

CineHorizontes 2022 / CAER, DEHLAM, Aix Marseille Université

« Fenêtre cubaine », cinéma l'Alhambra, Marseille, 12/11/2022

Analyses des films *Lucía* et *Corazón azul*

Par les étudiants du Master 2 LLCER Études Hispaniques
et du Master 1 LEA-Espagnol (Langues Étrangères Appliquées)
Aix Marseille Université

Direction et tutorat : Nelly Rajaonarivelo, MCF Études latino-américaines



L'histoire individuelle et collective dans <i>Lucía</i> (1968), chap. 3	2
<i>Lucía</i> , Humberto Solás: El papel de la mujer	9
La figure de Fernandina dans <i>Lucía</i> , chap. 1	12
Los vestuarios en <i>Lucía</i> , de Humberto Solás	16
El mensaje de la música en <i>Lucía</i>	19
La ucronía en <i>Corazón azul</i> (2021) de Miguel Coyula	22

L'histoire individuelle et collective dans *Lucía* (1968), chap. 3

Par Sonia ARMAND et Laura GALLORINI (M2 LLCER Études hispaniques)

Introduction

Machisme, analphabétisme et révolution, trois substantifs qui peuvent faire allusion à la complexité de la société cubaine et de ses conséquences lors de la période post-utopique. Cette réalité fut narrée à la plume d'intellectuels natifs ou non, tout comme par d'autres spécialistes émanant de champs disciplinaires divers. L'univers cinématographique témoigna également d'un intérêt significatif et d'une approche méthodologique dans le travail de la reconstitution de ce moment cubain. Dans l'ample production filmique relative à cette thématique, le film *Lucía* semble être une production qui se démarque aussi bien par la pluralité des *Lucía* qui la compose que par les enjeux dévoilés lors de ces multiples temporalités.

Le film *Lucía* fut produit sous la responsabilité de Humberto Solás en 1968, une date symbolique qui pour certains spécialistes célèbre et coïncide avec : « le centenaire du début de la lutte l'indépendantiste du pays (1868) [et] a donné son élan au cinéma historique¹ ». Le synopsis du film s'articule autour de la présentation de trois *Lucía* : une première lors de la guerre d'indépendance, une seconde durant la dictature de Machado et une troisième pendant la période post-révolution. Il est notable que, depuis l'adoption législative de la loi relative à l'ICAIC (Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique) en 1959, l'État cubain octroya la responsabilité de la mémoire historique au genre filmique.

Dans le cadre de ce travail nous étudierons le cas spécifique de la troisième *Lucía* relatif à la phase postrévolutionnaire. En effet, la présentation de cette dernière est ponctuée par des thématiques en lien avec l'urgence de l'émancipation féminine et la quête absolue de l'instruction face à un époux révolutionnaire – Tomás – au comportement possessif et oppressant. Notre étude vise à expliquer les obstacles auxquels la femme cubaine dut faire face afin de s'inscrire comme protagoniste intégrante et non à la marge de la société cubaine en mutation. Il s'agira également de s'inviter dans l'intimité conjugale pour démontrer que le couple *Lucía* / Tomás au travers de ses doutes, ses conflits, ses comportements était loin d'être une exception dans le panorama sociétal cubain. Plus encore, cette narration individuelle semblerait être un angle de vue propice à l'agrandissement vers le récit d'une histoire collective, celle d'être une femme dans la société cubaine postrévolutionnaire.

I. Les oppositions individuelles : le choc des tempéraments et des aspirations.

A) *Étude comportementale des psychologies masculines et féminines au prisme de Lucía et de son mari : entre troubles caractériels et amour passionnel.*

Tout d'abord, nous allons nous centrer sur l'étude comportementale des psychologies masculines et féminines du point de vue de Tomás et de *Lucía* entre troubles caractériels et amour passionnel. Le mari de *Lucía*, Tomás, se fait remarquer par son impulsivité et par sa violence autant verbale que physique. Comme dit clairement Tomás : « *En mi casa, mando yo* »², ceci montre que le pouvoir lui appartient. Lorsque les événements vont à l'encontre de ce qu'il veut, ces actions démontrent son mécontentement. Dans une scène, *Lucía* va danser avec un autre camarade de la fête, qui rapidement entraînera une crise de jalousie de la part de Tomás et engendrera une bagarre entre les deux hommes. Cette action aura de lourdes conséquences pour *Lucía* qui se retrouvera enfermée dans sa propre maison par Tomás, qui lui exige une obéissance absolue. Il prononce des paroles violentes qui illustrent bien sa pensée sur la place de la femme et de l'épouse. Quant à la gestuelle, il faut aussi remarquer la violence envers *Lucía* dans une scène filmée en plongée, où il la retient fermement sur le lit en lui tenant les poignets. Cette violence se verra aussi également lors d'une autre scène où on assiste à une dispute entre *Lucía* et Tomás après que

¹ DEL VALLE, Ignacio del, BELEM, Julien, « Independencia y cine histórico en Argentina, Cuba y Chile (1968-1976): Reinterpretando el mito nacional (1968-1976) », *Cinémas d'Amérique Latine*, n° 18, 2010, pp. 4-15.

² « C'est moi qui commande dans ma maison » (toutes les traductions en français sont les nôtres).

celui-ci apprit que Ange est venu rendre visite à Lucía. La caméra se positionne tout d'abord en plan rapproché où nous pouvons observer le regard noir qu'a Tomás sur sa femme et ainsi que la dureté de son visage qui est suivi par un plan d'ensemble quand Lucía essaie de s'échapper en montant sur le lit mais que Tomás la retient fermement par les bras. Lors de la dispute, le mari crie sur sa femme en vociférant des injures tels que « *carajo* » ou « *coño* ». L'emploi d'un registre de langue vulgaire est courant chez Tomás quand il est en colère.

Plus tard, lors d'une scène avec l'enseignant, Tomás s'énerve car il tient la main de Lucía pour lui apprendre à écrire la lettre A. On se rend compte rapidement que le professeur est du côté de Lucía puisque celui-ci essaie de la convaincre de quitter son mari en lui faisant comprendre que cette situation est anormale. Cependant, Tomás les espionne et l'action s'enchaîne sur une bagarre avec l'enseignant. Tomás est de nature nerveuse parce qu'il utilise la violence physique (notamment par les mains) lorsque la situation ou les actions lui échappent. C'est un homme qui va très rapidement en venir aux mains. Ensuite, Tomás s'aperçoit de la fuite de sa femme et décide donc d'aller la récupérer. La figure du mari autoritaire apparaît de nouveau « *tú vas a hacer lo que yo quiero, chica* »³ ou encore « *tú vas a ir pa' la casa conmigo* »⁴. Lucía ne peut pas décider d'elle-même. Puis, on assiste à un Tomás qui court derrière sa femme pour la récupérer. Ce troisième épisode se clôture par les retrouvailles de Lucía et de Tomás qui essaient de rétablir la situation. Lucía expose ses conditions de retour pour revenir mais celui-ci ne les approuve pas « *Pa' decirme esa jerigona de mierda te puedes ir largando ya.* »⁵ et « *Te vas pal carajo* »⁶. De ce fait, une bagarre éclate et la scène se termine en suspens, comme si cela n'allait jamais se terminer.

Au travers de son impulsivité il est aisé de voir que Tomás fait preuve d'une jalousie malade envers toutes personnes qui se rapprochent de sa femme. Comme on a pu voir avec la situation avec le compagnon de danse qui a entraîné une bagarre car justement, celui-ci, dansait avec sa femme. « *¿Qué fue lo que tú te creíste, chica? Que la cosa iba a ser así de estar bailando musiquita extraña con todos los machos que te encontraras por el camino...* »⁷. Cette jalousie se retourne rapidement contre Lucía la faisant passer pour la cause du problème et de son énervement. Cependant la bande sonore est rythmée par les paroles de la chanson *Guantanamera* « *El fantasma de los celos hace cometer errores* »⁸ ce qui nous fait comprendre la nocivité de son caractère. En ce sens Tomás empêche même Lucía de voir sa propre mère si celui-ci n'est pas présent. Ensuite, les scènes où Lucía apprend avec le brigadiste (envoyé par l'Etat après la révolution pour alphabétiser le pays) sont très souvent le reflet de tensions et de jalousie. Tomás se méfie de lui et de Lucía en raison d'une peur : celle que sa femme s'éloigne de lui. Ses soupçons vont être confirmés quand il entend la conversation entre les deux protagonistes lors de laquelle Lucía exprime le souhait de quitter Tomás. Cette jalousie se transforme finalement en possessivité comme il l'assume : « *Tú vas a ser pa' mí na' mà'* »⁹. Il s'agit donc d'un amour toxique. Cette possessivité se fera ressentir par son besoin de contrôle sur celle-ci en lui octroyant le rôle d'esclave et de femme-objet.

Tomás a une conception particulière de l'amour. Pour lui, l'amour se résume à l'obéissance de la femme envers son mari perceptible par des tournures telles que : « *porque yo quiero que tú me obedezcas a mí, ¿oíste? porque para eso tú eres mi mujer* »¹⁰ ou encore « *si yo te quiero mucho pero tú tienes que obedecerme a mí* »¹¹. C'est pour cela qu'il s'autorise à emprisonner Lucía, sa femme. Lors de la scène où Tomás cloue les portes et les volets afin de l'empêcher de sortir en son absence, il semble pertinent de noter que la caméra filme, selon un plan rapproché. En effet, cette technique est visible car Lucía tient les barreaux de son lit ce qui peut faire allusion aux barreaux d'une prison. Après sa fuite, Lucía retourne

³ « Tu vas faire ce que je veux que tu fasses, ma fille ».

⁴ « Tu rentres à la maison avec moi ».

⁵ « Si c'est pour me raconter ces conneries, tu peux te tirer d'ici ».

⁶ « Va te faire voir »

⁷ « Qu'est-ce que tu crois, hein ? que tu peux te mettre à danser comme ça, dès qu'il y a de la musique, avec le premier type qui passe ? »

⁸ « Les chimères de la jalousie font commettre des erreurs »

⁹ « Tu ne seras rien qu'à moi ».

¹⁰ « Parce que je veux que tu m'obéisses, tu m'entends ? parce que c'est pour cela que tu es ma femme ».

¹¹ « Oui, je t'aime beaucoup mais toi, tu dois m'obéir ».

travailler et Tomás arrive déterminé à récupérer sa possession, sa femme, comme si cela semble normal: « *Tú vas a hacer lo que yo quiero, chica ! Ella va a hacer lo que yo quiera. Ella está cumpliendo con su deber.* »¹² Pour lui, une femme doit être avec son mari même s'il ne la respecte pas.

Lucía apparaît comme esclave de son mari bien que l'enseignant lui rappelle que grâce à la révolution : « *Ya la mujer no es esclava del marido.* »¹³. Enfin la domination de l'homme sur la femme est perceptible par la formule : « *Tú vas a ser pa' mí na' má!* »¹⁴.

➤ La relation d'amour passionnel :

Après le portrait de Tomás décrit comme un homme violent, possessif et jaloux nous assistons à la fragilité mais aussi à la force de Lucía face à cette relation conjugale. Tout d'abord, on peut l'apercevoir heureuse avec son mari mais qui, très rapidement, à la suite d'une danse avec un autre homme se retrouvera piégé chez elle. Cela lui permettra de découvrir le véritable caractère de son mari. Par le plan rapproché il est aisé de voir sa tristesse, sa surprise et son incompréhension. Très vite, on retrouve une Lucía joueuse, amoureuse, aimante dans une scène comme si son emprisonnement n'avait pas eu lieu. Il s'agit là d'une des rares scènes où l'on voit se dégager un véritable amour, de la tendresse, un moment de partage et de joie dans ce couple. Dans une autre scène, on observe que cette joie a disparu pour laisser place à la colère de Tomás puisque Lucía n'a pas respecté ses conditions. On peut croire que quand ils ne se disputent pas, c'est le véritable amour qui règne. Toutefois il est aisé de se rendre compte de la fin de cette relation pendant une scène où ils sont sur le point d'aller dormir et Lucía ne veut pas écouter les pensées que lui partage son mari. Alors que la Lucía joueuse et amoureuse aurait profité de ce moment d'intimité et de partage. Lucía est emprisonnée dans une relation où elle aime son mari avec un caractère très difficile à vivre et qui ne la laisse pas s'épanouir, s'instruire et vivre. En définitive il s'agit d'une relation nocive fruit d'un amour toxique et passionnel.

➤ La pluralité des rapports sociaux et des sentiments :

Lucía, contrairement à Tomás, est une personne sociable, qui est à l'aise en société et aime le contact avec les autres. Notamment dans son groupe de travail dans lequel règne la complicité et le rire dans une ambiance chaleureuse. D'ailleurs, elle n'hésite pas à danser avec un inconnu. Elle a besoin de cette proximité avec la société. Plus tard, après qu'elle se retrouve obligée de rester chez elle, elle va demander la permission à son mari de voir sa propre mère. Par cette action il est perceptible d'entrevoir le besoin du contact. Par ailleurs, elle ouvre la porte à Ange quand celle-ci vient la voir malgré les interdictions de son mari. De plus, c'est chez Ange et son mari Flavio qu'elle se réfugie après sa fuite de son domicile conjugal.

