición dentro de la estructura social.

to en lo real, como en el caso de Carmela. Ella, por su calidad moral y por el lugar que ocupa dentro de la estructura social, está en condiciones de confrontarse con las prácticas burocráticas del sistema. El dogmatismo y los controles del aparato burocrático son personificados a través del cuerpo de la policía, la especialista del municipio y el jefe de sector, quienes desempeñan la función de la vigilancia. Ellos, derivados de sus funciones, se adentran hasta el espacio privado para ejercer control sobre la vida de los individuos sin tomar en cuenta sus motivos subjetivos, necesidades o experiencias con el mundo objetivo.

La trama de esta ficción se desarrolla en un contexto de descomposición social, en la que el decorado y la puesta en escena crean un efecto de verosimilitud que favorece la identificación de los espectadores. Las perspectivas de la puesta en escena son múltiples, y el montaje de tono narrativo llevado a cabo mediante la alternancia de planos, posibilita adquirir la mirada de los personajes (identificarse con ellos) o seguir su movimiento. De esta manera podemos conocer las motivaciones de los sujetos que son desconocidas por el aparato burocrático, y se devela la insensibilidad de su funcionamiento que tiende más bien a clasificar el (mal) comportamiento de los personajes como antisocial. El de Chala, quien lucha para que aún en este escenario adverso, tanto él como otros sujetos sean tratados de acuerdo con sus circunstancias singulares –con la ayuda de la técnica del cine–, es subjetivizado con recursos como el *raccord* de miradas –sobre todo en sus conversaciones con Carmela y Jenny– enfocando ya sea dese la visión de él o de ellas. Los contraplanos tienden a poner en primer plano a uno o a otro, o en planos de conjunto en que los demás personajes también son parte de la escena. De este modo las medidas burocráticas que convierten a los sujetos en objetos de su práctica, pierden sentido porque los recursos expresivos utilizados en la película acentúan los procesos subjetivos que sustentan la actuación de sus personajes.

Las actividades cotidianas de los sujetos configuran complejos procesos de identificación y subjetivación que no responden a la lógica del sistema institucional, lo que se observa en dos tendencias contrapuestas en la película: una que apunta hacia la subjetivación de actores civiles que no siguen la lógica estatal en las dimensiones política, social, económica o cultural, y otra reconocible a través del aparato burocrático y policial que se identifica sin cuestionamientos con la instancia del poder. Esta problemática es recurrente en los antagonismos entre la maestra Carmela y Raquel (la especialista del municipio que atiende los casos de mala conducta), como la que atraviesan el migrante interno cuya hija –Jenny– tiene un excelente desempeño académico y las autoridades que pretenden devolverlos a su provincia de origen. Ambas situaciones presentan a los espectadores dilemas morales que provocan el cuestionamiento acerca del lugar social que ocupa cada cual, y sobre todo en el enfrentamiento entre Carmela y Raquel, también el director acude al *raccord* de miradas y los contraplanos.

Los primeros y primerísimos planos, además de planos medios, contraplanos y el *close-up*, enfatizan los gestos de los personajes, dan importancia a sus motivos subjetivos y suscitan estados emocionales en los espectadores para lograr que se identifiquen con los personajes de la película. Por ejemplo, Carmela es enfocada en un primer plano en la lectura del discurso que preparó para la reunión con las autoridades del munic-

pio en la que pretenden despedirla de sus funciones docentes, mismo que se entreteje a lo largo de la trama. A continuación transcribo un fragmento de este:

Carmela: [...] Este es el grupo en que le di clases a mi propio nieto. Con él son siete los que se me han ido en apenas tres años. Una les habla de Martí y de la patria pero en la casa desentieran a los muertos para hacerse ciudadanos españoles. Este también fue el grupo de Camilo, les enseñó lo que es la muerte. El grupo de Joan con su padre preso por asuntos políticos. El grupo de Jenny, una gran alumna pero con la cruz de ser palestina, y claro, este es el grupo de Chala. El grupo donde en el mural del aula hay una estampita de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre y que no hay dios que la quite mientras la maestra sea Carmela (*Conducta* 2014).

