

# Cómo hacer cine hoy en Cuba

## Prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA

Karen Genschow (Fráncfort del Meno)

**RESUMEN:** LA PELÍCULA DE ANA de Daniel Díaz Torres (2012) trata en primer lugar del jinetismo en Cuba, fenómeno que ha determinado ampliamente el contacto entre extranjeros y cubanos desde la apertura al turismo en masas. En la película esto conlleva una reflexión de las relaciones visuales tanto en términos de género como en términos postcoloniales. Mediante la construcción de una película intradiegética (“la película de Ana”) se cuestiona la diferencia entre “autenticidad” y puesta en escena y se sugiere, además, que Cuba entera se ha convertido en una especie de “zona de contacto”, donde chocan y se cruzan la lógica capitalista y la nostalgia postsoviética y donde lo “auténticamente” cubano aparece como un espectáculo montado para los extranjeros. Al mismo tiempo la película articula una autorreflexión en el sentido de que estas relaciones de poder se evidencian también en las posibilidades de hacer cine hoy en Cuba, que abarcan esencialmente la coproducción con diferentes países europeos.

**PALABRAS CLAVE:** La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; cine cubano; jinetismo; placer visual; zona de contacto; coproducción; metaficcionalidad; autorreflexividad

**SCHLAGWÖRTER:** La película de Ana; Díaz Torres, Daniel; Kuba; kubanischer Film; jinetismo; Schaulust; Kontaktbereich; Koproduktion; Metafiktionalität; Autoreflexivität

### 1. LA PELÍCULA DE ANA: comedia de equívocos y autorreflexión

En 2012 Daniel Díaz Torres estrenó su última película, LA PELÍCULA DE ANA,<sup>1</sup> una coproducción con Austria y Panamá, en la que, como en otras anteriores,<sup>2</sup> pone en escena una reflexión acerca del estado de las cosas en su país y comenta de manera crítica y a la vez humorística la relación entre Cuba y Europa marcada por estereotipos, desigualdad, turismo sexual y exotismo. La protagonista Ana, que bordea los cuarenta, es actriz de telenovelas y lleva una vida mediocre en un país que parece caerse a pedazos, simbolizado en su casa donde dejaron de funcionar desde hace tiempo el refrigerador y

<sup>1</sup> Daniel Díaz Torres, LA PELÍCULA DE ANA, Guión: Daniel Díaz Torres, Eduardo del Llano (Cuba/Austria: ICAIC/SK Films/Jaguar Films S. A./Ibermedia, 2012), versión en internet, consultada el 29/09/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=HDIcysMFbRw>.

<sup>2</sup> Su sátira ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS (1991) por ejemplo causa un verdadero escándalo y es, en la historia del cine cubano, uno de los pocos casos de censura.

el aire acondicionado. Con su marido, Vergara, un camarógrafo y director de documentales agrícolas, también frustrado en su vocación artística, vive allí junto a su hermana y su madre en condiciones un tanto ajustadas. Una visita de su cuñado Ricardo, exiliado en Miami, desencadena la trama: cuando éste ofrece comprar un refrigerador nuevo para la familia Ana lo rechaza por dignidad, por no deberle nada, y finge haber sido contratada como actriz en una coproducción europea. Por una vecina jinetera, Flavia, Ana se entera de un equipo de televisión europeo que quiere hacer un documental sobre la prostitución en Cuba (como parte de una serie de reportajes sobre prostitutas en todo el mundo para la televisión austriaca). Decide hacerse pasar por jinetera bajo el nombre “artístico” Ginette para así ganarse los 500 dólares para la compra del refrigerador. Flavia a su vez hará no sólo de intermediaria y traductora entre Ana y los alemanes/austriacos sino que la introducirá en el mundo del jineteo, enseñándole a interpretar su rol de manera creíble y convincente, a cambio, claro está, de una comisión. Su actuación impresiona a los directores y al poco tiempo vuelven a Cuba con la idea de producir un largometraje sobre Ginette, para el cual ella misma filmará las escenas sobre su “vida real” – ahí las cosas se comienzan a enredar. Tras descubrirla Vergara se hace partícipe y codirector de esta “película de Ana” y juntos intentan armar una escenificación creíble y “auténtica” de la Cuba actual y la vida de una jinetera. La mentira se descubre cuando uno de los directores, Dieter, reconoce a Ana en la telenovela que está filmando. Su rol de “villano” que se venía insinuando desde antes, se hace explícito cuando intenta violar a Ana en un encuentro bajo falsos supuestos. Su socio austriaco Helmut, en cambio, que aparece siempre como ingenuo, le declara su amor a Ana. Durante la proyección del largometraje ante los directores y coproductores se descubre no sólo la mentira de Ana, sino también el intento de violación de Dieter, que ha sido grabado e incluido en la película, por lo que el evento se transforma en escándalo.