En définitive, il faut noter le rapport chaleureux et amical qu'elle entretient avec son professeur. Il est déterminé à l'aider et à ne pas la laisser dans cette situation. Il va lui ouvrir les yeux sur l'évolution de la position de la femme et de la position d'une épouse dans un couple.

➤ Les fragilités psychologiques :

Bien qu'elle soit de nature joyeuse, on remarque aussi sa force par rapport à sa situation conjugale. Cependant le caractère de Tomás (violent, possessif...) et l'influence de ses amis sur le respect envers une épouse l'a contraint à quitter son domicile. La Lucía forte, déterminée, joyeuse devient une femme fragile, apeurée, sensible qui a été détruite psychologiquement petit à petit par son mari. De plus, la fuite causée par son mari la force à aller se réfugier vers son amie Ange qui, elle, la respecte et la protège.

B) Étude des aspirations individuelles : la quête absolue de l'instruction face aux obstacles préjugés sexistes.

1. L'aspiration de Lucía : La quête de l'instruction, outil de l'émancipation féminine

Après la révolution de 1959, Cuba s'aperçoit du fort taux d'analphabétisme dans le pays, une des causes qui a motivé la Révolution. C'est pourquoi, une campagne d'alphabétisation est lancée à travers

¹² « Tu vas faire ce que je veux, ma fille ! Elle va faire ce que je veux. Elle doit faire son devoir. »

¹³ « La femme n'est plus l'esclave de son mari ».

¹⁴ « Tu es à moi et à personne d'autre ».

l'envoi d'alphabétiseurs dans chaque partie du pays. Lucía, étant analphabète en reçoit un chez elle pour remédier à ce problème. La décision d'envoyer un enseignant chez Lucía fût prise par Flavio et Ange (présidents du comité local) car Lucía ne sait ni lire ni écrire. Afin de convaincre Tomás, Flavio lui rappelle que c'est un bon révolutionnaire pour qu'il n'oublie pas que c'était une des causes de la révolution. Tomás ne peut pas s'y opposer tout comme celle relative à la décision de sa femme : s'instruire. Enfin, pour clore le sujet il fait comprendre à Tomás que c'est une mesure du gouvernement révolutionnaire pour tout le monde donc il ne peut pas s'y opposer. Cette séance d'alphabétisation est mise en place uniquement quand Tomás est présent, le reste du temps il doit l'accompagner travailler. On aperçoit rapidement l'intérêt de Lucía pour l'apprentissage, grâce au plan rapproché on distingue l'investissement et le sourire de Lucía quand elle apprend. En définitive, ce professeur n'a pas seulement donné des résultats sur le plan éducatif, il en a également fourni sur le plan personnel. Cela lui a permis aussi une ouverture au monde, empêchée par Tomás, et de prendre conscience de sa situation conjugale. Cette campagne d'alphabétisation et ce professeur ont aidé Lucía à développer sa pensée, à réfléchir sur la situation et à se faire sa propre idée de son couple. Cela l'a poussé à s'émanciper, à se libérer de ce poids et du danger qu'est Tomás.

2. Les obstacles multiples : économiques, conjugaux à travers l'image de Tomás.

➤ Économiques : milieu social

Bien que Lucía souhaite pouvoir s'émanciper en s'instruisant, elle va rencontrer différents obstacles. Tout d'abord, rappelons que Cuba avait un fort taux d'analphabètes dans le pays et en raison sa situation sociale, Lucía n'a pas pu s'instruire auparavant. Comme nous pouvons le voir dans le film, Lucía travaille dans une ferme coopérative dans la campagne cubaine. Elle travaille avec un groupe de femmes métisses originaires du monde défavorisé des *guajiros*. De plus, avant la révolution cubaine les *mestizos* n'étaient pas privilégiés dans la structure sociale cubaine et latino-américaine. En outre, le régime mise en place précédemment ne permettait pas ce développement éducatif de tel sorte que Lucía s'est retrouvée telle une « *victima del imperialismo* »¹⁵. À cette époque on peut en déduire que les *guajiros*, de culture métisse venant d'un milieu agricole en zone rurale, c'est-à-dire d'un niveau social peu élevé, n'étaient pas favorisés pour l'apprentissage de l'écriture et de la lecture, comme une grande partie de la population cubaine.

➤ Société : culture du patriarcat ?

D'autre part, pendant de nombreuses années, la culture patriarcale était au cœur de nombreuses sociétés. C'était le cas de Cuba avant et après la Révolution Cubaine c'est-à-dire que les hommes détiennent l'autorité sociale, politique, économique, religieuse, juridique... La femme, elle, se retrouve subordonnée à l'homme. Comme nous le montre le film Lucía, la troisième Lucía illustre bien cette société patriarcale avec sa relation conjugale. En effet, elle se retrouve coincée dans une situation où son mari décide pour elle. Dans le cas du souhait de Lucía de s'instruire, celui-ci se montre très opposé à ce choix comme il l'a montré par de nombreux actes de violence. Au début, c'était un refus absolu de la part de Tomás à propos d'une décision qui ne concerne que sa femme Lucía. Mais à la fin, c'est lui qui a accepté sous certaines conditions.

➤ La non-adaptation de Tomás aux nouveautés des droits féminins mis en place par le régime après la révolution, un mari violent et jaloux, les obligations personnelles.

En outre, la révolution a été causée par une augmentation des inégalités et de l'autoritarisme du gouvernement de Batista. Suite au triomphe de la révolution, plusieurs mesures ont été mises en place afin d'améliorer des conditions de vie et de réduire les inégalités. Cependant, le mari de Lucía montre qu'il n'accepte pas l'évolution de la société cubaine en lui refusant son droit au travail : « *él no quiere que trabaje* »¹⁶ comme dit elle-même Lucía. De sorte que cette société qui était autrefois paternaliste commence à se développer et à accepter l'émancipation de la femme. Ange le dit elle-même à Lucía :

¹⁵ « victime de l'impérialisme »

¹⁶ « Il ne veut pas que je travaille ».

« ¡Que trabaje ! ¡que trabaje ! ¡que trabaje ! »¹⁷. La chanson *Guantanamera* le dit aussi : « *hombre y mujer por igual estamos en el deber de atenderlo y extraer sus productos como oficio* »¹⁸. Maintenant la femme peut travailler après s'être mariée, mais aussi que cela serait favorable à Lucía d'apprendre à écrire. On assiste donc à l'inadaptation de Tomás face à l'évolution de la société cubaine et au changement pour la femme. Ce refus de la part de Tomás se fait remarquer par ses actes violents via l'emprisonnement de Lucía dans sa propre maison l'empêchant de communiquer avec le monde extérieur favorable aux nouvelles dispositions prises par l'état. Selon Tomás ce serait eux qui influenceraient Lucía à s'émanciper alors que pour lui une relation de couple est fondée sur le pouvoir de l'homme et son autorité.

II. L'histoire individuelle de Lucía : une voix pour les femmes cubaines ?

A) *Le récit de Lucía : un récit de l'histoire collective ?*

1. Lucía : représentation de diverses Lucía au sein de la société cubaine ?

➤ Les 3 Lucía: L'importance de mettre le même prénom pour 3 femmes d'époques différentes.

Dans la construction de la production filmique, Humberto Solás fit le choix de présenter le récit de vie trois Lucía différentes en termes d'époque, de société et de portée. Ainsi, par la diversité des Lucía il est possible de voir une histoire collective. En effet, les trois protagonistes semblent faire l'objet d'un zoom, toutefois un état de la condition féminine a un moment ponctuel de l'histoire cubaine collective. De plus, le fait d'avoir maintenu le même prénom pour les trois récits amplifie ce sentiment d'histoire collective. Il ne s'agit pas d'une Lucía mais bien de trois Lucía qui sont en réalité des milliers à Cuba. Chacune à sa manière est victime de problèmes différents selon leur époque et leur condition sociale. Mais finalement ne sont que des porte-paroles de milliers de Lucía anonymes. Humberto Solás, en se focalisant sur ces trois femmes, présente l'histoire de la femme cubaine, ses problèmes passés et présents. Cette approche complexifie le récit de la féminité à Cuba en la montrant sous toutes ses dimensions et ses réalités. Enfin, il semble donc que la représentation de ces trois Lucía n'est qu'en réalité un écho à d'autres Cubaines et plus généralement à l'histoire de la femme dans certains endroits du monde encore aujourd'hui.

2. Lucía : L'incrimination des modèles sociétaux machistes

➤ Lucía : le portrait de la féminité cubaine marginalisée : Réduction à l'état de femme-objet.

Parmi les autres thématiques phares de ce film se trouve l'incrimination des modèles sociétaux machistes. En effet, nous avons entamé cette thématique au travers de certaines violences dont la protagoniste a été victime. La réflexion que nous souhaitons développer à présent est celle d'une féminité cubaine marginalisée en raison d'une réduction de la femme à l'état d'objet. Cette posture est perceptible au travers des scènes très intimes que partagent le couple Lucía-Tomás lors desquelles l'époux se montre particulièrement avenant voire quelque peu abusif. Très souvent dans leur récit, c'est lui qui contraint Lucía – avec des techniques plus ou moins subtiles – à le laisser assouvir en elle ses désirs. Ainsi, en plus de l'image selon laquelle la femme ne devrait pas s'instruire par un professeur masculin, des violences quotidiennes s'ajoute à la peine des femmes cubaines – dont Lucía est la voix – un sentiment d'infériorité. Elle se résout à assouvir des besoins sans se rendre compte de l'emprise et du machisme de son mari. De nouveau, ce cas-ci n'était pas totalement isolé puisqu'hélas le concept de machisme est diffusé dans le continent latino-américain et la zone caribéenne. Ce patriarcat assumé donnerait le droit à Tomás de faire cesser l'instruction de sa femme, d'avoir une emprise violente et perverse sur elle.

➤ La hiérarchie des genres établie dans la société cubaine :

Cette production filmique de Humberto Solás nous interroge sur aussi bien la hiérarchie des genres établie dans la société cubaine que la notion de réussite appliquée aux femmes. En effet, cette société

¹⁷ « Au travail ! Au travail ! Au travail ! »

¹⁸ « l'homme et la femme sont égaux en droits et en devoir de prendre soin de l'autre et de travailler comme cultivateurs »

postrévolutionnaire a maintenu l'idée selon laquelle la femme se devait d'être une assistante irréprochable au service de l'homme. Lorsque Lucía a cherché à contrebalancer cet ordre hiérarchique, son mari s'est trouvé bousculé par sa quête d'apprentissage et son désir d'émancipation. Humberto Solás fait donc ressortir – via Lucía – ce paradoxe du révolutionnaire qui se voit partager entre l'idée de changement auquel il aspire et la crainte la perte de contrôle sur Lucía. Autrement dit, cette vision de la mutation sociale doit s'établir sans que la femme ne soit trop libre. Ainsi, Tomás se voit effrayé par cette soif de liberté recherchée par Lucía dont les explications peuvent être assez variées. Nous supposons qu'il s'agit, dans un premier temps, d'une peur en raison du bouleversement dans la vie du couple. En effet, Tomás perdrait la domination patriarcale qu'il a auprès de Lucía. Tous deux seraient instruits et aptes à gérer leur vie. Ensuite, il est également aisé d'entrevoir la piste du machisme dans la société cubaine de l'époque telle que nous la connaissons. Tous deux sauraient lire, écrire, compter. Enfin, ce problème hiérarchique nous conduit à penser que visiblement certains révolutionnaires n'aspiraient pas à voir une femme s'émanciper. Il est évident qu'il ne s'agit pas d'une majorité dominante, toutefois Humberto Solás s'intéresse à cette minorité ambiguë qui défend un projet politique mais qui, dans la pratique, effectue tout son contraire.

B) Les avertissements et réflexions suggérés par le portrait conjugal

1. L'invitation du réalisateur à réfléchir sur la place de la femme et son rapport aux hommes dans la société cubaine post-révolutionnaire

➤ Le tabou des violences conjugales à Cuba.

Le rapport à l'intimité conjugale constitue une matière centrale dans la représentation de Lucía. Le réalisateur, par le biais de notre introduction dans la sphère privée du couple, lève le voile sur un certain nombre de tabous dont celui des violences conjugales. Ce tabou se voit être particulièrement solide dans les sociétés caribéennes et plus généralement latino-américaines. En la matière, Humberto Solás innove en nous dévoilant les dessous les plus cachés de la révolution. De plus, il contraste avec l'effervescence à laquelle cet événement est associée en la nuanciant. Il démontre, également, la place fragile qu'occupait la femme cubaine une fois l'instauration de la Révolution et pose des questions relatives à son rapport aux hommes au sein de sa propre société. Enfin, Humberto Solás n'incrimine pas ni ne blâme Lucía. Toutefois, il ne semble pas pour autant être indifférent à cette thématique puisqu'en l'abordant, il pointe l'un des freins incontestables à la Révolution.

