

laFuga

Niñez, educación y sociedad en el cine cubano contemporáneo

Por Hamlet Fernández

Tags | **Cine latinoamericano** | **Cine regional** | **Arte y sociedad** | **Infancia** | **Revolución** | **Estudio cultural** | **Cuba**

(Cabaiguán, 1984). Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Posdoctor en Educación por la Universidad de Uberaba, MG, Brasil. Profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana. Su trabajo académico, docente e investigativo gira en torno a temas de estética, semiótica, hermenéutica, teoría del arte y educación artística. Ensayista, curador, crítico de arte y medios audiovisuales. Ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros, que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. Con su libro de ensayo *La acera del sol... Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano (1961-1981)*, obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Alejo Carpentier 2019. Es Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Introducción

A mediados de la década del 2000 el cineasta cubano Juan Carlos Cremata logró concretar el proyecto de un largo de ficción que tenía como protagonistas a dos personajes infantiles. *Viva Cuba* se estrenó en el 2005 y tuvo gran éxito, convirtiéndose en la primera película cubana en obtener un premio en el Festival de Cannes. Los protagónicos infantiles en el cine de ficción era algo bastante poco frecuente hasta ese momento en la cinematografía cubana. Sin embargo, a partir de ese exitoso precedente se producen un número considerable de obras centradas en las problemáticas de la niñez, hasta constituirse casi que en tendencia.

Al año siguiente de *Viva Cuba* se estrena *La edad de la peseta* (Pavel Giroud, 2006); y en el año 2011 la cosecha fue notoria: *Habanastation* (Ian Padrón, 2011), *Y, sin embargo* (Rudy Mora, 2011), *La piscina* (Carlos M. Quintela, 2011). Tres años después se estrena *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014), otro éxito rotundo; y del 2015 se puede citar un corto de ficción de 37min, *Crepúsculo* (Juan Pablo Daranas, 2015). En el 2016 se estrena *Esteban* (Jonal Cosculluela, 2016); y la más reciente es *Club de Jazz* (Esteban Insausti, 2018), cuyo primer cuento tiene como protagonistas a dos niños.

Pudiéramos preguntarnos por las causas del hecho de que en las últimas dos décadas varios cineastas cubanos se hayan interesado por el universo de la niñez. De manera general en casi todas estas películas, además de los personajes infantiles tienen gran relevancia el tratamiento de la familia, la escuela y los problemas sociales. Por tanto, una posible respuesta sería que las problemáticas infantiles permiten tratar fenómenos muy complejos, porque en el desarrollo integral (sensorial, psicológico, cognitivo, estético, social, cultural) de los niños desempeñan un papel esencial tanto los procesos educativos espontáneos (familia, entorno social, etc.) como la educación formal en la institución escolar; y dichos procesos formativos están determinados (mediados) en profundidad por las características históricas de cada sociedad (Vygotsky, 2008). Mientras más compleja se hace la realidad social de un país, más convulsa se vuelve la relación entre familia, escuela y expectativas sociales.

En las últimas tres décadas Cuba ha experimentado cambios traumáticos: crisis económica profunda, constantes olas migratorias, erosión del discurso ideológico oficial, aumento de la pobreza, la desigualdad y la marginalidad, reestructuración caótica de las escalas de valores morales, conflictos generacionales, desencanto generalizado del metarrelato socialista, incertidumbre sobre el futuro, dificultades para una rearticulación orgánica (no vertical) de un claro proyecto de nación, entre otros complejos fenómenos. Cuando se mira el efecto que dichas dinámicas sociales tienen en los niños, por la doble vía de la familia y la escuela, es posible reflexionar sobre el futuro que le aguarda a la

sociedad del presente; porque ya lo dijo José Martí: “los niños son la esperanza del mundo”.

De ese universo de obras cinematográficas que han sido citadas, analizaré en este trabajo una selección de cuatro (por necesidad del formato y extensión del mismo, y no por preferencia estética hacia estos filmes en particular), con el objetivo de explorar la manera en que sus directores y guionistas han abordado la interrelación de problemas concernientes a la niñez, la educación y la sociedad. En las consideraciones finales se puntualizan los aspectos más importantes formulados en los análisis realizados y se elabora una valoración general del fenómeno sobre el que estas películas nos permiten reflexionar.

Análisis de cuatro largos de ficción

Los protagonistas de *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005) son Malú y Jorgito, dos niños preadolescentes, de entre 10 y 11 años de edad. Viven en el mismo barrio, asisten a la misma escuela y están unidos por una gran amistad. La madre de Malú pretende emigrar del país, y la niña intenta impedirlo. Para ello debe encontrar a su padre que trabaja en el faro de la Punta de Maisí, el extremo más oriental de la isla. Jorgito se brinda para acompañarla. A partir de este punto de giro la película se convierte en una *road movie*, en la que los niños peripecia tras peripecia recorren gran parte del país.