En el primer plano la película articula una crítica a la sexualización de Cuba, representada por la “jinetera”. Esta figura surge durante el llamado “período especial” a partir de 1990 a consecuencia de la caída del bloque comunista, en el que Cuba se abre al turismo de masas para mitigar una situación económica catastrófica. Con el neologismo “jineterismo” se denominan las relaciones entre cubanas o cubanos y turistas extranjeros y se refiere a “una situación que tiene fronteras difusas con lo que comúnmente conocemos co-

mo prostitución: el intercambio de sexo por dinero o bienes”.<sup>3</sup> Lo difuso está en que a menudo se trata de relaciones “románticas”, pero mediadas igualmente (aunque no siempre abiertamente) por el dinero. Este fenómeno del jineterismo ha tenido amplias repercusiones no sólo sociales en las relaciones entre turistas y cubanos sino también en el imaginario de la isla y su producción cultural.<sup>4</sup>

Pero más allá de la representación “costumbrista” de la realidad cubana, la película contiene también una reflexión sobre la relación jerárquica entre objeto y sujeto de la mirada – tal como se ha articulado en los estudios de cine feministas (entre ellos el clásico de Laura Mulvey<sup>5</sup>). Esta relación se plasma en la constelación de caracteres en la que un equipo de filmación conformado únicamente por hombres produce un documental sobre una jinetera. Al mismo tiempo, la película pone en escena la mirada nostálgica hacia la Cuba socialista (como una especie de cultura “premoderna”, “auténtica”, al margen del circuito de las relaciones mercantiles, pero “en extinción”) y emprende un análisis crítico del exotismo y las escenificaciones de lo “auténticamente” cubano que alimenta las relaciones turísticas entre cubanos y extranjeros y que en cierta medida ha convertido la isla en un museo. Mediante una serie de estrategias metaficcionales, la película pone de relieve una autorreflexión que va más allá de un cuestionamiento a la supuesta diferencia entre autenticidad y puesta en escena y que se refiere también a las condiciones concretas de hacer cine hoy en Cuba. Aquí se evidencia una visión un tanto amargada de las necesidades que enfrentan los cineastas en Cuba y la dependencia del financiamiento europeo, es decir, de las coproducciones que son, en cierto sentido, contrarias al proyecto “descolonizador” del cine cubano que estuvo en el origen de la creación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos) en los primeros días después del triunfo de la Revolución.<sup>6</sup> Así, según Morales “la tremenda crisis económica que enfrenta Cuba tras la caída del campo socialista hace que treinta y pocos años después del

---

<sup>3</sup> Ana Alcázar Campos, “‘Jineterismo’: ¿turismo sexual o uso táctico del sexo?,” *Revista de Antropología Social* 19 (2010): 315.

<sup>4</sup> Como estudia por ejemplo Esther Whitfield en el caso de la literatura del período especial en *Cuban Currency: the Dollar and “Special Period” Fiction* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2008).

<sup>5</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” en *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley (New York: Routledge, 1988), 57–68.

<sup>6</sup> Véase al respecto Ambrosio Fornet, *Las trampas del oficio: apuntes sobre cine y sociedad* (La Habana: Ediciones ICAIC, Editorial José Martí, 2007).

1ero de enero de 1959, las coproducciones vuelvan a convertirse en la opción a seguir para mantener a flote la industria del cine en Cuba”,<sup>7</sup> y efectivamente, la misma PELÍCULA DE ANA, en tanto coproducción cubano-austríaca, es un ejemplo para esta situación.

Se tratará en lo sucesivo de analizar cuál es la relación entre el tema ostensible, el jineterismo narrado en clave de comedia de equívocos, y el tema subyacente en la película, las condiciones de hacer cine en Cuba, es decir de qué manera se relacionan prostitución y coproducción en LA PELÍCULA DE ANA.