2. La révolution cubaine et son échec en matière d'instruction / pédagogie

➤ La représentation de révolutionnaires qui sont à la marge de leurs propres idées :

Tout au long du film, il est aisé de percevoir les principes clés de la Révolution Cubaine au prisme Lucía et de sa quête. En effet, au sein d'une société marquée par un niveau d'analphabétisme notable – impactant essentiellement les populations les plus vulnérables aux mutations géographiques, économiques, politiques, sociales – le chantier éducatif se retrouve en Lucía. En ce sens, le film relate la présence de classes assurées par un professeur particulier et dont Lucía jouit, une mesure phare de la campagne d'alphabétisation entamée par le gouvernement cubain. Ce changement vit le jour à partir de mars 1959 et la création de la Commission Nationale d'Alphabétisation. Ainsi, Lucía apprend progressivement à lire et à écrire sous le regard du jeune professeur dont le profil est connu comme un militaire missionné par l'État. La venue du jeune professeur au domicile de la femme n'est pas sans conséquence sur son mari. Ce dernier qui est un révolutionnaire, rappelons-le, ne voit pas d'un bon œil la relation pédagogique entretenue par son épouse et l'enseignant. En effet, il n'arrive pas à contenir sa jalousie malade et sa possession excessive envers sa femme, il souhaite donc qu'elle cesse de prendre des cours. De plus, il se montre éminemment violent et injurieux envers le professeur ainsi que son épouse. Les slogans et les aspirations révolutionnaires semblent être bien loin de Tomás qui retombe dans ses travers. Et si cette utopie formée sur la volonté d'instruire un public de tout âge par un professeur de tout âge n'avait-elle pas, finalement, comme ennemis ses propres partisans ? La question se pose du fait d'un constat évident : le rejet de l'instruction ne vient ni de l'apprenante ni de l'enseignant. Le comportement

de Tomás illustre bien une tendance à se dévier des idéologies portées lors du projet au profit d'intérêts personnels qui semblent être contraires à la pensée éducative révolutionnaire.

➤ Le rôle de l'état dans la non-protection de la femme cubaine :

Dans la représentation de Lucía, il est incontestable de faire un parallèle regrettable entre la femme cubaine et les violences qu'elle subit. Ces abus sont notables par leur nature et leur cruauté et conduisent à un constat qui se doit d'être claire : l'État cubain n'a pas encore su protéger l'intégralité de ses concitoyennes face aux violences conjugales. Lucía se fit violente à de multiples reprises par Tomás qui exerce sur elle une violence physique (bousculades, coups) mais aussi psychologique (traques incessantes) ou encore verbale (paroles crues). Il semble opportun de constater que la condition de la femme cubaine à cette époque semble s'apparenter d'un côté à un désir d'émancipation intimement lié à celui de l'instruction et de la liberté, toutefois entravées par les violences conjugales. Le film Lucía permet donc de mettre en exergue ces carences en matière de protection féminine auxquelles le gouvernement cubain pourra palier. Ces manquements sont d'autant plus significatifs du fait qu'ils émanent d'un personnage clé par sa posture – Tomás – un révolutionnaire. Par ailleurs, Ange, à travers son fort caractère qui se reflète par sa détermination et son acharnement à protéger Lucía, pourrait représenter la volonté de la société à s'améliorer sur le sujet de la protection de la femme cubaine.

3. La cinématographie : transmettre un message / toucher le spectateur par un langage audiovisuel.

➤ La filmographie : un canal de prévention par le visuel et l'audition.

Par le choix de l'utilisation du motif filmique, il en ressort un canal de prévention très pertinent pour le réalisateur. En effet, la transmission du message par Humberto Solás stimule, entre autres, les fonctions visuelles et auditives du spectateur. Ainsi, par le biais des scènes volontairement violentes, le réalisateur joue sur un panel ample de sentiments rythmé par l'inconfort, le choc, la colère ou encore la tristesse par lequel peuvent passer les spectateurs. De ce fait, ces derniers se voient attribuer la fonction de sujet actif du film invités, par le réalisateur, à une prise de conscience collective relative aux dérives conjugales et idéologiques. L'activité de spectateur devient donc active et suggère un changement des mœurs cubaines notamment sur le tabou des violences conjugales. Humberto Solás démontre bien, via son personnage de Lucía, qu'en réalité il ne s'agit que d'un exemple parmi tant d'autres. Les messages de respect envers la femme transmis par le canal filmique se voit donc universels et nourrit par les techniques cinématographiques développées dans les propos antérieurs. Enfin, bien que ce film ait été produit il y a de cela une période antérieure, ces questions demeurent d'actualité et soulèvent toujours la présence d'injustices dans les sociétés caraïbéennes sur la place de la femme, ses libertés ainsi que ses devoirs.

Conclusion

Face à ce dernier épisode où nous suivons une troisième Lucía, Humberto Solás nous invite dans une relation conjugale après la fin de la Révolution Cubaine. Ce couple s'inscrit dans l'histoire collective de Cuba et dans ceux des dessous d'une relation, que de nombreuses femmes ont pu partager. À travers ce film, le réalisateur met en garde contre les dérives d'un couple et d'une société qui peuvent facilement devenir instables. La Révolution a été menée dans l'optique d'améliorer les conditions de vie des Cubains. En définitive, il est perceptible d'entrevoir les bases de l'ancienne société cubaine ancrées dans ce couple. Le patriarcat est encore une des difficultés de cette société en 196...¹⁹ Il est illustré par le caractère de Tomás, autoritaire et violent. Par le biais de ce mari toxique la Lucía heureuse deviendra très vite sensible, apeurée, et prisonnière de cette relation mais qui grâce à l'éducation et à son instituteur l'accompagneront dans cette fuite.

¹⁹ Date indiquée au début du troisième épisode de Lucía.

Lucía, Humberto Solás: El papel de la mujer

Par Lucas BONNEFOY, Anissa BOUCEBA, Bruno DOS SANTOS NIEVES et Celia VILLANUEVA (MI LEA-Espagnol)

A través de las tres partes de la película *Lucía*, Humberto Solás presenta a tres mujeres cubanas de diferentes épocas, todas ellas llamadas Lucía. Estas Lucías nos hacen viajar en el tiempo, mostrándonos tres periodos históricos de Cuba: la Lucía de la época colonial y la Guerra de Independencia de Cuba en 1895, la segunda Lucía del periodo de la lucha contra el gobierno de Gerardo Machado, y la tercera Lucía, del periodo de la revolución socialista en Cuba en los años 60. Solás nos presenta una imagen de la mujer en la sociedad cubana desde finales del siglo XIX hasta la década de 1960 y su papel en la sociedad cubana. El director se interesa por la inserción de la mujer en la sociedad cubana y su implicación en la historia del país. La película pone de relieve la represión de las mujeres en su lucha por la independencia, al tiempo que las asocia con momentos claves de la historia de Cuba. La película pretende mostrar la evolución de la mujer cubana y su participación en la independencia del país.



En América Latina, el machismo está muy arraigado en la sociedad desde hace siglos. Nacer mujer es una lucha diaria. En 1895, Cuba está en plena guerra de independencia para escapar de la dominación del reino español.

En la primera parte, Lucía es una mujer de una familia burguesa colonial que se enamora de un español. Esta alegoría de la mujer cubana bajo la dominación de un español hace referencia a la relación de sumisión entre Cuba y España en esta misma época, donde los estrictos códigos de conducta españoles han reforzado el patriarcado. Lucía, aunque de la alta sociedad, aparece en la película como totalmente bajo el encanto de Rafael, el hombre español. Es como si estuviera en una burbuja mágica con él y se escondiera de la realidad. La luminosidad y la magia de las escenas están en total desacuerdo con la guerra del exterior, las mujeres están siempre riendo juntas con una luminosidad que resplandece. Lucía está hipnotizada como en un sueño. Esta forma de representar a la mujer en su burbuja mágica durante este periodo muestra que las mujeres están despreocupadas en apariencia de las decisiones y acciones de la sociedad, pero en realidad se protegen en una burbuja femenina viviendo momentos mágicos mientras la guerra está ocurriendo al mismo tiempo. Vemos hasta el final del capítulo que a pesar de todo Lucía es manipulada desde el principio hasta el final por Rafael y que la ha utilizado como objeto para conseguir sus fines.

A pesar de que ciertos grupos de mujeres están concienciados y tratan de advertir a otras mujeres de los riesgos, nadie les hace caso y la gente las hace parecer locas. En este primer capítulo hay en particular muchas escenas de locura con la mujer cubana a la que llaman la Fernandina, que subrayan el hecho de que la sociedad está en plena saturación y que la guerra entre el reino español y Cuba se está metiendo en la cabeza de la gente.

Aunque en aquella época las mujeres estaban totalmente bajo la influencia e hipnotizadas por las palabras de hombres, como Lucía, algunas de ellas empezaron a rebelarse y a hacer valer sus ideas. Vemos que esto va en aumento ya que al principio la Fernandina estaba sola y luego varias otras mujeres terminan actuando como ella, lo que demuestra que a medida que pasa el tiempo se va tomando conciencia y la sociedad se va saturando.



En el segundo episodio seguimos la historia de la segunda Lucía, una joven burguesa, y de su amante Aldo. Esta Lucía sirve como transición entre el episodio uno y tres, lo que significa que su historia es importante y marca un hito en la película. Está claro desde el principio que está cansada de ser una espectadora en su vida y decide de su destino rebelándose contra su madre y ayudando al joven Aldo, activista secreto. Rompe los códigos de la mujer cubana de la época que debe casarse con un hombre respetable y preservarse hasta la boda. Se rebela enamorándose de un revolucionario y comienza una relación sexual con él, su primer amor, dejando de lado su reputación y la mirada de los demás. La revolucionaria que hay en ella por fin se despierta. La rebelde Lucía nace realmente cuando acoge a Aldo y a su amigo en su casa para esconderse de la policía. Esta escena muestra su dedicación a la causa y a la lucha.

Más tarde, se involucra más al vandalizar los baños de la fábrica de tabaco donde trabaja con Flora. Este acto la pone en peligro, pero no se somete a sus superiores, lo que demuestra su verdadera implicación en la resistencia contra la dictadura. Su voluntad de luchar continúa a lo largo de la película pues va a manifestar con las otras mujeres contra el régimen de Machado. Ella se compromete entonces a una vida de situaciones peligrosas que son las consecuencias de la lucha política y de la vida que ella eligió cuando se enamoró de Aldo. Su vida cambia de la comodidad a la violencia y tristeza, sentimientos que quedan con ella hasta al final de su episodio, pues Aldo se muere luchando contra el sistema y la deja sola con todas las consecuencias del luto; dejándola como sin razón de vivir.



Sin embargo, no podemos olvidar que esta fue una época de conquistas para las mujeres cubanas. El hecho de que Lucía se fue a vivir con Aldo representa un acto de rebeldía. Es también esa Lucía quien cambia de clase social. La segunda parte empieza explicando su posición burguesa y se acaba con una Lucía que se incorporó a la clase obrera.

Podemos asociar la tercera Lucía a Cuba, pues como ella la sociedad cubana estaba bajo un poder autoritario antes de la revolución. Al principio esto puede aparecer como algo positivo pues el marido de Lucía, Tomás, que luego podría servir de alegoría del régimen opresor, se ve como alguien que trae alegría y protección a su mujer Lucía, alegoría de Cuba. Pero muy rápidamente vemos que Tomás no es lo que parece ser.

Él no quiere que su mujer tenga contacto con otras personas y que salga de la casa, él quiere que ella sea completamente suya, y que le obedezca, él es entonces también la representación del machismo en una sociedad socialista que defiende oficialmente la igualdad de los sexos. Cuba, o sea Lucía, se ven en una posición difícil hasta que un joven alfabetizador llega a su casa para enseñarle a escribir y a leer. Este joven puede ser considerado como la revolución que viene a ayudar a Cuba a luchar contra el poder autoritario. Pues él demuestra el mal que Tomás le hace y le explica que no debería dejar que la traten así. Gracias a él y a otros personajes, Lucía comprende que su situación no es normal y cambia para poder salvarse.

Desde los primeros años de la revolución, se prestó mucha atención a la problemática de las mujeres y al trabajo vinculado con la defensa de sus derechos humanos y el ejercicio de sus derechos, en igualdad de condiciones. La Federación de Mujeres Cubanas (FMC) ha impulsado iniciativas, propuestas y aplicaciones de la ley en beneficio de la mujer. Desde entonces, se han producido importantes cambios políticos, económicos y sociales. Las políticas sociales introducidas por la revolución formaron las bases para la participación de la mujer en la sociedad. Las mujeres se sumaron a la defensa de la revolución en las milicias, la alfabetización, el trabajo voluntario y muchas tareas políticas y organizativas de masas.