La puesta en escena de tomas de una Habana derruida, la escases 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. Lejos de ratificar las leyes y de legitimar la vida institucional del país, los personajes de *Conducta* dan cuenta de que la actualización del modelo socialista en que se enmarca esta historia tendría, además, que ser sensible al cambio de mentalidad de los sujetos.

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

| Personaje | Características   | Posición/<br>función social                                   | Práctica cotidiana   | Distancia respecto al<br>aparato institucional                               |
|-----------|---|---|--|--|
| Chala     | Niño de once años de edad<br>Tiene problemas de conducta    | Es el sustento económico de su hogar<br>Estudiar              | Se mete en problemas<br>Cría perros de pelea<br>Pretende a Jenny<br>Procura a la maestra Carmela   | Prácticas ilegales (se aparta del orden institucional)                       |
| Carmela   | Maestra de primaria<br>De edad avanzada                     | Enseñanza<br>Defensa de los valores nacionalistas y martianos | Enseña en la escuela primaria<br>Ayuda a Chala<br>Se enfrenta al aparato burocrático institucional | Se enfrenta a los funcionarios del gobierno<br>Matriculó ilegalmente a Jenny |
| Sonia     | Tiene problemas de alcoholismo y drogadicción<br>No trabaja | Madre de Chala  | Consumo estupefacientes<br>Sale constantemente de su casa<br>Se niega a recibir quejas sobre Chala | Se aparta del orden institucional  |

|                |  |  |   |  |
|----------------|--|--|---|--|
| Ignacio        | No asume la paternidad de Chala                              | Padre de Chala<br>Le paga a Chala por criar perros de pelea          | Pelea perros  | Prácticas ilegales (se aparta del orden institucional)   |
| Palestino      | Inmigrante interno<br>Trabajador                             | Padre de Jenny<br>Cuidar de Jenny<br>Trabajar                        | Trabaja<br>Cuida a su hija  | Permanencia ilegal en La Habana (se aparta del orden institucional)  |
| Jenny          | Inmigrante interna<br>Excelente estudiante                   | Estudiar<br>Cuidar a su padre de la policía                          | Va a la escuela, a coro y a danza<br>Critica el comportamiento de Chala | Permanencia ilegal en La Habana (se aparta del orden institucional)  |
| Joan           | Amigo de Chala   | Estudiar<br>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<br>Sale de prisión   | Preso por asuntos políticos (se enfrenta al orden institucional)   |
| Raquel         | Especialista del Municipio<br>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<br>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<br>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   |

Fuente: Elaboración propia.

Uno de los agentes que ha adquirido protagonismo en la isla es la Iglesia católica, que coexiste con el legado atea 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. Enseguida apunto el diálogo en el que Jenny le cuenta a su maestra cómo se siente en la situación de inmigrante, y los motivos por los que colocó la estampa:

Jenny: A mí me da rabia que me digan palestina y cuando llegué a esta escuela todo el mundo me lo decía pero Camilo me regaló esa estampita y me dijo que la Virgen de la Caridad era la patrona de todos los cubanos. Él fue el que me llevó por primera vez a la iglesia, por eso yo puse la estampita en el mural (*Conducta* 2014).

La negativa a quitar la estampa, al igual que sus constantes enfrentamientos con los funcionarios para evitar el traslado de Chala a una escuela de conducta, influyó en la decisión de las autoridades de retirar a la maestra de manera forzosa. La intervención del jefe de sector, en cuya única aparición se pronuncia a favor de que la maestra continúe en sus funciones se realiza de acuerdo con la estrategia del gobierno en materia educativa: “—No perdamos de vista que la estrategia es devolver a las aulas a los educadores de experiencia...” (*Conducta* 2014). Algunos actores sociales asumen la forma de la ley en correspondencia con su función social, pero de esta manera renuncian a su subjetivación. En este caso, la especialista y el jefe del sector son dos personajes que renuncian a esta posibilidad y adoptan la forma objetiva de la burocracia.