## 2. Jineterismo y placer visual: “Actuar es como encuerar el alma”

Después de una breve introducción a los protagonistas en acción, la trama se inicia tras un título de enlace con una cita de Santa Lucía a modo de epígrafe: “Aunque el cuerpo sea irrespetado, el alma no se mancha si no acepta ni consiente el mal.”<sup>8</sup> Esta referencia a Santa Lucía (que se volverá a mencionar en varias oportunidades en el transcurso de la película) introduce el tema: por un lado la prostitución en el sentido directo y literal, tal como revela no sólo el contenido de la cita sino también la historia de la santa misma, que, por no renegar del cristianismo fue condenada a prostituirse (pero salvada por Dios). Por otro lado, “prostitución” se entiende en un sentido más amplio, tal como formuló el mismo Daniel Díaz Torres en una entrevista: “El concepto de prostitución aquí no tiene que ver solamente con pagar intercambios sexuales, sino que abarca también otras cosas que alguien tiene que hacer y que no le gustan, a cambio de obtener algún beneficio determinado.”<sup>9</sup> Con esta descripción Díaz Torres provee una definición muy semejante a lo que se entiende por jineterismo y que según LA PELÍCULA DE ANA está omnipresente en Cuba.

Esta amplia definición de prostitución converge gradualmente dentro de la película en una analogía entre prostitución y actuación. Así por ejemplo, en una conversación entre Flavia y Ana sobre su profesión de actriz y en respuesta a la pregunta si se desnudaría en una película, Ana resume su idea:

---

<sup>7</sup> Sergio Morales, *Cine cubano: el camino de las coproducciones* (Tesis doctoral, Universidad Santiago de Compostela, 2007), 197.

<sup>8</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:02:45.

<sup>9</sup> Daniel Díaz Torres, “La película de Ana tiene su historia,” entrevista con Jaisy Izquierdo, *Juventud Rebelde* del 15 de Diciembre del 2012, consultado el 17/09/2015, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2012-12-15/la-pelicula-de-ana-tiene-su-historia/>.



Fig. 1: Tabla de madera en el departamento de Flavia

“Actuar es como encueerar el alma”.<sup>10</sup> Hacia el final encontramos en el departamento de Flavia esta misma frase grabada en una pequeña tabla de madera, colgada en la pared a modo de aforismo (véase imagen 1). Con esta frase la película parece articular, por un lado, su disentimiento con juicios morales sobre de la prostitución y por otro, alude a los límites imprecisos entre puesta en escena (“actuar”) y autenticidad (“encueerar”) – a la que volveré en el apartado 4.

Anteriormente, en el primer encuentro entre Ana/Ginette y Helmut, el productor austriaco del documental, la forma de hablar del pago por la entrevista es semejante al de un acto de prostitución: “Das Geld sofort”, traduce Flavia de manera muy directa el rodeo de Ana/Ginette (“Y otra cosa, sin que te pongas bravo ni nada, no es desconfianza, pero ¿tú crees que los 500 dólares me los pueden pagar enseguida cuando termine la entrevista?”<sup>11</sup>) para pedir que le paguen directamente después de la entrevista. Esta traducción transforma el acto de la entrevista en un acto de prostitución, lo que luego se repite y se subraya mediante la forma en que Ana/Ginette cuenta el dinero que recibe directamente después del “acto” (de filmación) y que establece una cierta ambigüedad acerca de si este gesto es parte de su rol de jinetera o si ya es la actriz la que cuenta su honorario (véase imagen 2).

<sup>10</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:21:00.

<sup>11</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:22:32.



Fig. 2: Ana/Ginette contando su dinero después del “acto” de filmación

Con la tematización del jineterismo en el primer plano de la película –que coincide con el foco de interés de los directores europeos– Díaz Torres pone en escena uno de los temas candentes y discutidos en la sociedad cubana: los modos de supervivencia en las condiciones de escasez del período especial, que conlleva a la vez amplias consecuencias para el imaginario postcolonial de la isla y la relación entre cubanos y extranjeros. Posiblemente sea por esto que la película está ambientada mediante un insert (“La Habana, 200...”) unos años antes del de su producción, 2012, en los primeros años del siglo XXI, es decir en las inmediaciones del período especial. La película muestra también, aunque solo de paso, las intervenciones y medidas estatales frente al jineterismo (que sin prohibirlo directamente sí lo sancionan y lo condenan); así según Alcázar Campos,

en el discurso oficial de la isla, el jineterismo se presenta como un fenómeno feminizado e individual, derivado de comportamientos patológicos, consecuencia de la introducción de la lógica capitalista, ya que no deriva de necesidades primarias, y de familias disfuncionales, carentes de valores [...].<sup>12</sup>

La película responde a este estereotipo cuando opone la verdadera jinetera, Flavia, que afirma haber sido una niña feliz, a la jinetera ficticia, Ginette, que al narrar la historia de su vida, se inventa un padre muerto en un incendio, una madre suicida, una tía borracha y un hijo producto de una violación. La biografía de Ginette inventada por Ana refleja su ignorancia en relación al

<sup>12</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 319.