Antes de 1959, las mujeres constituían sólo el 12 por ciento de la fuerza laboral del país. A menudo realizan trabajos manuales tradicionalmente considerados "trabajo de mujeres" y en algunos casos se les paga menos por el mismo trabajo que a los hombres. En este contexto, la posición de la mujer se ha desarrollado de manera particularmente favorable. Como beneficiaria especial, la mujer beneficia de políticas sociales que se aplican a toda la población y otras diseñadas específicamente para ella.



Al elegir la puesta en escena de tres Lucías, Solás finalmente nos propone una cuarta Lucía, la Lucía que representa a la mujer en general. Esta Lucía reúne a las tres mujeres de la película para crear una sola y muestra la evolución de una mujer en su vida y en la sociedad. La que utiliza su experiencia para demostrar que la mujer es más que un simple objeto. Pues ella tiene el poder de ser la protagonista de su vida y tomar las riendas de su vida.

Ofrece este mensaje a todos los espectadores cubanos e internacionales y da voz a todas aquellas mujeres olvidadas de la historia. Todas esas mujeres olvidadas que nunca han podido contar su historia y mostrar su fuerza y determinación para cambiar la mentalidad de la sociedad. Solás les ha permitido ser vistas y escuchadas.

Es necesario representar a la mujer en el cine y lo era aún más en 1968, poniéndola en primer plano y no como objeto sexual o decoración de fondo, sino como protagonista y heroína de la obra en la historia de la cultura cubana, pero en las otras culturas también. Una visión de la mujer, que sigue siendo necesaria y relevante hoy en día.

La figure de Fernandina dans *Lucía*, chap. 1

Par Elena ALONSO, Séverine GUEHO et Elsa POUVELLE (M2 LLCER Études hispaniques)

À l'occasion du festival CineHorizontes, le festival du cinéma espagnol de Marseille, les promotions des Masters 1 et 2 d'Études hispaniques et latino-américaines ainsi que des étudiants du Master de Langues Étrangères Appliquées de l'université d'Aix-Marseille, ont pu assister le 12 novembre dernier à la projection de deux films de production cubaine au cinéma "L'Alhambra" dans le 16ème arrondissement de Marseille.

Cette journée mettant à l'honneur la production cinématographique cubaine par la projection de deux films iconiques de par leur contexte de production, leur narration et leurs enjeux politiques et culturels, leur a permis de choisir un film parmi les deux et de traiter un aspect par le biais d'un article, fruit de leur réflexion. Cela est le cas de l'article présenté ci-dessous.

Lucía (1968) est un film phare du cinéma cubain. Réalisé par Humberto Solás, figure de la réalisation cubaine, le film transporte le spectateur dans l'histoire de l'île de Cuba à trois époques charnières pour la nation au travers de la vie de trois femmes, toutes nommées Lucía : l'époque de la guerre d'indépendance en 1895, où s'affrontaient Espagnols et indépendantistes cubains ; en 1932, lors du combat contre la dictature de Gerardo Machado ; enfin, en 196-, après la révolution cubaine de 1959.

Ainsi, ces trois femmes portent l'histoire du film, mais aussi celle de tout un pays. Dans cet article, il fut décidé de se concentrer particulièrement sur la première partie du film, se déroulant en 1895, souvent appelée par les spécialistes *Lucía* 1895. Dans cette partie, la protagoniste tombe éperdument amoureuse d'un jeune homme, Rafael, pour qui elle sera prête à tout, y compris mettre la vie de sa famille et celle de la résistance cubaine en danger. Cette prise de risque par amour l'amènera à sa perte, déchirée par la mort de son frère et la trahison de son amant.

Cependant, alors que l'on pense à première vue que l'histoire se centre seulement autour de la figure de Lucía, le spectateur comprend vite que le développement du personnage se construit à l'aide d'une autre figure, celle de Fernandina, une femme hystérique, vivant dans la rue, en tout point opposée à la protagoniste. On peut donc alors se demander comment le personnage de Fernandina, qui apparaît au début du film comme secondaire, acquiert au fur et à mesure de l'histoire une dimension symbolique forte, en participant à la construction du personnage de Lucía.

Cet article traitera premièrement de l'opposition et du contraste apparent entre les deux femmes, puis montrera comment elles sont bien plus similaires que l'on peut le croire, avant de conclure par une analyse du développement du personnage de Fernandina en parallèle de celui de Lucía.

I. Fernandina et Lucía, deux personnages de prime abord opposés...

Dès la première apparition de Fernandina, elle est présentée comme un personnage antagonique à Lucía. En premier lieu, ces deux femmes appartiennent à deux classes sociales différentes. Lucía fait partie d'une aristocratie aisée qui n'a pas à se soucier des problèmes financiers. À l'inverse, Fernandina vit dans un certain dénuement, visible à ses habits en haillon et au sac qu'elle porte avec elle, qui semble regrouper tous ses biens. Elle représente les classes sociales les plus démunies, les premières victimes de la guerre. Ainsi, quand la première vit et apparaît à l'écran majoritairement (surtout au début du film) dans sa maison, la seconde vit dans la rue, et n'apparaît jamais dans un espace fermé, comme si elle n'appartenait à aucun endroit et n'avait aucune possession.

Plus encore que dans leur appartenance sociale, ces deux personnages sont opposés dans leur comportement. Lucía est caractérisée, dans les premières séquences du film, par sa joie et son innocence. Sa vie se compose principalement d'activités pieuses et de jeux et de commérages avec ses amies. Au contraire, la détresse est un des sentiments dominants lors des apparitions de Fernandina, qui suscitent l'étonnement et la compassion chez le spectateur. Le rire est très présent chez ces deux personnages, mais avec des valeurs différentes. Le rire chez Lucía est sincère et véritablement porteur de bonne humeur. Il est provoqué par les histoires de ses amies ou par les jeux qu'elles font ensemble. Cependant le rire de

Fernandina ne traduit absolument aucune joie, et ne découle pas de situations comiques. C'est un rire ironique, qui ne vient jamais à propos, et au travers duquel se dessine la folie du personnage. Cette différence dans la fonction du rire, comme symbole de joie ou au contraire d'oppression, se voit particulièrement dans deux séquences qui se font écho. En effet, le film montre à deux reprises, mais dans deux circonstances, et de deux façons différentes, des personnages qui font une ronde. Lucía, au début du film, joue avec ses amies qui tournent en rond autour d'elle. Toutes rient et chantent, et l'amusement et la joie prédominent dans cette scène. En revanche, quelques scènes plus tard, des habitants se mettent à former une ronde autour de Fernandina, mais en criant et en riant, dans une séquence où domine l'angoisse. Ils ne jouent pas avec elle mais contre elle, dans un jeu qui perd de sa naïveté d'enfant et devient un piège oppressant duquel il lui faut s'échapper. Cet antagonisme entre la joie innocente de Lucía et la tristesse de Fernandina est particulièrement visible aussi lors du récit par Rafaela, une des amies de Lucía, de l'histoire tragique de Fernandina. En effet, alors que Fernandina apparaît pour la première fois à l'écran dans une scène qui suscite la surprise et l'effarement du spectateur, les jeunes aristocrates, qui l'observent depuis la maison de Lucía se mettent à raconter en riant ce qui a pu la rendre folle. Rafaela relate alors les événements tragiques qu'aurait vécus Fernandina quand elle était religieuse sur les champs de bataille. Mais elle fait ce récit en riant, comme si elle faisait le récit d'une histoire drôle, et non pas d'un viol. La séquence se construit alors avec une alternance entre des images de Rafaela racontant avec enthousiasme son commérage, et de terribles images de ce qu'a, ou aurait été, la vie de Fernandina avant. On constate ici que la réalité de Lucía est bien loin de celle, tragique, de Fernandina.

Ce rire, très présent chez Fernandina, mais exempt de toute joie, amène à opposer ces deux personnages sur le plan de la lucidité et de la folie. Fernandina apparaît dans la plupart de ses interventions, comme folle. Elle s'exprime fréquemment en criant, dans des phrases parfois peu compréhensibles. Elle fait des mouvements souvent dénués de logique et il est difficile de savoir ce qui motive ses actions. Cette folie est renforcée sur le plan technique par certains recours cinématographiques. En effet, les plans dans lesquels apparaît Fernandina ne sont pas stables, ce sont souvent des plans avec la caméra à l'épaule, qui ne fixent pas l'image et rendent l'instabilité du personnage. En outre, les plans sont souvent très rapprochés sur Fernandina, ce qui met en valeur aussi l'étrangeté de ses apparitions. À l'inverse, les plans sur Lucía sont majoritairement fixes, principalement au début du film, et renforcent la solidité de ce personnage. De la même façon, la musique met en avant cette dichotomie entre lucidité et démente. En accompagnement avec les cris et les lamentations de Fernandina, la musique qui ponctue ses apparitions est majoritairement dissonante ou stridente, et accentue le malaise du spectateur face à ces scènes dérangeantes.

Enfin, ces deux personnages s'opposent aussi visuellement. En effet, alors que Lucía porte dans plus de la moitié du film des habits blancs, Fernandina est vêtue durant tout le film d'habits noirs. Par ailleurs, le visage de Fernandina est souvent noirci par la poussière, alors que celui de Lucía est généralement propre et clair. Cette dichotomie entre blancheur et noirceur permet de supposer une opposition pour ces deux personnages entre le bien et le mal, et le beau et le laid.

Lucía et Fernandina sont donc deux femmes qui, dans leurs premières apparitions dans le film, semblent être antagoniques sur de nombreux points.

II. Pourtant, ce sont deux personnages qui se ressemblent par bien des aspects.

Mais si à première vue les personnages de Fernandina et de Lucía semblent s'opposer radicalement pour les raisons évoquées plus haut, le spectateur peut néanmoins constater au fil du film qu'il existe bel et bien des ressemblances entre les deux femmes.

Il est possible de reconnaître les destins similaires de Fernandina et de Lucía rien qu'en comparant le début du film avec son dénouement. En effet, elles suivent la même évolution, passant de la lucidité à la folie. Ce contraste passe par un changement de la couleur de leurs vêtements. Fernandina, d'abord nonne, bénit les morts sur le champ de bataille, tandis que Lucía l'aristocrate se rend à la messe en compagnie de sa mère. Dans ces deux scènes, les deux jeunes femmes sont habillées de blanc, une couleur certes liée à la foi qu'elles incarnent ici mais il s'agit surtout d'un symbole de la pureté et de l'innocence qu'elles perdront : dans le cas de Fernandina, à cause de la désillusion religieuse, suite au viol qu'elle subit ; dans celui de Lucía, à cause de la désillusion de son amour avec Rafael, un espion espagnol qui la trahira dans

la plantation. Chronologiquement, les deux femmes finissent vêtues de noir, couleur qui représente la folie dans laquelle elles tombent et le deuil ; le deuil lié aussi à la perte de leur lucidité et de leur innocence.

Il convient de souligner un autre point commun entre Fernandina et Lucía, beaucoup plus subtil mais non négligeable : une discrète opposition aux Espagnols. Lors de sa première apparition dans le film, Fernandina dans la rue se retrouve confrontée aux soldats espagnols qui reviennent en ville, défaits de leur combat contre les Cubains. Avec un profond désir de vengeance, l'un d'eux souhaite que la rivière s'assèche afin qu'ils meurent, mais Fernandina le contredit aussitôt, expliquant que c'est parce que la rivière déborde qu'ils meurent. Fernandina a donc une connaissance des lieux que les Espagnols n'ont pas, tout comme Lucía qui connaît la cachette des rebelles cubains contrairement à Rafael. Cachées derrière la folie ou l'innocence, Fernandina et Lucía sont en réalité toutes les deux des vecteurs de la résistance cubaine que les autres ne croient pas.

On peut également établir des parallélismes dans la technique comme, par exemple, cette même façon de filmer de très près le visage, qui apparaît très blanc et surexposé dans la scène du viol de Fernandina, ainsi qu'à la toute fin du film, lorsque l'on voit le visage de Lucía en premier plan. Il s'agit de moments clés pour le développement des deux personnages, de moments où il n'y a pas de retour en arrière dans la folie.

Au-delà de simples parallélismes, il serait légitime de se demander si Lucía et Fernandina ne sont pas une seule et même personne mais dans une temporalité différente, bien que dans la dernière scène du film, Lucía rejoint Fernandina dans la rue, sortant de l'espace fermé et intime de la maison bourgeoise. Certaines scènes se font écho et semblent être prémonitoires. D'une part, la première phrase du film porte sur le fait que Lucía ne serait pas bien coiffée selon sa mère, alors que Fernandina apparaît complètement décoiffée dans la majeure partie du film. De plus, au fur et à mesure que Lucía sombre dans la folie, elle se retrouve de plus en plus décoiffée, presque à l'image de Fernandina, malgré son envie de se faire belle pour Rafael. D'autre part, le jeu colin-maillard auquel prennent part Lucía et ses amies fait étrangement référence à la scène du lynchage de Fernandina, que les Espagnols considèrent aussi comme un jeu. Alors que ces hommes amusés forment comme une ronde autour de Fernandina pour la pousser et la toucher dans la scène du lynchage, dans la scène du colin-maillard, Lucía doit attraper ses amies qui lui courent autour, tout en ayant les yeux bandés. Cette image des yeux bandés pourrait renvoyer une fois de plus à l'innocence de Lucía car elle ne sait pas ce qu'il l'attend. Dans la scène du lynchage, les rôles s'inversent puisque c'est Fernandina qui devient la "proie" qu'on attrape et elle a les yeux découverts comme si ce double personnage prenait conscience de ce qui est en train de lui arriver.