La madre de Jorgito es ama de casa y el padre dirigente obrero. No son de La Habana sino de Camagüey, pero se mudaron para la capital porque al padre le fue asignado un cargo de dirección. En una conversación telefónica se le escucha decir: “como usted diga jefe... dónde el país me necesite...” Malú es hija de padres divorciados. Desde hace años no ve al papá. Vive con la madre y una tía anciana. Tienen una mejor situación económica porque reciben dinero del exterior de la pareja de la madre, que la presiona para que esta decida de una vez abandonar el país.

Ambas familias representan dos arquetipos de la sociedad cubana pos-derrumbe del campo socialista. La de Jorgito es una familia obrera, revolucionaria, que todavía mantiene su fe en el proyecto socialista, con una estructura de roles muy tradicional: el padre es el proveedor y suele estar ausente debido a su responsabilidad en programas del gobierno y la madre, ama de casa que carga con el peso doméstico, grita históricamente todo el tiempo. Por su parte, la madre de Malú, divorciada, encuentra el sustento económico en el exterior, gracias a su relación con un extranjero, y desencantada del socialismo opta por la emigración. Esta mujer tiene ínfulas de superioridad y mira con soberbia a la familia de Jorgito, a la que considera, según sus palabras: “baja, sin nivel, unos chusmas”. Y viceversa, para la madre del niño la vecina es una burguesa, que, en efecto, se cree superior a las demás personas. Ambas madres sermonean a los niños para ponerle fin a su amistad, expresando con claridad estereotipos de género que pautan roles de acuerdo al sexo.

En la película se evidencia una pincelada de la institución escolar cubana. Se recrean aspectos de la rutina de los centros educativos como la formación en el matutino a primera hora de la mañana, donde se entona el himno nacional, se iza la bandera y se pronuncian las consabidas consignas. La cámara enfoca a un pionerito con la mano en gesto de saludo a la bandera, mientras exclama a toda voz: «¿Pioneros por el comunismo...? ¡Seremos como el Che!» Al interior de las aulas los niños recitan poesías de temas identitarios-chovinistas. El maestro de biología ilustra las partes del cuerpo y los estudiantes repiten su discurso al unísono en un gran coro, haciéndose con ello una referencia a métodos didácticos de aprendizaje basados en la repetición y la memorización. Cuando los protagonistas llegan a Manzanillo, en el oriente del país, terminan en una Tribuna Abierta Antiimperialista¹; recurso que le sirve al director para deslizar un guiño sobre la manera en que los pioneros eran involucrados en este tipo de actos políticos, en los que leían comunicados, gritaban consignas, declamaban, cantaban y bailaban.

No obstante, la educación formal no es el tema central de la película, por lo que la secuencia de la escuela cumple una función narrativa de fondo: situar a ambos protagonistas en su dinámica cotidiana. Aun así en su representación se resaltan aquellos aspectos relacionados al adoctrinamiento ideológico y la participación de los niños en actividades políticas. La homogenización en cuanto a valores ideológicos, saberes estandarizados, formas de comportamiento, igualdad formal, etc., que se reproducen e intentan conservar en un ámbito como la escuela, contrastan con las problemáticas sociales que someramente se expresan a través de los microcosmos de las familias. De esta manera la

película sugiere que existe una distancia considerable entre el tipo de sujeto que la escuela como Aparato Ideológico de Estado (Althusser, 2003) pretende formar, y la subjetividad más espontánea de las dinámicas familiares, condicionada en buena medida por el “estado de cosas” realmente existente. Y esta no correspondencia o contradicción, como se sabe, esboza un problema mayor, pero que la película no desarrolla, a saber: una fractura en la reproducción del poder, el cual depende de la reproducción de la ideología hegemónica que intenta dar cohesión al orden social.

La problemática central de *Viva Cuba* es la emigración, y el trauma de separación y fractura social que esta provoca. La amistad en peligro de los niños, y la vida de Malú abocada a una dislocación radical, es apenas una metonimia, un símbolo que condensa la gravedad de las consecuencias psicológicas que tiene para un país la hemorragia de los procesos de éxodo.

Habanastation (Ian Padrón, 2011) también propone una historia con dos niños preadolescentes como protagonistas. Mayito y Carlos tienen 12 años, y aunque asisten a la misma escuela pertenecen a entornos sociales muy diferentes. Al inicio de la película no son amigos, apenas habían cruzado palabra, a pesar de que forman parte del mismo grupo. Mayito es un niño de familia acomodada, su padre es un jazzista de éxito, cuyo tiempo transcurre mayormente en giras internacionales. Desde la secuencia inicial sabemos que vive en una lujosa casa en Miramar, que la familia posee un flamante auto para los estándares de vida en Cuba, que tienen empleados domésticos, etc. Mayito es uno de los mejores alumnos de la escuela, pionero vanguardia, estudioso, disciplinado y aventajado en las materias, pero más adelante conocemos que no tiene amigos. La primera imagen que se nos brinda de Carlos es la de su arribo desaliñado a la escuela, camisa fuera del short y sin pañoleta. Al verlo la maestra lo increpa en la puerta, mientras le dice que no piensa repetirle una vez más cuáles son los modos correctos de usar el uniforme escolar, lo que nos lleva a suponer que su desarreglo constituye una práctica recurrente. Carlos vive solo con su abuela en un barrio marginal nombrado La Tinta, y en condiciones materiales bien precarias. El padre cumple una condena en prisión y de la madre se omite su información.