Fig. 3: Ana/Ginette expuesta a la cámara

tema que sólo conoce en los términos representados por el estereotipo. El cliché de jinetera tal como sostiene el discurso oficial se contradice por otro lado, cuando Ana representa a su figura como revolucionaria y afirma en la primera conversación con Helmut: “Aquí las obreras del colchón estamos con la Revolución”.<sup>13</sup> Lo hiperbólico –y por cierto cómico– de esta afirmación se pone en evidencia mediante la figura de un camarero que pasa en ese preciso momento y mira a Ana de una manera que expresa un reproche o al menos un desacuerdo. Otra divergencia con respecto al jineterismo como fenómeno real se presenta frente al “mito según el cual la mayoría de las jineteras son negras o mulatas”,<sup>14</sup> ya que las tres jineteras que tienen más (Ginette) o menos (Flavia y una amiga) protagonismo en la película son mestizas, lo cual a su vez corresponde a la realidad – en contra del mito, ya que “distintos estudios afirman lo contrario, dándole el predominio a las mestizas.”<sup>15</sup> Pero aparte de estas acotaciones implícitas, la película no se interesa por la prostitución en cuanto fenómeno real, sino por el jineterismo en un sentido metafórico y como relacionado con lo “exótico”.

Así, el “jineteo” en el caso de Ana/Ginette no se basa en el intercambio de dinero por sexo sino por la historia de su vida supuestamente “auténtica” y por ser objeto de mirada de la cámara del equipo austro-alemán y –en prolongación– de los telespectadores europeos. Esto último se evidencia en

<sup>13</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:23:20.

<sup>14</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.

<sup>15</sup> Alcázar Campos, “Jineterismo,” 320.



la entrevista que exagera la posición como objeto de la mirada de Ginette y se presenta prácticamente como un acto de prostitución: la cámara parece estar acosándola constantemente, se acerca de forma casi obscena, bajo un sol implacable de mediodía, por lo que Ana/Ginette queda totalmente expuesta y sin ninguna posibilidad de protegerse de la multiplicidad de miradas (véase imagen 3).

Su única protección contra la luz excesiva y las miradas consiste en sus lentes de sol, pero que como efecto secundario ocultan la mirada de Ginette, por lo que ella aparece incluso más objetivada al ser privada de una mirada propia. Esta relación entre objeto y sujeto de la mirada se enfatiza, además, mediante la distribución cuantitativa: Ana no sólo está demasiado iluminada, sino que además se encuentra rodeada de hombres y es, aparte de la maquilladora y Flavia como traductora, la única mujer.

La mirada que ponen en escena estas imágenes es la mirada tanto voyeurista como fetichista que establece Laura Mulvey desde su perspectiva psicoanalítica-lacanianiana como fundamentales para la escenificación de las mujeres en el cine narrativo: "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness."<sup>16</sup> La película evidentemente juega con esta constelación de la mujer (Ana/Ginette) como objeto de la mirada doble: tanto por los hombres que la rodean como por los espectadores que la miran ya como objeto mirado (véase imagen 4).

Esta doble exposición a la mirada ("to-be-looked-at-ness") se repite luego en la edición televisiva del documental que agrega al formato de mera entrevista algunas escenas recreadas que ilustran lo narrado por Ana/Ginette y que precisamente se refieren a momentos en que una mujer ocupa un rol de objeto o de víctima dentro del relato. La primera escena, que parece interminable además, muestra la violación de Ginette por el diplomático europeo (véase imagen 5), la segunda, la muerte de su madre que se tira –ardiendo– por el balcón. Con estas escenas recreadas la película parece acusar a los productores-directores (Dieter y Helmut) de reproducir otro estereotipo en la distribución de roles de hombres y mujeres en el cine narrativo: "The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by

---

<sup>16</sup> Mulvey, "Visual Pleasure," 62.





Fig. 4: Ana/Ginette como objeto de la mirada doble

woman as spectacle.”<sup>17</sup> Aquí los directores controlan y ponen en escena (para los espectadores) de manera muy directa la fantasía fílmica que establece a Ginette (y a su madre) como espectáculo a la vez sexualizado y melodramatizado.