III. Un changement dans le traitement de Fernandina

Ainsi, tout au long de la première partie, la façon dont est traitée le personnage de Fernandina évolue, ce qui en fait un personnage clé dans la narration.

Dès le début de la partie, Fernandina est présentée comme une folle qui arpente les rues, criant sur les passants et semant le chaos. Cependant, derrière cette folie apparente se cache en réalité une lucidité sur la réalité qui l'entoure. Pas seulement sur le contexte politique, mais aussi sur la situation dans laquelle Lucía se trouve. En effet, Lucía est aveuglée par l'amour qu'elle porte pour Rafael, elle est tellement amoureuse qu'elle est prête à mettre en péril la vie de son frère et celles de ses camarades. La personne qui va tenter de la raisonner est celle que l'on attend le moins : Fernandina. C'est elle qui va se rapprocher de Lucía pour lui faire entendre raison. Même la façon avec laquelle Fernandina lui parle contraste avec sa première apparition. Fernandina ne court pas, ne hurle pas, n'injurie personne, au contraire, elle se rapproche de Lucía poliment avec un « mademoiselle » qui est presque chuchoté. Elle essaie de créer une relation cordiale et intime entre elle et Lucía. Cette intimité va lui permettre d'annoncer une vérité accablante sur Rafael, et ainsi révéler la tromperie : Lucía ne doit pas aller à la plantation, Rafael n'est pas celui que l'on croit être. Dans cette scène, le jeu de regard est très important. D'un côté nous avons Fernandina, désespérée, chuchotant presque, lucide. De l'autre il y a Lucía, le regard noir et totalement aveuglée par un amour passionnel interdit, enfermée dans son monde. Fernandina est donc celle qui raisonne, qui cache derrière les apparences une logique et une analyse de la situation qui va au-delà de ce qu'elle voit.

Cette évolution se poursuit à chaque fois que Fernandina apparaît à l'écran. Le personnage est traité dans quatre séquences distinctes. Lors des deux premières, celle-ci n'est pas sur les mêmes plans que Lucía. Mais à partir de la troisième occurrence, elle l'est. L'opposition entre les deux personnages se réduit, le rapprochement se fait physiquement par les plans de caméras. Fernandina envahit peu à peu l'espace cinématographique de Lucía, qui au départ la repousse. Mais lors de la dernière séquence, la relation change, Lucía ne la repousse pas, ou du moins ne peut pas la repousser. Fernandina évolue donc par le biais des plans, qu'elle partage petit à petit avec le personnage principal, et casse ainsi son isolement symbolique. Mais elle évolue aussi émotionnellement. En effet, alors qu'au début elle est un personnage froid, coupé du reste du monde et ne partageant aucune connexion avec les autres personnages, autre que du rejet et du dégoût, elle va s'ouvrir à Lucía. Lors de sa dernière apparition, c'est Fernandina qui va faire preuve de plus d'humanité que les autres personnages : elle apporte du réconfort à Lucía, et semble partager sa peine. La relation est tendre, et elle semble peinée de la situation. Lorsqu'elle touche la joue de Lucía, Fernandina apporte alors le plus grand soutien dont elle avait besoin, elle comprend la douleur. Fernandina semble donner l'affection qu'elle n'a jamais reçue de la part des autres personnages, qui la maltraitent. Par exemple, lors de sa deuxième apparition, Fernandina est victime de violence de la part de certains habitants de la ville : elle est bousculée, on lui prend son sac, la seule affaire qu'elle a, elle est encerclée par les habitants dans une ronde enfantine, et un homme l'attrape et lui caresse le visage. C'est justement à ce moment-là que l'on voit la détresse dans ses yeux, la même détresse que lorsqu'elle était nonne sur les champs de bataille, la même détresse dans les yeux de Lucía quand la vérité éclate.

Le traitement de la musique évolue aussi : au départ la bande son est stridente, avec un arrangement de violons pincés de manière chaotique, ce qui renforce l'angoisse et l'enfermement dans la folie. Fernandina est aliénée, elle ne partage pas la même ambiance musicale que les autres. C'est aussi un regard jeté dans sa conscience : la musique traduit son état mental. Mais si l'on compare l'ambiance sonore dans la dernière scène, la différence est choquante. La musique est lente, triste, les accords sont faits au piano, qui est l'instrument représentatif de l'époque de cette partie (romantisme), les violons ont disparu. Fernandina semble avoir fait une boucle dans son développement, et la musique intervient comme une conclusion pour les deux personnages.

Enfin, Fernandina évolue dans sa façon de se tenir par rapport à Lucía. Si au début dans la première scène Lucía se tient droite et est physiquement au-dessus de Fernandina qui est totalement courbée, traduisant alors aussi une supériorité économique et sociale, petit à petit Fernandina va prendre le dessus. Lors de sa troisième apparition, les deux sont dans la rue, sur le même niveau, même si Lucía semble avoir encore un avantage car elle est plus grande que Fernandina. C'est dans la dernière apparition des deux personnages que l'évolution est la plus forte. Fernandina est celle qui se trouve au-dessus de Lucía, qui est allongée par terre. Mais on remarque tout de même que la posture de supériorité n'est pas la même : Lucía méprisait Fernandina, lui parlait de façon froide et la rejetait, alors que Fernandina, elle, prend une position maternelle, protectrice. C'est alors le personnage le plus isolé qui fait preuve d'une plus grande sagesse. Fernandina fonctionne alors comme un double de Lucía, qui lui a donc permis d'avoir la force de se venger et de tuer Rafael, et ainsi de reprendre le pouvoir sur la situation, ce que Fernandina n'avait pas pu faire auparavant.

Ainsi, Lucía et Fernandina apparaissent de prime abord comme deux personnages antagonistes, appartenant à deux mondes en tout point différents, ce qui se ressent dans le traitement de la musique, du visuel, des costumes et des personnages. Pourtant, elles sont en réalité les deux faces d'une même pièce : leurs oppositions se complètent, et elles sont alors bien plus similaires qu'elles ne le paraissent, et ceci grâce à un changement du traitement du personnage de Fernandina par rapport à celui de Lucía. Il y a un changement dans les rapports de force, non seulement dans la narration, mais aussi dans les techniques cinématographiques mises en pratique. Fernandina change en fonction des changements apportés au personnage de Lucía. C'est pourquoi nous pourrions considérer que dans la première partie de *Lucía*, il y a en réalité deux Lucía, deux femmes aux destins liés et dont l'histoire se rattache à celle de Cuba.

Los vestuarios en *Lucía*, de Humberto Solás

Par Charline NOUBEL, Salomé PAGE et Liliana MEJÍA URIBE (MI LEA-Espagnol)

Lucía, de Humberto Solás, es una de las películas más icónicas del cine cubano. A lo largo del film, se nos presentan tres Lucías, cada una situada en una época diferente de la historia de Cuba. En este ensayo decidimos analizar el uso del vestuario utilizado para cada una de estas mujeres. Consideramos que este tema es interesante, pues gracias al vestuario podemos, por una parte, situarnos en el contexto histórico, y por otra observar la evolución de la historia de cada protagonista mediante la evolución de su ropa.

Primera parte: Lucía 1895



La primera de las Lucías de Humberto Solás está situada en el año 1895, así el vestuario que se utiliza durante este primer segmento de la película nos pone en este contexto de la Cuba colonial. La primera escena de la película comienza con un plano general del centro de la ciudad, este plano se va cerrando conforme se acerca a una carroza que es dónde vemos por primera vez a Lucía (imagen a la izquierda). Su carroza, su vestido blanco con detalles de olanes en el cuello y muñecas, aunado a sus guantes y su sombrero, nos revelan el estatus social de Lucía, esa “*landed creole aristocracy*” (Taylor, 1974) que escenifica el Romanticismo del siglo XIX en América Latina (*idem*).

Pertenecer a la clase alta de una sociedad conlleva seguir ciertas reglas sociales, sobre todo si nos situamos en aquel contexto en que una mujer debía mostrarse recatada y pulcra. Así, el vestuario de Lucía siempre perfecto, siempre blanco, enfatiza esa pulcritud ligada a la esfera privada en la que debía permanecer. Es por ello que en las escenas en que está vestida de blanco la vemos siempre en la carroza, en la casa o en la iglesia. Hay una excepción a esto y es la escena en la que Lucía se encuentra por coincidencia a Rafael bajo un pórtico donde se protegen de la lluvia. Aquí, durante el diálogo, Rafael la llama “Gardenia”, lo que enfatiza la pureza y perfección del aspecto físico de Lucía al compararla con dicha flor.

Sin embargo, la historia de amor que cuenta esta primera Lucía, la llevará a transgredir la esfera de lo privado para encontrarse con Rafael, quien será su gran desilusión. Razón por la cual, cuando Lucía está en el cafetal o vagando sola por las calles después de la terrible traición de Rafael, vemos un cambio en su vestuario, aunque sigue siendo elegante, ahora se ve desaliñado, sin accesorios, vemos su cabello despeinado y sus manos desnudas, además el color de su vestido ha cambiado y aunque no sabemos qué color es exactamente, vemos que es más oscuro que en las primeras apariciones (imagen a la derecha). En las escenas finales, vemos claramente que el vestuario de Lucía es totalmente negro, simbolizando el luto por su hermano que ha muerto asesinado a causa de la traición de Rafael. Así mismo, este color nos demuestra que la pureza inicial de Lucía y su amor por Rafael se han transformado en cólera y sed de venganza que la llevarán a cometer el homicidio del susodicho.



Finalmente, un tercer elemento relativo a la ropa en esta primera parte de la película es la escena en que se nos revela que Cuba se encuentra en plena batalla contra España por la independencia y hay esa marcada repartición de tareas en las que las mujeres cosen y los hombres hacen la guerra. Dicha escena nos presenta un grupo de mujeres que se encuentra en el salón de estilo romántico de Lucía, cosiendo hamacas y ropa para los hombres en combate, los mambises, dentro de los cuáles se encontraba el hermano de Lucía.

Segunda parte: Lucía 1932

En la segunda parte de la película, se utiliza a una actriz diferente para desempeñar el papel de Lucía. Esta Lucía está situada en el año 1932, lo que corresponde a un contexto político tenso. En efecto, es el fin del gobierno de Machado. Además, en esta parte, Humberto Solás trata de la condición de la mujer a lo largo de la primera revuelta revolucionaria de los años 30.



En la primera escena de esta parte, se puede ver a Lucía con un vestido negro ya que está de luto por su relación. Al contrario, en la escena siguiente (imagen a la izquierda), la vemos vestida de blanco. Esta serie de escenas nos anuncia que su historia se cuenta en forma de *flashback*. Podemos hacer un vínculo con la Lucía de la primera parte en la cual hay también una dicotomía cromática (oposición blanco / negro). Hay entonces una repetición, un vínculo entre esas dos partes.

A diferencia de la primera Lucía, las mujeres en la segunda Lucía tienen más presencia en el espacio público. Así, podemos verlas manifestándose contra el gobierno de Machado y estaban todas vestidas con ropa oscura. Entonces vemos a las mujeres, no solo a Lucía, principalmente vestidas de negro. Se imagina que el hecho de ir vestidas de negro se puede considerar un símbolo de poder. Aquí, Humberto Solás jugó con el color negro en el personaje de Rosa para referirse a la autoridad. Es decir que ese juego tiene un sentido de revuelta contra la autoridad por parte de las mujeres. La utilización del color negro por Solás en esta Lucía, tiene dos interpretaciones. En efecto, el color negro representa también el luto. Entonces en esta segunda parte, hay dos interpretaciones del color negro. Primero, podemos ver que la ropa oscura de la mujer deja entender que ella está todavía sumisa, bajo el machismo de los hombres. Pero también la segunda interpretación es la de un sentido de libertad, que consideramos poco presente en esa parte porque la mujer de esa época no tenía tantas libertades, estaba todavía bajo el patriarcado.

Finalmente, algo significativo es el peinado de Lucía. La vemos con el pelo muy corto al contrario del principio de la película. Podemos pensar que Humberto Solás jugó también con su pelo para designar algo. Este peinado suele indicar una mujer con carácter y aquí, una mujer comprometida que no quiere quedarse en casa. En esa segunda parte, Humberto Solás hace la reconstitución del cine en esa época (años 1930), pero ahora sigue siendo actual. Representa, a través de los vestuarios y del pelo corto, la liberación. Entonces, con esta representación de Lucía, Solás intentó expresar la emancipación de las mujeres.