Los modos de representación de la escuela tienen varios puntos de contacto con *Viva Cuba*: los niños formados, saludando la bandera y exclamando la consabida consigna de pioneros por el comunismo... Mayito, como pionero vanguardia, lee un comunicado de índole político sobre el Primero de Mayo que filtra también la idea del adoctrinamiento y la ideologización que cumple la institución escolar en el país. Cuando se sitúa el foco dentro del aula, la clase que se ilustra es de historia, y tiene como asunto: “Los que deseaban ver a Cuba independiente”.

Habanastation profundiza más en el tema escolar que *Viva Cuba*, y da un fresco, aunque breve, de las diferencias sociales que se expresan en la propia escuela. Algunos niños intercambian discos de video-juegos de consolas sofisticadas como Play Station 2, mientras que Carlos observa sin saber de qué se trata. Mayito fue el primero en tener en la escuela el tan apreciado artefacto, y su padre le acababa de regalar un Play Station 3. Carlos es objeto de burlas cuando afirma que nunca ha jugado con un Play Station, lo cual desencadena una riña. Mientras que el resto de los niños no son amonestados, el niño de la Tinta es requerido severamente por el director de la escuela. Mismo director que adula al padre de Mayito, músico famoso, a la vez que su madre le entrega un “regalito” a la maestra acabado de traer del extranjero por su esposo. Cuando Carlos sale de la escuela observa con rostro entristecido la escena de cariño entre Mayito y su Padre, lo cual denota que carece del mismo bienestar familiar.

¿Y cuál es la función dramática que desempeña la institución escolar, personalizada en la maestra y el director, en esta secuencia inicial? El director, sin siquiera saber bien lo que ha sucedido, culpa *a priori* a Carlos como el causante del altercado en el recreo. Mientras, el favoritismo hacia Mayito es rotundo, tanto de la maestra como del director. Se insinúa que en la escuela, muy a pesar del adoctrinamiento formal, se profundizan las desigualdades sociales y económicas; y que la profesora, incluido el director, tienen un trato preferencial con los hijos de padres con cierta fama y con posibilidades económicas por encima de la media. Sin embargo, a lo largo de la película la maestra se esfuerza por ser un personaje positivo: es amorosa, educada, responsable, de buena familia, hasta ingenua, se desvela por sus estudiantes, hace todo lo posible por encontrar a Mayito cuando el niño se extravía en el desfile del Primero de Mayo. Este error de la joven maestra es aprovechado por el guion para deslizar otra crítica explícita al sistema escolar cubano del momento. Cuando Moraima, la madre de Mayito, sabe que su hijo está perdido, exclama: “lo sabía, lo sabía... ¡ay...!” “maestricos” instantáneos,

que les echas agua y salen cincuenta”.

La secuencia del Primero de Mayo muestra otra variante de las movilizaciones políticas en el país. Para la fecha en que se rodó *Habanastation* ya no se realizaban Tribunales Abiertas Antimperialistas, por lo que la movilización del pueblo el día internacional de los trabajadores capitaliza la tipología de acto político multitudinario. Los pioneros en Cuba, a pesar de su corta edad, no son ajenos a los problemas de la clase obrera, y se movilizan igualmente ese día para “manifestar su solidaridad con la causa de los trabajadores del mundo y su apoyo incondicional a la Revolución” como se pone en boca de un presentador de la televisión nacional. Del desfile se pasa al extravío de Mayito y su entrada en el barrio marginal donde vive Carlos. De la gran manifestación política, vitrina ideológica del discurso oficial, a la realidad concreta de las condiciones de existencia de ciertos márgenes de la sociedad.

Todo el discurso social de la película se basa en la diferencia de los estratos a los que pertenecen ambos protagonistas. La conversación entre los niños una vez que se encuentran en territorio de Carlos, muestra cómo los referentes culturales de ambos son totalmente diferentes, lo que nos hace saber que viven en el mismo país y en la misma ciudad, pero en mundos diametralmente distintos. El niño pobre no tiene dinero ni para comprarse un “coronel” (papalote grande), mientras el otro tiene en casa un equipo electrónico de última generación. Para cualquier país latinoamericano esta diferencia entre clases sociales no sería nada nuevo, pero para un país socialista que ha velado por la equidad social durante medio siglo, y que a nivel de discurso oficial no reconoce la profundización de las desigualdades durante las últimas décadas, sí que se trata de un problema delicado desde el punto de vista ideológico.