La constelación de la mirada en esta primera parte se evidencia así, en principio, como tradicional y objetivante, aunque ya en esta “entrevista” hay un cierto grado de subversión que se basa en la ficcionalización, ya que la supuesta autenticidad es una ficción montada por Ana. Esta subversión se radicaliza en la segunda parte, en la filmación del largometraje que queda a cargo de Ana y mediante la cual ella misma se transforma en la *directora* de la vida de Ginette, su alter ego, y de esta manera también de su propia vida.

El mismo título del film apunta hacia un cuestionamiento de la relación sujeto-objeto: LA PELÍCULA DE ANA, que juega con la ambigüedad entre Ana como objeto y/o sujeto de la película. Pero esta ambigüedad no es gratuita, y la actuación de jinetera implica un acercamiento y una transformación, como lo plantea Vergara hacia el final cuando le reprocha a Ana: “Tú no estás haciendo de puta, sino que la puta esa, es la que te está haciendo a ti.”<sup>18</sup> En esta afirmación aparentemente resuena un juicio moral, aunque a nivel extradiegético se puede entender ésta como alusión a la paulatina y creciente confusión entre realidad y puesta en escena. Dejando de lado la implicación

<sup>17</sup> Mulvey, “Visual Pleasure,” 63.

<sup>18</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:20:00.



Fig. 5: La escena de violación de Ginette por el diplomático europeo

moral de tal afirmación, es posible constatar en el transcurso de la trama un movimiento asintótico entre Ana y Ginette: la inicial incomodidad y torpeza en su rol va cediendo a una identificación cada vez más fuerte de Ana con Ginette (sobre todo en la primera entrevista y luego en las filmaciones de Ginette para los europeos) hasta un proceso de identificación inverso: el de Ginette con Ana – que se va transformando en directora de la historia de su vida.<sup>19</sup> De esta forma la película no sólo pone en escena la relación de similitud entre ficción y realidad, sino que también desde una perspectiva de género implica un cambio de la posición de “objeto” a la de “sujeto”.

La escopofilia y la constelación de sujeto-objeto de la mirada se anuncian desde el inicio como temas centrales de la película y se anticipa que el cuestionamiento de esta versión tradicional que asocia masculino con actividad y femenino con pasividad tendrá un rol fundamental: El primer encuentro entre Ginette y Helmut tiene lugar en un restaurante cuyo fondo está ocupado por un acuario gigante con delfines. En un primer momento los delfines se presentan como objetos de mirada, al menos esa es su función: entretener mediante la mirada a los clientes del restaurante. Esta escena es significativa en varios sentidos, porque los delfines parecen no sólo representar el papel de objeto de la mirada que ocupará Ana/Ginette como mujer en el documen-

<sup>19</sup> En una de las últimas conversaciones con Helmut, Ana/Ginette afirma: “Le he ido perdiendo el gusto a lo que hacía. Ahora lo que me gusta es la filmoteca.” Díaz Torres, ANA, min. 01:15:58. Con esto su historia se hace legible –al menos para los productores extranjeros– en términos de una salvación y al mismo tiempo de una subjetivación.



Fig. 6: Ana y Flavia ante el acuario

tal filmado por hombres, sino que articulan, además, mediante su “sonrisa” un comentario irónico sobre Ana que al comienzo todavía representa con cierta torpeza su nuevo personaje: se tropieza con los tacos altos y exagera su carácter de diva. Y en aún otro sentido, esta escena es decisora en relación al contexto cubano específico – en el que el jineterismo está ‘mal visto’, pero muy visible– porque el acuario parece ilustrar, en un sentido muy literal, la vigilancia estatal a la que están sometidas las jineteras (pero también los ciudadanos en general), siendo de esta manera constantemente objetos de la mirada (véase imagen 6).<sup>20</sup> Por un breve comentario de Flavia se evidencia que este último es al parecer el sentido en principio intencionado por el director. Pero hay aún otra lectura posible de esta escena que se relaciona con la constelación de los personajes que la película establece en términos postcoloniales y que también está marcada por la oscilación entre objetivación y subjetivación – como veremos en lo sucesivo.

### 3. El documental/la película como “zona de contacto”

El tema central de la película, la manera en que se establece y se desarrolla la relación entre la cubana Ana (y hasta cierto grado también Flavia) y los europeos en torno a la filmación del documental sobre la vida de Ginette, es analizable también desde una perspectiva postcolonial, con especificaciones

<sup>20</sup> Este tema ya está presente en *ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS* (1991), donde la vigilancia se simboliza mediante un ojo pintado en paredes y muros del pueblo.