Tercera Lucía: Lucía 196-

La tercera Lucía, encarnada por Adela Legrá, presenta a una mujer durante los años 1960. Lucía lleva pantalones cuando trabaja en el campo, así esta parte de la película representa la clase social obrera con los trabajadores en los campos. Los hombres están muy frecuentemente con la ropa sucia después de un día de trabajo y las mujeres están despeinadas. Así, durante estos años las mujeres quieren trabajar para salir de la organización clásica del hogar, es decir el hombre que trabaja y la mujer que se ocupa de él, de la casa y de los futuros niños. En efecto, después de la Revolución Cubana que acaba en 1959, un deseo de emancipación se siente.

La Lucía en la parte final de la película muestra que todo no es blanco o negro, de este modo, salimos de la dicotomía. Así, Lucía no siempre está vestida de blanco, y además su marido, muy controlador, ahora se viste de matices de gris. Lo que es



sorprendente ya que Solás modifica los códigos, porque se podría imaginar que él debería vestir con colores oscuros que representen su dominación, y ella de blanco por su inocencia.

Además, es interesante notar que Lucía, tiene una piel oscura: una heroína mulata. Es un poco como un homenaje de cruce de razas que conoce Cuba, en oposición con las dos primeras Lucía que son heroínas más bien blancas. De esta manera, la tercera Lucía crea un planteamiento de preguntas sobre quién tiene la culpa de las condiciones de las mujeres en Cuba. Allí, Lucía sabe desde el principio de su matrimonio que su marido no debería maltratarla y decidir por ella. Pero a pesar de su pureza representada con su ropa blanca no se libera de él, quien la critica hasta por su ropa, según él, demasiado escotada.

La película se cierra con una niña vestida de blanco y con un velo sobre el cabello muy similar al de la Lucía campesina del inicio del capítulo; está sonriendo a la cámara. Quizás represente la nueva generación de mujeres de Cuba que tiene más esperanza por un cambio de sus condiciones de vida con menos machismo. O quizás represente, desafortunadamente, el fracaso de su generación que no ha logrado conquistar más independencia y poder.

A modo de conclusión, podemos decir que Solás logró su objetivo, mediante los vestuarios y las decoraciones, de situarnos en el contexto histórico de cada Lucía. Además, nos permite conocer el contexto socioeconómico de cada época, pues vimos a la primera como parte de una aristocracia (vestidos y accesorios elegantes); a la segunda con ese traslado de clase alta a clase trabajadora (sus vestidos sedosos pasan a una vestimenta más austera); y finalmente la última de ellas con ropa propia del campo (pantalones en telas ligeras). Finalmente, vemos que en las primeras dos Lucías el cambio de vestimenta está íntimamente ligado a su historia de amor, pues cuando su ropa se vuelve oscura es por la corrupción de Rafael, en el caso de la primera, y la muerte de Aldo, en el caso de la segunda. Por el contrario, para la última, al ser una historia en construcción, la ambivalencia de lo que pasará se refleja con los matices de grises de todos los vestuarios del reparto.

Fuentes:

- Contrastes. (1982). [Review of *LUCIA*, by H. Solas]. *El Ciervo*, 31(375), 40–41. <http://www.jstor.org/stable/40812034>
- Quevedo, M. (2019). "Lucía en tres movimientos": un análisis interpretativo de la banda sonora de Leo Brouwer para el film "Lucía". *Boletín Música* (Habana, Cuba), 51, 15-25. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/51/BoletinMusica51p1525.pdf>
- Taylor, A. M. (1974). Lucia by Humberto Solas. *Film Quarterly*, 28(2), 53-59. https://www-jstor-org.lama.univ-amu.fr/stable/1211634#metadata_info_tab_contents

El mensaje de la música en *Lucía*

Par Chloé BENTIVOGLIO, Zineb SAHLI LAAFOU, Sarah SERVIOLE (MI LEA-Espagnol)

Lucía, dirigida por Humberto Solás, es una película realizada en 1968 y se considera representativa del arte cinematográfico cubano en el contexto de la revolución cubana.

En esta obra, decidimos analizar la música compuesta por Leo Brouwer y que permite la reconstrucción del contexto cubano. De hecho, a lo largo de la película, la música desempeña un papel fundamental en la construcción de los personajes y particularmente de las tres Lucías. Para ilustrar este argumento, nos basamos en la presentación de ciertas escenas que nos parecen pertinentes para este análisis.

En primer lugar, veremos la dualidad entre dos universos y cómo la música la armoniza y la resalta. En segundo lugar, analizaremos la canción *Las flores negras* escrita por Antonio Pietro así como la función de las varias ocurrencias de la canción *Guantanamera*.

Para empezar, en el primer capítulo de *Lucía*, que tiene lugar en 1895, hay muy poca música con letra. Sin embargo, hay mucha música sinfónica inspirada de Schumann que apoya el contraste entre Lucía y Fernandina. En efecto, más que el contexto histórico, pone de relieve sentimientos humanos como el amor, la tristeza, la traición, que pueden ser sentidos por todos sin excepción. El principal instrumento utilizado en esta parte de la película es el piano, que es un instrumento históricamente colonial como lo explicó Leo Brouwer y Quevedo en su análisis. También hay muchos silencios o escenas en las que no se oye música sino sólo gritos, como cuando los soldados se encuentran con la Fernandina en la calle o cuando Lucía se encuentra con Rafael a escondidas. Estas escenas sin música son igual de importantes ya que están hechas de tal manera que contribuyen a la atmósfera general y a introducir al espectador en el mundo de la película.

En efecto, Humberto Solás no sólo ha hecho una película histórica o realista, sino una película o un universo que es a la vez de cuentos de hadas y de terror. Podemos percibir fácilmente esta atmósfera de cuento de hadas con Lucía, que suele ir vestida de blanco, cantando y bailando en su habitación con la idea de ver a Rafael, todo ello apoyado por esta música suave y algo mágica. Por otro lado, las escenas en las que podemos ver a la Fernandina son las escenas en las que el ambiente es muy oscuro y la música también es más oscura con, como se ha dicho antes, silencios, gritos y sonidos de instrumentos estridentes. A pesar de que estas dos mujeres representan polos opuestos, Fernandina aparece como el ángel de la guarda de Lucía. Dos mujeres, dos mundos, dos atmósferas diferentes que se unen en armonía a pesar de todo, al igual que la música en esta parte de la película, que pasa de un mundo de cuento a un mundo muy pesado, pero que funcionan en armonía para describir y apoyar perfectamente la historia de Lucía-1895.

En los dos episodios siguientes, se añaden letras a la música, que sigue teniendo un papel interesante. Tomemos la canción que los personajes cantan en el bar, cuyas letras son las siguientes:

*Aunque viva prisionero, en mi soledad / Mi alma te dirá, te quiero,
Nuestros labios guardan flama / De un beso voraz que no olvidarás mañana. (...)*

*Flores negras del destino, nos apartan sin piedad,
Pero el día vendrá en que seas, para mí nomás, nomás...*

Se trata de la canción titulada *Las flores negras* escrita por Antonio Pietro y que se usó estratégicamente por Solás en una escena en particular, donde los personajes, que están ebrios y ahogados en su desesperanza, cantan esta pieza. Así, el estilo romántico y melancólico de esta pieza pone en contraste el amor de los personajes comprometidos en la revolución con el balance negativo que saca Aldo.

De hecho, es consciente de que en realidad, a pesar de la caída de Machado, de los combates y de los muertos, no alcanzaron sus ideales y expresa una forma de decepción de la lucha ante sus compañeros. En efecto, se trata de una desilusión total pero no de un abandono, ya que Aldo, que es fiel a la revolución por imperfecta que sea, no pudo traicionar sus ideales ni la memoria de los fallecidos que dieron su vida por la revolución.

También, podemos percatarnos de que en la tercera Lucía, Solás reutiliza la música particularmente para revelar las imperfecciones de la revolución con la adaptación de la famosa canción *Guantanamera*.

Originalmente, esta canción se inspiró en la recopilación de poemas de José Martí, quien fue uno de los más importantes revolucionarios en el contexto de la guerra de independencia cubana en el siglo XIX. Joseito Fernández creó esta pieza en 1928, y desde entonces, se convirtió en un himno cubano adaptable a todos los contextos posibles. Así, la canción *Guantanamera* aparece varias veces en el episodio y las letras se adaptan a lo largo de la película, lo que permite al cineasta no solo comentar, sino también anticipar la situación en la que los personajes se encuentran o van a encontrarse.

Para ilustrar este argumento, tomemos la primera ocurrencia de *Guantanamera* en la película:

*El fantasma de los celos hace cometer errores
que producen mil dolores a más de muchos desvelos
Fue error en nuestros abuelos esclavizar la mujer
y ellos nada más tener junto al trabajo expansión,
y hoy, nuestra transformación condena tal proceder.*

Nos parece importante contextualizarla para entender la función de esta adaptación; durante una fiesta, después de ver a Lucía bailar y reír con otro hombre, Tomás la secuestra en su domicilio. Es en este momento cuando la banda sonora comienza, y cuando se acompaña de planos secuencias donde podemos ver a Tomás trabajando y a Lucía intentando escapar. Así, *Guantanamera* permite al cineasta contar la historia de Lucía que sufre de los celos de Tomás, y denunciar el machismo, las desigualdades de género y el maltrato de las mujeres que persiste en la sociedad cubana de los años 1960. Por lo tanto, podemos decir que el cineasta se comprometió con la lucha por la igualdad de género y que denunció las imperfecciones de la revolución porque a pesar de sus ideas progresistas y socialistas, el machismo persiste en aquel momento de la historia de Cuba.

Después, se adaptan de nuevo las letras, que son las siguientes:

*Abre el camino haragán,
Es el pan de la instrucción en todo el género humano,
El más nutritivo y sano, sin leve equivocación,
Por eso, en esta ocasión todo método ha fallado,
Aunque él bromea encantado, explotando a su ayudante,
En su hogar, la visitante en su objetivo ha triunfado.*

Esta estrofa de *Guantanamera* se refiere directamente al comportamiento de Tomás que, sin la intervención de Flavio y de su esposa, hubiera negado a que el alfabetizador cumpliera su misión, es decir aprender a Lucía a escribir y a leer. Este proceso revela otro fallo de la revolución porque Tomás, a pesar de ser un fiel revolucionario, se niega a que Lucía se beneficie del programa de alfabetización puesto en marcha por el propio gobierno revolucionario, a causa de su posesividad y de sus celos. Luego, lo que nos parece interesante, es que las últimas palabras “*En su hogar, la visitante en su objetivo ha triunfado*” se acompañan de planos secuencias donde podemos ver a Lucía hablando con Angelina que se presentó en su casa para apoyarla.

Otra adaptación de *Guantanamera* es la siguiente:

*La infinita desconfianza que tiene el hombre de su mujer,
Y no le deja comprender que ella aprendiendo, él avanza
Y su perenne acechanza realmente injustificada le hace protestar por nada
Hasta que ya exasperado, se levanta y desquiciado da paso a su salvajada.*

Las primeras palabras de esta adaptación aluden a los comportamientos excesivos de Tomás que se imagina escenarios irracionales y que no puede confiar en Lucía. Por eso, como lo dice la adaptación, Tomás vigila a su esposa y al alfabetizador, y quiere estar presente en cada sesión de aprendizaje. Pero esta vez, la adaptación no sirve solo para comentar sino también para anticipar la escena que viene. De hecho, podemos oír las últimas palabras “*Hasta que ya exasperado, se levanta y desquiciado da paso a su salvajada*” y al mismo tiempo ver a Tomás esconderse tras la puerta, poco antes de hacer una rabieta

y de pelearse con el alfabetizador, porque aconsejó a Lucía que se fuera para librarse de los celos de su esposo.

La última adaptación de *Guantanamera* aparece antes de la escena final:

*Le hizo presa de su acción el estúpido desvelo,
que es producto de aquel celo de pobre imaginación,
hoy ausentista en función, moralmente destruido,
su mujer aunque se ha ido sin él no desea vivir,
y él es el hazmerreír de todos como marido.*

Esta adaptación comenta la situación en la que se encuentra la pareja. De hecho, a causa de su comportamiento, Lucía ya no ama a Tomás y no quiere estar con él si no le concede más libertad e independencia. Además, esta última estrofa ridiculiza a Tomás porque lo describe como “*el hazmerreír de todos como marido*”. Y en efecto, uno de los últimos planos que vemos es el de una niña mirando a la pareja peleando y a Tomás persiguiendo a Lucía, escena que le provoca risa.

En conclusión, podemos decir que el cineasta usó la música para denunciar los fallos de la revolución, así como apoyar a las luchas de las tres Lucías, luchas que se complementan finalmente porque una es la continuación de la otra en un contexto diferente.

Pues, vimos con la canción *Las flores negras* de Antonio Pietro y las adaptaciones de *Guantanamera* que el uso de la música permite al autor, a pesar de estar a favor de la revolución, revelar los fallos de este proceso. Además, vimos que *Guantanamera* se adaptó a varios contextos en la película, lo que permitió a Solás comentar, ilustrar y anticipar los eventos.