La incoherencia dramática de la película sobreviene cuando en el contexto vivencial de Carlos, la jerarquía de valores y virtudes se invierte de forma radical. Se muestran entonces los defectos de Mayito, su egoísmo, su falta de habilidades prácticas, su incapacidad para sobrevivir por sí solo, en fin, su “bitonguería”; y Carlos, que era el indisciplinado en la escuela, de repente rebosa en virtudes, afloran sus nobles sentimientos, comparte todo lo que tiene con el otro, lo aventaja en experiencia y madurez, lo protege de la hostilidad del barrio, etc. Al final de la aventura, el personaje que experimenta la mayor transformación de “espíritu” es Mayito, el niño mimado de familia acomodada. La salida azarosa de su entorno de confort, la experiencia de un día atípico en su vida, lo convierte en una mejor persona, al punto de dejarle al humilde amigo –en calidad de préstamo– su preciado PlayStation 3. Mientras, el alumno vanguardia solo es capaz de aportarle al nativo de La Tinta la enseñanza de que no siempre la violencia es la mejor manera de resolver las cosas.

La historia de amistad entre los dos niños, eje que mueve *Habanastation*, tiene como trasfondo un discurso social sobre la realidad del país, específicamente la capitalina, que se puede esquematizar en los siguientes términos: existen dos mundos, el de una élite acomodada que ocupa la cúspide de la pirámide social, y el de los desposeídos, los desclasados que sobreviven en la periferia, aunque esa periferia se encuentre enclavada en el mismo centro de la ciudad. Sin embargo, aquellos que gozan de privilegios económicos y distinción social son caracterizados como egoístas e hipócritas, tienen aires de superioridad y aseguran el favoritismo hacia los hijos con regalos caros, etc. Por tanto, en el plano simbólico de los valores espirituales esta casta representada por la familia de Mayito es en realidad la despreciable. Por su parte, en la realidad que vive Carlos los pobres no tendrán mucho que comer ni que vestir ni que ostentar, pero la película parece decirnos que poseen una riqueza mucho más esencial: son ricos en valores y virtudes, humildes pero bondadosos, solidarios, poseen la verdadera nobleza, la de espíritu, tienen bien aprendida la lección de que al hombre se le debe juzgar por quien es, no por lo que posee; en fin, parecen ser sujetos emancipados dentro de la precariedad material más terrible.

Este filme propicia una tendenciosa homologación entre riqueza material e inferioridad espiritual, y viceversa, reciclando así viejos y peligrosos prejuicios de las primeras décadas de la Revolución. Este tipo de representación de la realidad comporta para el imaginario cultural un doble filo ideológico. Si bien la película pretende deconstruir ciertos estereotipos culturales sobre la pobreza, termina reproduciendo y afirmando esos mismos estereotipos, hasta otros de más vieja data. Cuando se abordan temas de tanta complejidad social, cultural y antropológica –como la pobreza, los entornos marginales, la subalternidad sociocultural–, soslayando el drama humano contenido en esos fenómenos –violencia, sufrimiento, tragedia, frustración, resentimiento, desposesión, etc.–, los principales afectados son los propios sujetos que habitan en el presente dicha lateralidad social. La

intención de reivindicar los valores éticos, morales y culturales positivos, que de seguro también se pueden verificar en esos espacios, si se lleva a cabo desplazando del centro de atención la dureza real de la vida de esos seres, el resultado suele ser una estetización de la pobreza que termina reafirmando al pobre en su condición de pobre; mientras, las causas profundas e históricas del fenómeno permanecen ocultas, invisibilizadas, inmunes a la buena voluntad del proyecto crítico-reivindicativo de la intención del autor.

Salta una pregunta a la vista: ¿por qué en la escuela socialista, secular e igualitaria, se trata a Carlos como el alumno que da problemas, a fin de cuentas, como el marginal? Se pudiera responder que es porque la escuela cubana ha perdido sensibilidad para darle el tratamiento adecuado a alumnos con problemas familiares y provenientes de entornos residuales. Sin embargo, *Habanastation* no profundiza en dicha problemática. Si se toma al pie de la letra lo que está marcado, denotado explícitamente en la película, habría que concluir que en la formación de Carlos la escuela tiene un efecto más negativo y contraproducente que el barrio marginal donde vive. Mientras que a Mayito es precisamente la imaginaria barriada (claro está, más que edulcorada en la película) la que le aporta una experiencia de vida decisiva que corrige aspectos negativos de su educación familiar.

La piscina (Carlos M. Quintela, 2011) es una obra singular dentro de la cinematografía cubana reciente. En términos expresivos: una puesta en escena minimalista; predominio del plano fijo; emulación del tiempo real; un diseño de banda sonora que prescindir de la música y potencia el silencio como valor dramático, así como los sonidos diegéticos –tanto humanos como naturales–; escasa presencia de diálogos; desempeño actoral orientado a la introspección de los cinco personajes protagónicos. En términos narrativos esta es una película que elude la estructura tradicional, carece de *asunto* dramático, es decir, el tiempo de metraje avanza tal cual el día, de manera natural, monótona y rutinaria; no se produce el desarrollo y desenlace de un conflicto dramático, ni una evolución psíquica de los personajes, etc... Se trata de cómo transcurre un día en la piscina para cuatro adolescentes con características especiales y su profesor de natación: Diana, jovencita a la que le falta una pierna; Rodrigo, con problemas motores; Oscar, quien se resiste a hablar; Dany, un síndrome de Down; y Esteban, el profesor, un atleta que esconde alguna historia de frustración profesional.