Una maniobra que le debemos a su director es poder ver cómo los personajes ocupan distintas posiciones dentro de la estructura social que están más o menos relacionadas con un poder central. A su lugar dentro de esta corresponden determinadas funciones, como se aprecia en una de las conversaciones que mantiene Raquel con Carmela a propósito del modo de proceder de cada una con respecto a la problemática de Chala y la estampa religiosa. La primera espera que la segunda se apegue a la normatividad institucional y la segunda obedece a su ética personal. Así lo enuncia Carmela:

Carmela: Raquel, las dos sabemos aquí que cada una tiene que hacer el trabajo que le toca (*Conducta* 2014).

Por medio de este recurso narrativo nos percatamos de que la subjetivación no está circunscrita por el lugar que los sujetos ocupan dentro de las organizaciones de masas o en el sistema educativo nacional. Los procesos de subjetivación no cesan de configurarse a través de la práctica o la pasividad de cada cual. Un sujeto actúa de acuerdo con circunstancias específicas, depende del reconocimiento de los demás o de cómo se percibe a sí mismo respecto al mundo que lo rodea. Como hijos, pioneros, jóvenes,

profesionales, trabajadores, padres, cubanos, ciudadanos, migrantes, presos políticos, funcionarios públicos, policías, etc., un mismo sujeto asume identidades no sustanciales que convergen con otras en su mismo cuerpo. En los procesos de identificación y subjetivación no opera la lógica causa-efecto que determina un punto de partida y otro de llegada de manera lineal, sino que media el imaginario por el que los sujetos atraviesan las determinaciones impuestas por su lugar social.

Si bien la actualización del modelo socialista plantea la transformación económica y de la política social, deja intacta la dimensión del poder. El simple hecho de que Carmela insinuara como una de las expectativas de cambio la recomposición de la esfera del poder, motivó que un gran número de espectadores se pusiera de pie y/o aplaudiera en varias funciones en las que se proyectó la película como señal de adhesión a esta idea —así lo comentaron varios entrevistados en el sondeo realizado para esta investigación—. Esta cuestión se formula en un diálogo que cuestiona la permanencia de la élite política durante más de cincuenta años en el poder:

Raquel: Carmela: usted sabe del respeto que se le tiene pero es que ya se van sumando varios problemas en su clase, entienda que no podemos permitirselo

Carmela: Perdón pero en mi aula ustedes no permiten nada. Yo doy clase aquí antes de que tú nacieras

Raquel: A lo mejor ha sido demasiado tiempo

Carmela: No tanto tiempo como los que dirigen este país. ¿Te parece demasiado? (*Conducta* 2014).

En el filme los espectadores pueden reconocerse a sí mismos como estando dentro de la narrativa, por lo familiares que resultan los escenarios, las situaciones y el sonido que nos presenta su director. Su lenguaje coloquial, la música y el sonido directo, actúan como apoyo en su construcción. En la banda sonora se integran el ruido de las calles habaneras, de los autos, los trenes, el ladrido de los perros, el vuelo de las palomas, así como de canciones y narraciones, tanto dentro de la escena como en el sonido en *off*, lo que da cierto dinamismo a la proyección-identificación de la mirada. El reconocimiento por parte de los espectadores de los objetos y sujetos que capta la cámara y el montaje, provocan que ellos se identifiquen a sí mismos y a los otros de un modo no preestablecido por el sistema.

Si bien el filme recurre a una estructura narrativa clásica, los múltiples recursos expresivos; imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración, dejan abierta la resolución del conflicto mostrado, en alusión a la ausencia de una síntesis dialéctica. La estrategia del director que exige la reflexión del espectador para pensar las contradicciones entre el mundo material y los motivos subjetivos que re-significan el universo social, inscribe a esta obra dentro de la tradición crítica del cine revolucionario. Y los desplazamiento y reacomodos de la subjetividad en otros lugares, entre-espacios, indeterminados, en movimiento y paradójicos, refuerzan la perspectiva de paralaje característica de las sociedades contemporáneas.