Finalmente, la película en sí no solo es una película histórica o una película comprometida con la revolución cubana, sino un verdadero retrato de los vivos, de la humanidad. En efecto, nos muestra a través de las tres Lucías que, a pesar de las clases sociales y del contexto político de un país, todos seguimos siendo humanos sin excepción y que nadie, sea cual sea su rango social, es inmune a sentimientos como la tristeza, el amor, la alegría o la decepción, la desilusión. Por consiguiente, podemos decir que la música en esta película es una forma de lenguaje utilizada por el cineasta para apoyar su mensaje, un lenguaje que puede interpelar a todos ya que se conoce y se comprende por todos.

Fuentes :

- Quevedo, M. (2019). “Lucía en tres movimientos”: un análisis interpretativo de la banda sonora de Leo Brouwer para el film “Lucía”. *Boletín Música* (Habana, Cuba), 51, 15-25.
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/51/BoletinMusica51p1525.pdf>
- Chornik, K. (2017). La curiosa historia de “Guantanamera” y cómo se convirtió en uno de los cantos más populares de fútbol, *BBC News*, <https://www.bbc.com/mundo/deportes-41162134>

La ucronía en *Corazón azul* (2021) de Miguel Coyula

Las particularidades de los personajes genéticamente modificados según la noción de ‘hombre nuevo’ conceptualizada por Che Guevara.

Par Lorena SPICA et Laurie ROUIT (M2 LLCER Études hispaniques)

En este artículo, abordaremos el concepto de ucronía en la película *Corazón Azul* de Miguel Coyula. Presentaremos el concepto de ucronía y el del ‘hombre nuevo’ introducido por Che Guevara en los años 1960. Luego, analizaremos el papel de esos dos conceptos en la película mediante la evolución y los actos de los personajes genéticamente modificados gracias al proyecto Guevara DNA 21.

I. Presentación de la película *Corazón Azul* y del concepto de Ucronía

La película *Corazón Azul* de Miguel Coyula se estrenó en 2021 en el Festival internacional de cine de Moscú. Es una película de ciencia ficción en la que el personaje de Fidel Castro, que considera que la única manera de crear el hombre nuevo guevariano es modificar genéticamente a bebés, decide hacerlo para salvar el socialismo. Entonces, a lo largo de la película seguimos la vida de 4 casos/ seres que fueron genéticamente modificados por este proyecto: el proyecto Guevara DNA21. Todos los intentos de modificación genética terminan fracasando y creando a individuos peligrosos que amenazan la sociedad cubana entera con el caos y la violencia.



Un aspecto muy importante es lo que dice Miguel Coyula contando que su película necesita mucha implicación de parte del espectador, nos dice que “Los puntos de giro y las revelaciones más importantes están narrados con imágenes, y no es posible dialogar con el mundo de la película si no entras en ese registro no verbal”²⁰.

Esta película se basa en el concepto de ucronía. La ucronía es, según la RAE, una “reconstrucción de la historia sobre datos hipotéticos.” Para explicitar un poco más el concepto nos basamos en lo que dice el investigador José Manuel Ventura Rojas:

El nombre de esta categoría del género de la Ciencia Ficción deriva del término “utopía”, y parte de postulados del tipo “¿qué hubiera pasado si...?”. [...] La ucronía se centra en un punto de la historia donde todo bascula hacia diversas posibilidades: “¿qué hubiera pasado si Hitler hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial?”; o “¿qué hubiera pasado si el Sur hubiese ganado la Guerra de Secesión estadounidense?”²¹

En efecto, Miguel Coyula modifica el pasado de Cuba y muestra las consecuencias, según el guion, de lo que hubiera pasado si esas modificaciones genéticas se hubieran realizado. Obliga al espectador a concentrarse en esa inclusión en el pasado ficticio de Cuba al “utilizar muchas elipsis” y al “prestar atención a elementos narrativos que pueden aparecer un instante y ramificar treinta minutos o hasta una hora más tarde”²².

II. El concepto guevariano del Hombre Nuevo: ¿Qué es?

Che Guevara, que fue el compañero de Fidel Castro en la Revolución Cubana, se considera como el gran impulsor en Cuba del “Hombre Nuevo” socialista. Luchó por la realización de una nueva sociedad, una sociedad que dependía de este hombre sobre el cual ya no pesara formas de dominio alguno. El hombre

²⁰ Aparicio, J. L. ‘Corazón azul’, una película mutante. Entrevista a Miguel Coyula, *Rialta*, 2021.

²¹ Ventura Rojas, J. M. La ucronía y su interés para la historia. *Isagogé*, 0, 2003, p.35.

²² Aparicio, J. L. ‘Corazón azul’, una película mutante, *op.cit.*

no debía considerarse como el instrumento de otros hombres. Por ello había que educar, formar, al hombre que haría posible el surgimiento de esta nueva sociedad. El marxismo había de ser decisivo en la construcción de este hombre. El hombre nuevo había de ser expresión de los pueblos y debía estar dispuesto a sacrificarlo todo por su patria, incluso su familia, en el cumplimiento del deber. Pero en realidad, este concepto del “Hombre Nuevo” ya existía desde tiempos remotos. Con el término del “Homo Novus”, los antiguos romanos utilizaban este concepto para designar al ciudadano que era el primero de su familia que tenía acceso a cargos u honores públicos o también se trataba de un ciudadano de calidad social superior.

Sabemos que con la aparición de la corriente ideológica del Humanismo, el sitio del hombre en el universo va a cambiar. Se proclama en este periodo la plena inserción del hombre en la vida terrenal y se reconoce su existencia como individuo. Carlos Marx retomó ese carácter humano proyectando la creación de un “hombre nuevo”, un hombre superior que debía lograr una verdadera existencia. Este hombre corresponde al individuo que forma parte de la sociedad comunista que permitirá el libre desarrollo pleno y armónico del hombre.

Además, podemos decir que el hombre superior del nazismo se inspiró de este “hombre nuevo”, basándose en la teoría de Nietzsche que forjaba su pensamiento en la teoría de la selección natural de Darwin, es decir que solo los seres vivos más fuertes eran considerados capaces de sobrevivir. Es esta parte de la historia la que Coyula integra a la historia de Cuba para hacer eco a lo que considera como otra forma del totalitarismo: el castrismo.

En Argelia, en un discurso, el Che reconoció que su acción estaba impregnada del pensamiento de la obra del médico y escritor francés nacido en Martinica, Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*. Frantz Fanon fue uno de los fundadores del tercermundismo y formó parte de movimientos revolucionarios en África e influenció también la causa latinoamericana. Lo que es clave en esta obra es el prólogo redactado por el filósofo francés Jean-Paul Sartre que propuso en esta introducción la defensa de la causa tercermundista y sobre todo el concepto del hombre nuevo. Decía que el hombre nuevo debía utilizar la violencia que era profundamente redentora y de allí nació el leitmotiv de todos los discursos del Che. Che Guevara explica por primera vez el proyecto del Hombre Nuevo en “El socialismo y el hombre en Cuba”, un discurso enviado a Carlos Quijada, director de la revista *Marcha* en 1965, en el que el Che escribió: “Para construir el comunismo simultáneamente con la base material hay que hacer el hombre nuevo”.

Para el Che y Castro, el “Hombre Nuevo” debía ajustarse a la nueva “moral socialista” que fue definida por un dogma dictado por Castro: “Dentro de la revolución, todo, contra la revolución, nada”. Estaban dispuestos a crear ellos mismos “el hombre del siglo XXI”; el hombre que según Fidel Castro debía ser a la imagen del Che, pero en realidad, como opina un periodista de la prensa independiente cubana, crearon a hombres marginales destruidos por este sistema social, económico y moral. Hombres engañados por estas figuras que prometían una sociedad nueva. Surgió en Cuba un hombre nuevo que va más allá de la moral. Hoy, según Quiñones, el hombre nuevo cubano es el hombre delincuente, estafador, ladrón, un hombre antisocial sin ningún escrúpulo²³.

III. El análisis de los personajes y de su evolución al respecto del concepto de superhombre

Elena, la primera mujer

Lynn Cruz que interpreta el papel de Elena encarna un personaje complejo polifacético que en realidad hubiera querido vivir una vida normal. Este personaje abre y cierra la película. Ella es la niña del inicio que recibe el anillo circular en su dedo y la mujer que besa al líder del grupo al final; los dos empezaron

²³ Quiñones, Roberto Álvarez (2017, dic. 8). “¿Y cómo es el « hombre nuevo »? El Che Guevara y Fidel Castro lo diseñaron, creando una sociedad corrupta y alejada de valores sociales, morales y éticos”. | DIARIO DE CUBA. https://diariodecuba.com/cuba/1512727159_35810.html

juntos y acabaron juntos. El anillo circular es particularmente característico de su persona, el motivo del anillo corresponde a un dibujo de David y también hace alusión a la situación de Cuba, al círculo infernal en el que se sitúa.

Sus varias identidades compensan su anonimato del inicio. Así, se descubre que ella es el segundo caso del proyecto DNA 21, nacida en el mismo instituto que los demás, que se llama en realidad Mailin Gómez Cruz, nombre que figura en su carné de identidad que se encuentra en manos de los doctores que están buscándola. Elena es su “nombre de guerra” según los científicos que la llaman “la niña linda del comandante”. Se descubre que es la hija de Fidel Castro cuando Elena mata a su madre. Emplea el mismo proceso para inmovilizar, congelar los cerebros de sus víctimas, con sus ojos que parecen electrificar o petrificar. Por eso, los médicos dicen que no tienen que mirarla en los ojos porque ella puede convertirse en una mujer muy peligrosa. Deja a su madre extendida y rígida en el lecho como deja al hombre (¿policía?) que quiere ver a Tomás en el umbral de su casa, completamente desconectado e incapaz de moverse. Su encuentro con David en su casa subraya el misterio que ronda sobre la relación que tuvo con Tomás. Se presenta delante de David con la cámara de su padre, diciendo que ella lo conoció, que no iba a volver, que él no quería niños, que solamente aprendió a quererlo. Se puede suponer que ella lo mató para tener relación con su hijo. Comparte una relación ambigua con David, ella simboliza un referente, una madre que activa la caja de música y es a la vez un objeto de deseo con la relación sexual que tuvieron.

Otro misterio ronda y está más allá de la comprensión. A lo largo de la película, se entiende que algo pasa con su vientre, tiene sangre cuando se toca esta parte. Su vientre sigue siendo un misterio hasta la cita del ginecólogo en la que dice que está embarazada desde hace más o menos 20 años y mata al médico porque nadie puede ayudarla incluso el médico que dirigió el proyecto DNA 21. Su cuerpo es una víctima directa de la ciencia, tiene una hija en el vientre con la que puede estar en contacto y no se sabe por qué no puede parir.

Es un personaje que vacila entre varios mundos, varias identidades que puede necesitar amor y al mismo tiempo dar muestras de una gran crueldad, como cuando está a punto de ser arrestada por un grupo de policías y para marcharse casi mata a uno de los hombres, antes de desaparecer en la naturaleza hasta llegar a la calle donde se esconde en la masa con gafas. Sale de un edificio unos minutos antes de su explosión. Gracias al dibujo de David encuentra la casa de su madre Eugenia que le va a contar cómo desapareció de su vida. Elena en su situación se ve obligada a matar a su madre para percibir y conocer la identidad no tan secreta de su padre.

Después del asesinato, Elena oye a gritos de bebé que la hacen mamar el pecho de su madre muerta, ella se convierte en la niña que fue cuando desapareció, reencuentra la infancia que no tuvo. La niña que sigue viviendo en ella resurge cuando come el dulce casero de la vecina, lo come con los dedos y mira el dibujo animado igual que una niña. Es un proceso de total regresión psicológica.

A fin de cuentas, Elena vive un viaje iniciático hacia una marginalización total. Al final, se entiende que el caso nº1 conocía la historia de Elena, pero la dejó comprender las cosas por sí misma.

David y su evolución inconsciente

David, interpretado por Carlos Javier Martínez, es uno de los personajes principales de la película, es el personaje del que más se ve la evolución, primero porque al principio se lo descubre niño en algunas escenas, y después adulto en la mayoría de la película. Además, el espectador descubre su toma de conciencia en cuanto a sus “poderes” sobrenaturales y ve cómo se da cuenta de que su cuerpo puede hacer cosas que la gente normal no puede hacer. A diferencia de Elena, por ejemplo, él descubre, al mismo tiempo que el espectador, que es capaz de engendrar el terror, el caos. A lo largo de la película el personaje de David es llevado a su límite y pone en prácticas una fuerza energética desconocida para él. Por ejemplo, tanto David como el espectador se dan cuenta de que mató, por los pensamientos, a su madre, muchos años después cuando mata a su amiga al dibujarla (empuja muy fuerte con el lápiz en su frente sobre el dibujo, lo que le hace la herida en la realidad y la mata).