La película no dice una sola palabra sobre las historias particulares de estos cinco personajes. Solo los vemos interactuar durante todo un día en la *piscina*. Es una obra de estética de *iceberg*: una superficie denotativa minimal, tanto en su visualidad y sonoridad, como en las acciones dramáticas de los personajes; y una profundidad connotativa que hay que imaginar, suponer, poniendo en práctica una lectura creativa de lo sugerido. Una tendencia cinematográfica muy poco cultivada en Cuba y que tiene como referentes internacionales a directores de renombre como Haneke, Gus Van Sant, Béla Tarr o Jim Jarmusch.

El guionista (Abel Arcos) y el director parecen interesados en tratar un tema sensible para cualquier sociedad: los problemas físicos y mentales. El cómo una sociedad debe tratar las personas con características especiales es un tema bien polémico y de gran complejidad: ¿qué roles pueden y deben desempeñar los individuos con ciertas limitaciones, que status merecen –en términos de derechos y deberes–, y sobre todo, a nivel de relaciones interpersonales, cuál es la forma más correcta de tratar las limitaciones, ya sean físicas o mentales?

Ahora bien, se suele pasar por alto que es el discurso dominante de la *normalidad* quien arguye criterios, norma, legisla, etc., sobre eso que la sociedad considera *a-normal* en alguna medida; y muy pocas veces tenemos la posibilidad de escuchar a las personas con limitaciones hablar sobre sí mismas, sobre la manera en que perciben sus problemas y enfocan sus aspiraciones. Por eso, uno de los méritos de esta película radica en el intento de profundizar en la psicología del “discapacitado”, pero ilustrando el comportamiento de estos cuatro adolescentes desde sí mismos. ¿Y qué es lo que predomina en la relación que se establece entre estos?: la burla, en su más exacta magnitud adolescente, que es la de la más ingenua crueldad. Los dos personajes con dificultades motoras se mofan de manera impertinente de Oscar (el jovencito que no habla) y de Dany (el síndrome de Down); y llegado un momento de saturación Oscar se venga de Diana imitando su forma de caminar. A Diana le irrita que Oscar, físicamente sano, se niegue a hablar, por eso canaliza su propia frustración burlándose del problema del otro, el cual percibe como algo fingido o simulado, en contraste con el suyo, que es una mutilación corporal irreversible. Rodrigo, enamorado de Diana, le secunda en todo; y aquí percibimos una relación de poder en su dimensión más básica: la del sometimiento emocional

que produce la vulnerabilidad del amor.

En esa relación que se establece entre los jóvenes que descubrimos con la misma naturalidad y aburrimiento con que avanza el día, es que adquiere relevancia el papel del profesor de natación, un personaje muy introvertido. Su pedagogía es invisible, simplemente les deja *ser*, no interviene, ni regaña, ni sermonea, ni brinda consejos –ni siquiera cuando Rodrigo se lo pide; se limita a balbucear unas pocas palabras conciliatorias en los momentos en que el fastidio de Diana se torna excesivo. Sin dudas, una singular pedagogía se sugiere aquí. Esteban, en una proyección que recuerda el “maestro ignorante” de Jacques Rancière (2002), no somete la inteligencia de sus alumnos a la suya propia, sino que asegura la prevalencia de una relación horizontal, trabajando más sobre las voluntades y la singularidad de cada cual que recurriendo a la vieja pedagogía del adoctrinamiento. El día en la piscina es como una especie de terapia. Los cuatro adolescentes interactúan entre ellos sin ningún tipo de mediación que controle o ejerza una labor educativa que prescriba sus modos de comportamiento. El profesor se dedica a observar, es un testigo mudo pero su presencia es importante. No ejerce poder sobre los muchachos, pero de alguna forma es la garantía para que ellos se relacionen de la manera más natural posible.

Cuando se produce un cambio de turno en la piscina y entra otro profesor con un grupo mucho más numeroso de jóvenes sin limitaciones físicas, se establece un contraste entre las pedagogías de ambos entrenadores. Ese otro profesor echa los muchachos al agua y se limita a dar orientaciones técnicas. Se comporta a la usanza tradicional, instrumental, pragmática. También, en un corto diálogo que sostiene con Esteban, hace evidente su rechazo a los cuatro adolescente. Dicho comportamiento nos da un atisbo para especular: solo la sensibilidad y humanidad especial de un maestro puede facilitar la existencia de un espacio propicio para el desarrollo de individuos con necesidades y características especiales. Y lo mismo se puede decir a nivel de sociedad. ¿Que lleva a estos chicos a volver cada día a la piscina: una simple afición por la natación, o la necesidad de un espacio de sociabilidad propio que les asegura la pedagogía emancipadora de Esteban? El hecho de que los cuatro jovencitos se refugien todos los días en la piscina se puede tomar como un síntoma para pensar la “causa ausente”: el contexto social que la película omite con toda intención.