## 5. CONCLUSIONES

De acuerdo con el sondeo realizado para conocer la opinión de los espectadores, el cine cubano expresa la realidad y las problemáticas de su sociedad. Así lo comenta una entrevistada: “a mí me gustan las películas cubanas... Me gusta cómo se desenvuelven porque se basan en cómo vive el cubano realmente” (Espectador 3). Como vimos, en la doble naturaleza del cine convergen la visión subjetiva con la realidad objetiva, articuladas en la acción de los personajes y los objetos puestos a escena a través del acto de ver cine. Las identificaciones del espectador con la mirada del director al encontrarse frente a la pantalla donde se proyectan imágenes en aparente movimiento, pueden desplazarse a la vez que subjetivan los contenidos del filme. La distancia que mantiene al espectador fuera de la trama le permite reconocer sus elementos significativos, que al mismo tiempo lo introduce dentro de ella mediante complejos procesos de identificación. Este se identifica a sí mismo como mirada que ve y en este sentido toma el lugar de la cámara o proyector, al tiempo que es el receptor de aquello que es proyectado por una máquina.

El factor reflejo o la representación de la realidad revelan una relación estrecha entre la realidad cubana y las ficciones del cine. El desequilibrio causado por la crisis económica y social en Cuba, se escenifica en la gran mayoría de sus filmes, no por casualidad. Las condiciones del medio se imponen a la vista, pero este hecho también responde al deseo de los directores y espectadores de ver representada su realidad. De lo que se desprende que los procesos de identificación y de subjetivación son funciones culturales cumplidas por el cine, y en la época contemporánea, precisamente, se trata de procesos en constante cambio y movimiento, lo que incluso puede constatarse en las teorías sociológicas que postulan el desequilibrio y ruptura de las identidades tradicionales (de clase, raza, género, etc.), y que en nuestras sociedades prevalecen fuertes contradicciones e identidades inestables. En este sentido, es preciso referir las identidades en términos de “proceso”. Por eso el término “identificación” resulta mucho más adecuado que el de identidad para pensar el mundo contemporáneo.

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. A partir de la caída del bloque soviético se desvaneció el paradigma teleológico del socialismo, y los sujetos se identifican menos con las cuestiones ideológicas que con las situaciones problemáticas de su día a día, y con los sujetos y objetos inmersos en ellas. 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. En la película vemos representado sólo un subconjunto del universo de prácticas ilegales que tienen lugar en este país. La venta de toda clase de productos y de servicios “por la libre”, sin el permiso respectivo o el pago de impuestos no sólo atenúa el impacto de la crisis económica en la vida cotidiana de las personas sino que pone en entredicho el papel y la legitimidad del sistema sociopolítico.

Si bien la tesis que afirma el fin de las ideologías no es una cuestión discutida en el escrito, es evidente que el paralaje es cada vez más abierto, en tanto la película no hace una defensa de las premisas socialistas, como tampoco hace alarde del mundo capitalista. La multiplicidad de los puntos de vista, de cierta manera coincide con la necesidad de adecuar el modelo cubano, y que llevada al extremo bien podría emplearse como una estrategia para hacer converger los puntos de vista contradictorios en un pluralismo desentendido de las problemáticas reales de toda sociedad. Con el recurso de la perspectiva de paralaje es posible desplazarse entre las distintas versiones subjetivas sobre la situación actual de la sociedad cubana, en cuya diferencia, además de múltiples puntos de des-identificación con el régimen, encontramos lo real de la relación entre los sujetos y la institucionalidad. La imposible resolución en una síntesis dialéctica de todos estos procesos insinúa la necesidad de concebir esa brecha que también constituye la subjetividad. En nuestros días, los sujetos, ya sea en su vida cotidiana o en el cine de tradición crítica, pueden construir una nueva noción de democracia, motivada por el universo simbólico contenido en los filmes, que, por otro lado, es interpretado por cada cual de modo singular y de acuerdo con su constitución subjetiva.