El espectador se da cuenta a lo largo de la película que sus poderes de superhombre se desvelan poco a poco. La película muestra al espectador que la evolución de David se hace de manera inconsciente, hasta

el momento en que empieza a controlar sus poderes. Esto nos hace pensar en el concepto de hombre nuevo, porque el estado socialista pedía a los hombres socialistas que tomaran conciencia de que debían hacer todo lo posible para convertirse en el famoso “hombre nuevo”, tomando el control de sus vidas y sus actos con esa toma de conciencia, y lo mismo parece pasar en la película con David. Aunque detrás del control de su vida, hay otros personajes genéticamente modificados que lo influyen, lo que establece un paralelo con los hombres nuevos socialistas detrás de los cuales hay una figura de autoridad como Castro que los influye.

Un aspecto muy importante para el personaje de David en la película (y también para Diana) es el dibujo animado que ve en varias escenas. Al verlo, da ideas a David y lo ayuda a comprender sus poderes. Con Diana, hacen lo que ven en el dibujo animado, se puede aparentar a un fenómeno de masa, como si siguieran a un líder a través de la televisión, se dejan influenciar por estas imágenes.

Diana, la mujer guerrera

El personaje de Diana Valdés encarnado por Mariana Alom aparece, por primera vez en la película, en la cita de David y su padre con el psiquiatra. Se presenta como una adolescente, hija del doctor, que tendrá un nombre cuando se encontrará el cartel de su desaparición colgado en la calle. Durante la cita, mira con David un dibujo animado en el que una joven mata a un hombre con un sable. Fue subyugada por la escena que anuncia una nueva era o sea la muerte de Castro.

Con el cartel, se sabe que un día desapareció pero reaparece ya adulta. Interviene en el asesinato de un hombre que está dañando un árbol (lo quiere cortar). En esta escena reproduce el guion de la caricatura que estaba mirando con David en el momento de la cita. Mata al hombre que está destruyendo el árbol como para jugar el papel de la superheroína de la caricatura. Es un personaje que experimenta los límites y que según lo que dice no se limita a hacer las cosas. Transgrede la moral y la ética para probar el placer del sufrimiento.

Es la protagonista de un dibujo animado dirigido por el líder del grupo y así puede vivir aventuras con el superpoder de sus brazos que les permite tener más rapidez en sus movimientos. El auge de su inmoralidad se encuentra en el momento de la agresión y del asesinato del militante de la CJC en contra del terrorismo. En un ambiente malsano ella y el caso n°1 obligan al militante a observar el cuerpo de su propia hermana antes de matarlo. Exigen que se grabe un video de los dos. Diana, influenciada por su compañero, va a tocar el cuerpo de la hermana con sensualidad para que el militante esté excitado. Utiliza la perversión, la transgresión para aprovecharse de su superpoder y también vengarse del mundo que le castigó por su diferencia. Es un ser un poco aparte que sigue en esta marginalidad que ya encarnaba cuando nació. En realidad, es una mujer que no quiere vivir “una vida normal”, desea probar las vías que le ofrece la marginalidad. El psiquiatra, su padre Fernando, dice en una entrevista que para él, el experimento fue un error, algo irreversible.

El caso n°1, líder de una cofradía

El caso n°1, interpretado por el propio director de la película Miguel Coyula, parece ser el personaje que dirige a los otros directa o indirectamente. A lo largo de la película, el espectador se da cuenta de que el caso n°1 es él que más conoce, domina y controla sus poderes. Además, el hecho de que no tenga nombre aumenta el efecto de que ese personaje sea misterioso, muy poderoso y con una identidad oculta como el verdadero tóxico de los superhéroes cuyo nombre ignora la gente.

El caso n°1 se convierte en el líder de una especie de cofradía secreta o una micro sociedad destinada a cambiar la manera de pensar de la sociedad cubana y liberar a las personas genéticamente modificadas de sus adversarios. Esta nueva sociedad no sabemos muy bien de qué tipo de gente se compone, pero podemos imaginar que son seres vistos como marginales que quieren reclutar al mayor número de personas semejantes, o que son marginales también, sin ser forzosamente seres genéticamente modificados. Siendo el líder, hace de su objetivo el objetivo de todos los miembros de la cofradía: poco a poco, todos los personajes genéticamente modificados empiezan a querer vengarse contra su herencia no deseada y estar en contra del gobierno y de la sociedad cubana entera. Sin embargo, el espectador sólo puede imaginar con algunos indicios cuál es el objetivo de esas reuniones “secretas”, porque en realidad

tanto su identidad como su rostro y sus objetivos parecen embozados para el espectador. El caso n°1 parece observar a los personajes para ver lo que hacen y para saber si son capaces de llevar a cabo la misión sagrada de salvarlos de la sociedad “normal”. Lo vemos con el momento en que Diana mata a un hombre que está dañando un árbol, el caso n°1 está escondido y la mira, y él cuando necesita a alguien de fuerza de la cofradía para torturar y matar al militante y a su hermana, elige a Diana, como si hubiera hecho una selección entre los miembros de la cofradía y que resultara ser la más fuerte para asumir ese papel.

Podemos decir que, en comparación con David, sus poderes parecen más cerca de la telequinesia o de la psicoquinesia. Elena también posee poderes así de manipulación mental gracias a la mirada como lo hemos dicho, y podemos pensar que fue el caso n°1 quien se lo aprendió a ella. Pensamos en la escena en la que un desconocido viene a casa de David para preguntarle noticias de su padre. Para que se calle este individuo, Elena lo mira a los ojos, aprendemos más tarde en la película que se ha vuelto loco a partir de este momento.

Ya hemos dicho que Elena tenía una herida en la barriga y que ni siquiera los médicos podían curarla, pero en realidad, el caso n°1 pudo calmar su herida, tranquilizarla y hacer que esté menos dolorosa, aunque sólo de manera temporal. Confirma el hecho de que el caso n°1 tiene poderes superiores, o que mejor los controla.

Podemos hacer la comparación con el caso n°1 y la imagen que veía Guevara del hombre nuevo, diciendo que los dos se oponen radicalmente. Che Guevara, en su cuaderno de viaje escribió “El hombre nuevo ha de ser ajeno a toda expresión autoritaria”²⁴. Sin embargo, el caso n°1 parece aportar la tiranía, el caos, el terror y el autoritarismo al matar a muchos civiles y al dirigir a sus compañeros hacia una vida de guerra y de dominación de la especie humana cubana “normal”.

Conclusión

Para concluir, podemos decir que cada personaje tiene una evolución peculiar en la película pero que todos se agrupan con el mismo objetivo: ir en contra del régimen cubano y cambiar la sociedad.

Fidel Castro decía que todo el mundo debía ser como el Che quien decía que el cambio debía nacer del pueblo. En la sociedad cubana real es lo que el pueblo intentó hacer pero en la sociedad en la que vivían no era posible a causa de la situación de inestabilidad y pobreza del país. El hombre nuevo en Cuba acabó por convertirse, como lo hemos mencionado anteriormente, en una imagen de un hombre delincuente, estafador, ladrón, antisocial sin ningún escrúpulo. Terminaron por utilizar la violencia proclamada en los discursos del Che de forma equivocada, totalmente opuesta al bien. En la película, se observa el mismo proceso: los seres genéticamente modificados debían ser perfectos y salvar el país mientras que en realidad matan a todos los que no les parecen y siembran el caos y el terror. Ellos no se dan cuenta de lo que están haciendo y piensan ser justicieros que están salvando el mundo y creen que la gente que no les apoya no merece la vida. Lo notamos cuando el caso n°1 mira las informaciones y dice “esta gente está enferma” mientras que ellos son los verdaderos enfermos y destructores.

Según el mensaje que Coyula quiere transmitir, Cuba fue el laboratorio de Fidel Castro para crear el hombre nuevo, pero citando la película, concluimos que “la isla fue demasiado pequeña para su experimento”. Consiguió crear este tipo de personajes marginales que hay que suprimir como las cucarachas de la publicidad del exterminador Acydex. Como espectador de la película, uno piensa que por fortuna la experimentación se hizo en un país pequeño y no en una superpotencia como los Estados Unidos, la URSS...

La manera en que Castro modeló, en la película, a sus seres nuevos modificándolos genéticamente se relaciona con el mito de Pígalión. En efecto, fue un escultor que produjo su propia estatua de marfil con el objetivo de crear su ideal femenino y así la mujer con la que se podría casar. Castro quería crear al hombre que iba a formar parte de la nueva sociedad según sus propios criterios y su manera de pensar.

²⁴ Guevara, Ernesto. “El hombre nuevo”. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana* 20,1978. En línea [<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2964>]

Podemos notar que de cierta forma en la película, Castro se ha convertido en el “nuevo” Victor Frankenstein, dio a sus criaturas el aliento de vida pero éstas no fueron aceptadas por su apariencia en la sociedad y van a vengarse matando a sus parientes y a todos los demás.

Bibliografía específica

- Aparicio, J. L. ‘Corazón azul’, una película mutante. Entrevista a Miguel Coyula, *Rialta*, 2021. [En línea] <https://rialta.org/corazon-azul-entrevista-a-miguel-coyula/>
- Avelleyra, A. C. “Hay muy pocas cosas en la vida que uno puede controlar, y yo encontré eso en el cine”. Entrevista a Miguel Coyula. *Imagofagia*, 2022. [En línea] <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/924>
- Bormey, M. El Che Guevara, paradigma del hombre nuevo del socialismo, *Monografías*, 2016. [En línea] <https://www.monografias.com/trabajos109/che-guevara-paradigma-del-hombre-nuevo-del-socialismo/che-guevara-paradigma-del-hombre-nuevo-del-socialismo>
- Corujo Vallejo, Y., & Salles Fonseca, M. El hombre nuevo: Fundamento de la eticidad guevariana, *Monografías*, 2006. [En línea] <https://www.monografias.com/trabajos37/hombre-nuevo/hombre-nuevo>
- Cuevas Molina, R. El hombre nuevo en la concepción de Ernesto (Che) Guevara. *Praxis*, 27, 1983 p.55-73. [En línea] <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/19835/El%20hombre%20nuevo%20en%20la%20concepci%C3%B3n%20de%20Ernesto%20%28che%29%20Guevara.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- del Alcázar, J., & López Rivero, S. Fidel Castro, cuatro fases de un liderazgo inacabado. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 15(30), 2013. [En línea] <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/2199>
- Discurso pronunciado por el día internacional de los trabajadores, Plaza de la Revolución. | Fidel soldado de las ideas. Fidel Castro*, 2021. [En línea] <http://www.fidelcastro.cu/es/discursos/discurso-pronunciado-por-el-dia-internacional-de-los-trabajadores-plaza-de-la-revolucion>
- Guevara, E. *El socialismo y el hombre nuevo*, 10 ed., Siglo XXI, España, 2003.
- Gutiérrez Cutiño, A. Cuba: Solidaridad e internacionalismo. El protagonismo del hombre nuevo desde José Martí, Ernesto Guevara y Fidel Castro. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019. [En línea] <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/07/cuba-solidaridad-internacionalismo.zip>
- Henriet, E. B. *L’Histoire revisitée : Panorama de l’uchronie sous toutes ses formes*, 2. ed., Encrage, 2004.
- Leroux, L. *Fidel Castro et « l’Homme nouveau cubain »*. *HuffPost Nouvelles*, 2016. [En línea] https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/fidel-castro-et-lhomme-nouveau-cubain_b_13336314
- Mythologie grecque : Pygmalion*. (s. d.). [En línea] <https://mythologica.fr/grec/pygmalion.htm> (Consultado el 30 de noviembre de 2022)
- Quiñones, A. “Crítica de cine: *Corazón azul*, de Miguel Coyula”. *Nota Clave: el periódico digital*, 2021. [En línea] <https://notaclave.com/critica-de-cine-corazon-azul-de-miguel-coyula/>
- Quiñones, R. Á. (2017, diciembre 8). *¿Y cómo es el « hombre nuevo »?*, *Diario de Cuba*. [En línea] https://diariodecuba.com/cuba/1512727159_35810.html
- Ramonet, I. *Fidel Castro: Biografía a dos voces*. Penguin Random House, 2010. [En línea] <https://books.google.fr/books?id=pDrOVt7lyuAC>
- Ventura Rojas, J. M. La ucronía y su interés para la historia. *Isagoge*, 0, 2003, p.35-36. [En línea] http://isagoge.atspace.com/documentos/Archivo_isagoge0/LA_UCRONIA_Y_SU_INTERES_PARA_LA_HISTORIA.pdf
- Guevara, E. “El hombre nuevo”. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana* 20,1978. En línea [\[http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2964\]](http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2964)
- Un mythe moderne sur l’électricité : Frankenstein · Histoire de l’électricité et du magnétisme (site Ampère)*. (s. d.). [En línea] <http://www.ampere.cnrs.fr/histoire/parcours-historique/mythes/frankenstein> (Consultado el 30 de noviembre de 2022)