Fig. 7: Los delfines: contramirada, vigilancia y escopofilia

en relación al caso cubano –como la mitología revolucionaria<sup>21</sup>– con el que comparte, de todas formas, algunos rasgos esenciales.

También desde la teoría postcolonial, la mirada es un dispositivo relevante, como muestra David Spurr, quien rastrea la “retórica imperial” y el discurso de la alteridad en textos periodísticos recientes sobre el “tercer mundo”. Según él, esta constelación visual de observar y ser observado correspondería a una figura constitutiva dentro de este discurso que él denomina como “surveillance” (en un sentido diferente al de la vigilancia como control político de la población). Esta figura implica que “the privilege of inspecting, of examining, of looking at, by its nature excludes the journalist from the human reality constituted as the object of observation”,<sup>22</sup> es decir, que establece una clara distinción entre sujeto y objeto de la mirada. En este sentido se puede leer de otro modo más la mencionada escena de los delfines que anticipa la relación entre sujeto y objeto de la mirada también en términos de lo postcolonial. Desde esta perspectiva se puede constatar que los delfines no sólo son mirados, sino que también ellos miran fuera del acuario, es decir que los objetos de la mirada miran de vuelta (“contramiran”) con lo que se nos presenta una inversión tanto del tópico de “surveillance” (del objeto exótico) como de la escopofilia (del objeto “mujer”) – y a la vez representa el

<sup>21</sup> Whitfield habla de una nostalgia “postsoviética” y de un “exótico post-soviético” en el caso de Cuba. *Cuban Currency*, 18 ss..

<sup>22</sup> David Spurr, *The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing, and Imperial Administration* (Durham/London: Duke University Press, 1993), 13.

sistema de vigilancia específicamente cubano (véase imagen 7). Es decir que con esta escena la película anticipa y a la vez propone con medios fílmicos un cuestionamiento de la dirección visual y articula –de manera lúdica– su posicionamiento frente a las relaciones jerárquicas entre cubanos y extranjeros.

Para profundizar el análisis de la perspectiva postcolonial que despliega la película me parece útil el concepto de “zona de contacto” (*contact zone*) desarrollado por Pratt al que define como “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict.”<sup>23</sup> Se puede afirmar que con el período especial y la apertura al turismo Cuba entera se ha transformado en “zona de contacto”, en la que entran en contacto y se relacionan lo capitalista-occidental y lo “exótico-postsoviético”. Clifford, por su parte, aplica el concepto “zona de contacto” al caso de museos y espectáculos culturales, por lo que parece legítimo entender también el “documental” que aparece en LA PELÍCULA DE ANA (y de manera más notoria el largometraje montado por Ana) como un espectáculo cultural analizable en términos de “contacto”, ya que “[a] contact perspective views all culture-collecting strategies as responses to particular histories of dominance, hierarchy, resistance and mobilization.”<sup>24</sup> Según Clifford, hay que tomar en cuenta la complejidad de estos procesos de contacto: “[t]he staging of cultural spectacles can thus be a complex contact process with different scripts negotiated by impresarios, intermediaries, and actors.”<sup>25</sup> Es decir que ya el concepto mismo de “zona de contacto” implica una participación de los “actores” en un doble sentido: como “objetos” de la mirada que actúan de manera “auténtica” y como actores que realizan un determinado rito o acto – que en el caso del documental de Ana son “actores” profesionales. Lo interesante del documental intradieгético como “zona de contacto” es que subvierte las categorías fundamentales mediante la constelación de una actriz cubana que monta un espectáculo que representa la realidad cubana y lo “vende” (literalmente) como algo auténtico. Es decir, ella no sólo se transforma de objeto de la mirada en sujeto sino en directora de una puesta en escena y como tal dirige la mirada

<sup>23</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (New York: Routledge, 1992), 6–7.

<sup>24</sup> James Clifford, “Museums as Contact Zones,” en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1997), 213.