Conducta (Ernesto Daranas, 2014) es en mi consideración la película cubana más lograda de la década, y tiene como protagonistas a un niño, Chala, y a su maestra Carmela. La escuela, espacio de educación formal, y la familia como el medio primordial de constitución de la psiquis de un niño, ambos atravesados por los complejos problemas sociales del país, son tratados por Ernesto Daranas con un nivel de profundidad conceptual y dramática muy superior al resto de los casos ya analizados.

Chala se encuentra cursando el final del nivel primario de enseñanza (11 y 12 años en Cuba). Vive con su madre, que es alcohólica y drogadicta, y aunque no se representa de manera explícita, sale todas las noches a “luchar”, lo que en Cuba significa prostituirse. El niño trabaja para poder ayudar a su madre a poner comida en la mesa. Cría palomas y cuida de perros de pelea. Esto ocurre en la azotea del viejo edificio donde viven, en la zona más antigua de la ciudad de La Habana. Desde esa azotea son muchos los planos generales que se hacen a la ciudad, y con ese recurso fotográfico se nos proyecta la gran totalidad de fondo: una ciudad envejecida, en la que la ruina ha devenido marca de identidad, y en la que la marginalidad es centro, no periferia. Una trabajadora social sigue el caso de Chala, y como la situación con su madre ha llegado a un punto crítico, recomienda internarlo en una escuela de conducta.

Carmela, su maestra, le debe años a la jubilación, pero se niega a dejar a sus alumnos. Es un símbolo vivo del apotegma de José de la Luz y Caballero: “instruir puede cualquiera, educar, solo quien sea un evangelio vivo”. Es una maestra que siente por sus alumnos, que se involucra en sus problemas, que los conoce uno a uno y los trata de manera individualizada. Es la persona que educa por vocación y por humanidad, por lo que su labor está lejos de quedar limitada al espacio formal de la escuela. Carmela trabaja *en* la vida de sus niños y en unas circunstancias sociales cada vez más complejas. Un fragmento de su alegato, leído frente a los compañeros y la dirección de la escuela sostiene: “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”.

Ese fragmento es clave, ilustra la conciencia del personaje en dos sentidos fundamentales. La complejidad de su responsabilidad, que va mucho más allá de la simple instrucción: un maestro necesita saber lo que les espera a sus niños fuera de la escuela, en la dureza de la vida; sin esa conciencia de la realidad la educación deviene accesoria, pura formalidad. El otro aspecto a destacar es que la maestra sabe que mientras más caótico se vuelve el contexto social, más difícil se vuelve su trabajo. En dos líneas el personaje expresa el gran trauma del experimento socialista cubano: antes las cosas estaban claras, su encargo social era claro, la maestra sabía para qué tipo de sociedad preparaba a un alumno. Lo podemos entender. Antes de la crisis de los noventa en el país se había llegado a un nivel considerable de homogenización ideológica, el horizonte del futuro estaba claro, la victoria del socialismo estaba garantizada. Existía cierta cohesión social en función de un proyecto de país. Pero a partir del quiebre del campo socialista se entró en un tortuoso camino de supervivencia, en el que la sociedad cubana comenzó a sangrar en abundancia; y la hemorragia aun no cauteriza. En medio de esa tragedia que viven niños como Chala, la maestra solo tiene claro una cosa: para lo que no debe prepararlo, eso es, la delincuencia, la vida al margen de los valores más elementales.

El alegato de Carmela cumple una función dramática que es estructural. Vamos escuchando sus sabias y sobrias palabras a lo largo del filme, se montan pequeñas dosis de su discurso en cada momento justo, siempre que el desarrollo de la historia exige un punto de inflexión autorreflexiva. Después que todas las subtramas han avanzado hacia el clímax dramático, Carmela redondea:

Este es el grupo en que le di clases a mi propio nieto. Con él, son 7 los que se me han ido en apenas tres años. Una les habla de Martí y de la patria, pero en la casa desentierran a los muertos para hacerse ciudadanos españoles. Este también fue el grupo de Camilo, que les enseñó lo que es la muerte. El grupo de Yoan, con su padre preso por asuntos políticos. El grupo de Yeni, 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.

En la escuela, al interior de cada grupo de alumnos, se expresa la sociedad de manera rotunda. No hay cómo ocultarlo, ni cómo negarlo; los problemas están ahí, viven en los niños. Lidar con esa complejidad es el gran reto de la maestra; y se trata de un reto ingente. Y es en este aspecto donde la película desliza su crítica más ácida sobre el sistema educativo cubano. Carmela entra en conflicto con una funcionaria de un nivel de dirección superior al de la escuela (municipal o provincial). La experimentada maestra exige plena jurisdicción al interior de su clase, ella es la responsable de sus alumnos y responde por sus problemas. El sistema educativo, encarnado en la funcionaria, vela rígidamente porque se cumpla formalmente con lo establecido y ejerce una injerencia un tanto prepotente no solo en la escuela como institución, sino también en el espacio más íntimo del aula. Se espera una inspección y las “irregularidades” deben ser corregidas, para que la realidad de la escuela cumpla con las expectativas de los evaluadores.