## FILMOGRAFÍA

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

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, Santiago (1998): “El periodismo cinematográfico”. En: *Revista Cine Cubano*, 140, pp. 18-19.
- Aumont, Jacques/Marie, Michel (2009): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Balibar, Étienne (2000): “Sujeción y subjetivación”. En: Arditi, Benjamín (ed.): *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad, pp. 181-195.
- Batista, Carlos (2014): “Película cubana ‘Conducta’ llena cines de lágrimas, aplausos y reflexiones”. En: *El Nuevo Herald*, <<http://www.elnuevoherald.com/2014/02/21/1685827/pelicula-cubana-conducta-llena.html>> (12.05.14).
- Butler, Judith (2001): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- Castañeda, Mireya (2014): “Vistazo al cine cubano más reciente. Un vistazo a lo estrenado y a lo que se encuentra en postproducción permite corroborar un amplio espectro de nuevas tendencias y formas”. En: *Granma*, <<http://www.granma.cu/cultura/2014-07-11/vistazo-al-cine-cubano-mas-reciente?page=2>> (30.01.2015).
- Castro, Fidel (1961): *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Colina, Enrique (2014): “CONDUCTA, una película oportuna y necesaria”. En [blog]: <<http://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2014/02/08/enrique-colina-sobre-conducta-2014-de-ernesto-daranas/>> (10.09.2015).

- Derrida, Jacques (1989): “La estructura el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. Conferencia pronunciada en el Colloque International de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre ‘Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre’, el 21 de octubre de 1966”. En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 383-401
- Donald, James (2003): “El ciudadano y el hombre de mundo”. En: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 281-314.
- González, Reynaldo (2009): *Cine cubano, ese ojo que nos ve*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Guevara, Alfredo (1969): “Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica”. En: *Revista Cine Cubano*, 54/55, pp.1-8.
- (1998): “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”. En: *Cine Cubano*, 140, pp. 6-12.
- (2003): *Tiempo de fundación*. Madrid: Iberautor.
- Gutiérrez A., Tomás (1982): *Dialéctica del espectador*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- 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.
- Hart Dávalos, Armando (1997): “Dramáticas paradojas”. En: Prieto, Abel: *El humor de Misha. La crisis del “socialismo real” en el chiste político*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, pp. 121-135.
- Karatani, Kojin (2003): *Transcritique on Kant and Marx*. Cambridge: The MIT Press.
- Lacan, Jacques (2013): *Escritos 1*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (2011): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lefort, Claude (1990): *La invención democrática*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Morin, Edgar (2001): *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (2001): *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- PCC (2011): *Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución*. La Habana: VI Congreso del Partido Comunista de Cuba.
- Río, Joel del (2014): “El añorado regreso de la maestra”. En: <<http://www.cubacontemporanea.com/noticias/el-anorado-regreso-de-la-maestra>> (16.05.14).
- Staten, Henry (1984): *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Sorlin, Pierre (1985): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- William, Luis (2003): *Lunes de Revolución, Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum.
- Zavala, Lauro (2010): “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. En: *Revista Casa del Tiempo*, 30, pp. 65-68.
- Žižek, Slavoj (2011a): *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2011b): *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.

Fecha de recepción: 29.10.2015

Versión reelaborada: 07.12.2016

Fecha de aceptación: 09.01.2017

| Lizette Mora es doctora de Investigación en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede México. Fue becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones

Sociales (IIS-UNAM), donde desarrolló el proyecto: “Implicaciones político-ideológicas y socio-culturales del pasado en el presente de Cuba” del cual se desprende este artículo. Sus líneas de investigación son: procesos de subjetivación e identificación, ideología y política cultural. Entre sus publicaciones se encuentran el artículo: “Análisis del discurso de los Lineamientos de la Política Económica y Social. Factores subjetivos de una restauración capitalista en Cuba” (*Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2015) y el capítulo de libro: “Un salto al vacío. La hipótesis de la imaginación o su ausencia en la Investigación en Ciencias Sociales” (en *El helicoides de la investigación: metodología en Tesis de Ciencias Sociales*, ed. por Julio Aibar *et al.*, 2013).