<sup>25</sup> Clifford, “Museums,” 199.

de los espectadores. Al mismo tiempo esta representación responde a lo que los productores austriacos (como intermediarios hacia los espectadores) supuestamente quieren ver y escuchar: Cuba como paraíso exótico y “auténtico” como analiza también Whitfield.<sup>26</sup> El documental se presenta, entonces, como un lugar de negociación de la relación de las miradas en constelaciones postcoloniales que implica tanto el afán de conocimiento como el de entretenimiento, mediados ambos por la lógica capitalista, que, como se empeña en mostrar la película, se ha apoderado también de Cuba.<sup>27</sup> En este sentido se pueden entender también las acusaciones de Ana/Ginette durante la entrevista luego de relatar su violación por un europeo:

Sí, porque ustedes ven toda esa gente que vive ahí, rejundía, muchos son mejores que ustedes. Porque yo no me hago ilusiones, yo sé que ahora vienen aquí, me filman a mí, la puta folclórica, exótica. Y después irán allá, exhiben lo que filmaron y hasta se ganan unos buenos billetes. Y después ojos que te vieron, ni me acuerdo.<sup>28</sup>

En este monólogo se asocian mirada, exotismo y dinero, y la acusación formulada por Ginette es acertada en cuanto que la relación entre ella y los productores está mediada precisamente por estos elementos. La acusación tiene a la vez un doble destinatario: el equipo que está filmando y simultáneamente también los diferentes espectadores, es decir tanto los ficticios, que verán el reportaje sobre prostitutas en la televisión austriaca, como los de *LA PELÍCULA DE ANA* ya que esta escena está directamente integrada en la película y no aparece como mediada por la cámara intradiegetica como otras escenas. Este análisis –si bien formulado en términos polémicos– se evidencia como acertado (y a la vez trágico), además, por el mismo hecho de que Ana/Ginette a pesar de saber cómo opera la lógica exotista esté ahí haciendo de “puta folclórica”: precisamente por el dinero.

La figura retórica en que se articula esta relación desde la perspectiva europea corresponde a lo que Spurr llama “estetización” y que consiste en “treating the Third World as material for sentimental human interest or melodramatic entertainment”.<sup>29</sup> Una reflexión crítica de esta práctica se muestra de manera más evidente en la estetización de la miseria y la violencia representadas en las mencionadas escenas recreadas en la primera versión del documental sobre Ginette: su violación y la muerte de su madre incendiada. Hel-

<sup>26</sup> Véase Whitfield, *Cuban Currency*.

<sup>27</sup> De hecho, en la película se repite a menudo la fórmula: “Ya nada es gratis”.

<sup>28</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 00:28:00.

<sup>29</sup> Spurr, *Rhetoric of Empire*, 54.

mut, uno de los productores de la entrevista, quien le muestra la edición final a Ana (antes de proponerle el largometraje), comenta estas escenas: “Das war die Idee vom Dieter. Also, für mich wär das nicht nötig gewesen.”<sup>30</sup> Así, la película no condena explícitamente esta “estetización melodramatizada” del sufrimiento de Ginette y no emite ningún juicio, lo cual es coherente con su procedimiento general que suele no explicitar su crítica ni en relación a la representación postcolonial ni tampoco a la realidad socialista – aunque esta reserva da lugar a ciertas ambigüedades, vacíos y hasta confusiones en su construcción narrativa.<sup>31</sup>

Otra figura retórica que se repite (y que está en el fondo del deseo de filmar un largometraje sobre Ginette) y que desencadena toda la trama y los enredos, es la “idealización” en términos de Spurr.<sup>32</sup> Esto se evidencia cuando Helmut le explica a Ginette su intención de hacer un largometraje sobre ella con estas palabras: “Du bist nicht das typische Opfer. Du bist eine lebensfrohe Frau, du bist stolz, leidenschaftlich, und du stehst zu dem, was du tust. Du interessierst dich für die Menschen, für Gerechtigkeit, ohne dass du dabei dein Land oder die Revolution verrätst.”<sup>33</sup> Es decir, desde su punto de vista (de izquierda) Ginette representa el ejemplo de mujer exótica, combativa y orgullosa, que encarna tanto los valores revolucionarios como el ideal sexual establecido por del exotismo. Pero al mismo tiempo la película sugiere que esta combinación sólo es posible porque Ginette es una ficción.

Relacionado con el tema ostensible de la película, la prostitución (en un sentido amplio) está, como hemos visto, también la cuestión de la “autenticidad”. Éste se plantea además como propuesta estética, como revelan las palabras de Helmut cuando explica sus intenciones a Ana/Ginette: “Yo creo en un cine directo, auténtico, sin mediaciones.”<sup>34</sup> Es también por esto que

<sup>30</sup> “Eso fue idea de Dieter. Para mí no hacía falta.” (Traducción de los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:38:47.

<sup>31</sup> De hecho, el crítico Joel del Río diagnostica una “total dispersión narrativa” dentro de su reseña favorable en términos generales. Joel del Río, “La película de Ana: la película de la honestidad contenta,” 1 de Febrero del 2013, consultado el 21/09/2015, <https://eduardodellano.wordpress.com/dicen/la-pelicula-de-ana/>. Conuerdo con esta apreciación: sobre todo hacia el final se encuentra una serie de secuencias que no se enlazan de manera coherente.