En medio de ese conflicto el hecho más polémico gira en torno a la estampita de la Virgen de la Caridad del Cobre que Yeni, la niña indocumentada que vive sola con el padre, colocó en el mural del aula. La estampita se la había regalado Camilo, el compañero que acababa de fallecer. El momento en que ocurre esto es de gran conmoción, e introduce una idea muy compleja, porque Cuba es una república laica, y en la escuela no puede existir ningún tipo de proselitismo religioso. Carmela observa a la niña y la deja hacer, ha sido un gesto espontáneo y la maestra no lo censura. Pero resulta una violación de lo establecido. La funcionaria exige que la estampita sea retirada del mural, la anunciada inspección no puede encontrar semejante símbolo religioso dentro de un aula. Carmela asume una postura clara y firme: la estampita debe irse con la misma naturalidad con que llegó.

Ante el episodio se vislumbra más dramático el abismo que se abre entre la actitud de la institución, representada en la funcionaria, y el tratamiento de la maestra frente al suceso, así como al resto de los problemas de los niños, en especial Chala. La funcionaria vela por el orden, ejerce poder de manera pragmática e instrumental: la estampita debe ser retirada del mural y Chala debe ingresar en la escuela de conducta. La maestra está preocupada por la salud mental de sus niños, por sus sentimientos, por cómo se enfrentan a hechos tan dramáticos como la muerte de un compañero; y no por el cumplimiento de reglas formales que le permitan obtener una evaluación satisfactoria en una inspección.

En el caso de Chala, que es la historia central del filme, Carmela le dice al director de la escuela de conducta: “dónde quiera que lo metas la realidad lo va a estar esperando. Nada de lo que hagas aquí va a cambiar eso”. Ella intenta protegerlo para que el niño no cargue con un estigma social más, porque ya su vida es demasiado dura. La manera en que el sistema educativo excreta a Chala, queriéndole enviar a un centro especial para niños con “problemas de conducta”, nos permite plantear una parte de la problemática más crítica en lo que a la relación niñez, educación y sociedad se refiere: el sistema ha perdido la sensibilidad necesaria para tratar de manera adecuada, ajustada a sus necesidades, a niños provenientes de familias disfuncionales y entornos marginales. Y cuando digo que el sistema ha perdido la sensibilidad, por esto debe entenderse que se ha quedado sin maestras como Carmela. Ese es uno de los fondos del problema.

El otro aspecto que completa la problemática es el siguiente. En esa escuela que se representa en la película, Chala está lejos de ser un caso aislado. La mayoría de los niños viven en el ecosistema de La Habana Vieja. Chala es un líder natural, y varios de sus amigos del grupo comparten sus mismos códigos culturales. Se expresan en jerga marginal, reproducen el histrionismo de los “guapos” temerarios, de los “aseres” del barrio, apuestan dinero en diferentes juegos, se pelean, etc. Daranas muestra el fenómeno con realismo, sin estetización ni edulcoramiento. Los códigos de la calle dominan en la escuela. En las aulas se sigue hablando de Martí pero la realidad va por otro lado. En un contexto en el que los niños acceden a las peleas ilegales de perros, ¿de qué manera la escuela puede funcionar como el centro cultural más importante de la comunidad? La crisis social se ha tragado a la escuela, y esta como institución ha perdido su dominancia como espacio de formación integral. La fractura que se sugería superficialmente tanto en *Viva Cuba* como en *Habanastation*, entre la escuela como Aparato Ideológico y las dinámicas sociales que inciden en la formación y desarrollo de los niños a través de los microcosmos familiares, es en *Conducta* una gran grieta; y en lo profundo de esa grieta agoniza la sociedad cubana contemporánea.

Consideraciones finales

Las cuatro películas analizadas permiten desarrollar reflexiones sobre la relación niñez, educación y sociedad; una compleja imbricación de fenómenos que son medulares para la comprensión de la realidad histórica de cualquier país. El arte cinematográfico, con su potencialidad para crear mundos intencionales en los que transpiran las dinámicas históricas, nos sitúa frente a relatos de ficción pero en las cuales reconocemos ineludiblemente nuestra realidad. Estas cuatro obras nos han permitido experimentar la interrelación de los tres fenómenos desde la emoción y la empatía, hasta llegar a la reflexión y la comprensión.

Sobre el tema de la niñez podemos sintetizar ahora una serie de ideas que sobresalen. En las cuatro películas se aborda el fenómeno de las familias disfuncionales: padres divorciados, niños que viven con uno solo de sus progenitores o están a cargo de otro miembro de la familia. En los casos de familiares nucleares en el sentido tradicional, como la de Jorgito en *Viva Cuba* y la de Mayito en *Habanastation*, la estructura de roles evidencia la prevalencia del hombre como el proveedor y la mujer como la responsable de la dinámica doméstica. En ambos casos los padres suelen estar ausentes del hogar. Otro de los aspectos interesantes es que los niños se ven obligados por sus circunstancias a asumir roles de adultos. Carlos y Chala trabajan. Malú y Jorgito ansían ser adultos para poder tomar sus propias decisiones, y emprenden una aventura de adultos. También aparece el fenómeno de las limitaciones físicas y mentales, tema explícito en *La piscina* pero que en el resto de los ejemplos se puede tomar como metáfora de una incapacidad de adaptación al medio, que muchas veces los excluye: Carlos y Chala en la escuela, tratados como los causantes de problemas e indisciplinas.

No obstante, es necesario llamar la atención sobre una constante: todas las películas hacen evidente una preocupación de la sociedad por los problemas de los niños. Las familias a pesar de las muchas dificultades se preocupan por sus menores, la escuela se preocupa, las autoridades se preocupan, etc. Esa constante ilustra que la niñez es un tema fundamental para la sociedad cubana.

En cuanto a las problemáticas sociales, el fenómeno de la emigración es central en *Viva Cuba* y latente en *Conducta*. La profundización de la desigualdad social en el país se insinúa en *Viva Cuba*, es el tema central en *Habanastation* y el telón de fondo en *Conducta*. Muy relacionado con este problema se

encuentra el de la exclusión social de determinados márgenes, representado metafóricamente en *La piscina* vía las discapacidades físicas y mentales, pero de manera explícita aunque edulcorada en *Habanastation*, y mediante un realismo trágico en *Conducta*. En estas dos películas la marginalidad no es tratada como periferia, sino como centro. Recuérdese que *La Tinta* en *Habanastation* se encuentra a poca distancia de la Plaza de la Revolución, el obelisco es visible desde las callejuelas sin asfalto de esa “faveliña” habanera. El entorno de Chala es La Habana histórica, la de los solares y los edificios en ruinas. *Habanastation* estetiza la marginalidad de *La Tinta*, pero en *Conducta* la marginalidad social es representada en su justa dimensión dramática: miseria material y espiritual, supervivencia al margen de la ley, violencia, prostitución, juegos ilícitos, alcoholismo, drogadicción, familias disfuncionales, desprotección infantil, etc.

Por último, la escuela es representada como el espacio en el que la sociedad habla a través de los niños, que son portadores espontáneos del tipo de vida en la que se forman como sujetos. En *Viva Cuba* y en *Habanastation* se da una visión, aunque un tanto caricaturesca, de la escuela como una institución de adoctrinamiento ideológico; se ironiza sobre el excesivo formalismo de una educación más volcada a la instrucción en un sentido tradicional (con fuerte mediación de lo político) que a un tipo de pedagogía emancipadora, centrada en el individuo y en el desarrollo de sus capacidades desde sí mismo (Freire, 2004; Davidov, 1991). Es muy interesante cómo *La piscina*, desde un área como el deporte, esboza una alternativa de educación invisible pero emancipadora.

Una de las problemáticas más agobiantes sobre las que permite reflexionar una película como *Conducta*, es la pérdida de sensibilidad de la institución escolar para lidiar con los complejos problemas sociales que se expresan en el comportamiento de los niños; porque la institución cubana actual carece de profesionales con la competencia suficiente como para educar en las difíciles condiciones que vive el país. Dicha penuria lleva a que la escuela, en tanto Aparato Ideológico, se muestre impotente e ineficiente para reproducir orgánicamente una ideología oficial que ya no tiene correspondencia con las dinámicas sociales. En Cuba la superestructura propagandística ha quedado desfasada con respecto a una estructura social caótica en su funcionamiento.

Sin embargo, ninguna película pone en duda la voluntad política del país por mantener la educación pública como un derecho del pueblo. Toda la crítica ocurre dentro de un consenso amplio acerca de que el acceso a la educación de todos los niños por igual debe ser garantizado. Pensar el futuro del país pasa por fortalecer dicha garantía; el resto de las desigualdades deben ser combatidas desde allí.

Referencias bibliográficas

- Althusser, L. (2003) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Davidov, V. V.; Slobódchikov, V. I.(1991) “La enseñanza que desarrolla en la escuela del desarrollo”. *La educación y la enseñanza: una mirada al futuro*. Moscú: Editorial Progreso, p. 118-144.
- Freire, P. (2004) *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Rancière, J. (2002) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes Ediciones.
- Vygotsky, L. (2008) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica.

Notas

En Cuba se le denominó así a una nueva modalidad de acto político multitudinario iniciada en el año 2000. Las Tribunas Abiertas se realizaban todos los fines de semana en una ciudad distinta del país. Formaron parte de una gran campaña mediática dirigida por Fidel Castro para exigir la devolución del niño Elián González, sacado ilegalmente del país en noviembre de 1999 por la madre, quien pereció en el mar en su intento de llegar a los Estados Unidos. El niño sobrevivió y fue entregado en custodia por las autoridades norteamericanas a su tío abuelo, residente en la ciudad de Miami. En dichos actos políticos el pueblo cubano expresaba su indignación por el secuestro del niño Elián, y se exigía su devolución al padre, residente en Cuba.

Como citar: Fernández, H. (2020). Niñez, educación y sociedad en el cine cubano contemporáneo, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2024-07-27] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/ninez-educacion-y-sociedad-en-el-cine-cubano-contemporaneo/1007>