<sup>32</sup> Spurr, *Rhetoric of Empire*, 125 ss.

<sup>33</sup> “Tú no eres la típica víctima, ¿comprendes? Tú eres una mujer vital y orgullosa, asumes lo que eres, hay sentido de justicia en tus palabras. No culpas a tu país ni a la Revolución.” (Traducción según los subtítulos). Díaz Torres, ANA, min. 00:39:15.

<sup>34</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:44:08.





Fig. 8: Ana y Vergara manipulando la realidad

Helmut, el director, le da la cámara a Ginette y con ella la posibilidad de ocupar una posición de sujeto de la mirada. Este gesto de autorización, como sin duda lo ve el mismo Helmut, se debe también a la ideología que representan estos personajes europeos como “gente de izquierda” que en principio está con la Revolución y que a la vez quiere filmar la realidad sin mediaciones, de manera auténtica y directa.

La cuestión de la autenticidad aparece, entonces, no sólo en términos post-coloniales –como un “otro”– auténtico sino también como categoría audiovisual, íntimamente ligada al documental como género filmico y como opuesto a la película de ficción. Souriau en una de las definiciones clásicas del género “documental”, lo diferencia sobre todo de la ficción y lo relaciona con la realidad: “Un documentaire se définit comme présentant des êtres ou des choses existant positivement dans la réalité afilmique.”<sup>35</sup> Es precisamente aquí donde la película de Ana (el documental intradieгético) y LA PELÍCULA DE ANA despliegan un juego intrincado y complejo, ya que evidentemente Ginette y su vida son una ficción, es decir que no existen fuera de la realidad intrafílmica,<sup>36</sup> pero es la misma película (extradieгética) ficcional, la que po-

<sup>35</sup> Étienne Souriau, “Préface,” en *L’Univers filmique*, ed. Henri Agel et al. (Paris: Bibliothèque de l’Esthétique, 1953), 7.

<sup>36</sup> Aunque ya en la entrevista, en la que Ana se inventa toda una biografía falsa, asoman atisbos de “realidad” que se evidencian cuando Flavia, que también vivió el período especial, se muestra afectada por el relato (verdadero) que ofrece el personaje (ficticio) Ginette sobre esa época.

ne en escena esa “mentira” y esa realidad (ficticia). En reiteradas ocasiones la película muestra cómo a Ana y Vergara manipulan la realidad de modo “espectacular” y crean esa realidad fílmica. Así por ejemplo, arreglan una escena real (la madre de Ana durmiendo con la cabeza apoyada sobre la mesa) de tal modo que calza dentro del relato de Ginette: le ponen una botella al lado (véase imagen 8), “para que parezca mi tía borracha”.<sup>37</sup>

En otra escena Vergara paga a un hombre viejo por subir a una casa en ruinas para allí emborracharse, agregando además humo artificial mediante una máquina fumigadora. Esta escena es luego criticada duramente tanto por Flavia como por Ana, por ser demasiado forzada; esta discusión hace eco de una crítica formulada por Díaz Torres a los documentales con pretensiones poéticas excesivas: “Los humos que invaden el encuadre, las cámaras lentas [...] tienen a una retórica que desemboca a menudo en el *kitsch*.”<sup>38</sup> Las escenas fingidas en LA PELÍCULA DE ANA muchas veces implican, además, una sexualización de las imágenes y articulan a la vez la verdad (mediante un relato ficticio) sobre los deseos (masculinos) europeos, los estereotipos y las fantasías de los espectadores. Mediante la construcción de una película dentro de la película, lo “auténticamente” cubano se revela como escenificación para un público europeo de la que nada parece escaparse. Nada – salvo unos planos casuales que Ana graba casi inconscientemente, como revela su justificación ante Vergara: “Los grabé, mira, no sé ni por qué, pero a lo mejor puede funcionar.”<sup>39</sup> En ellos, algunos mostrados en el transcurso de la película y otros en los créditos finales, sí parece pervivir –aunque no de manera inmediata, porque hay una cámara de por medio– algo no montado, no puesto en escena; volveré a esto en el siguiente apartado.

Por el otro lado, la película en su totalidad constituye una zona de contacto “inversa” en cuanto que también refleja la visión cubana de los europeos: ellos no solo *aparecen* como ingenuos (Helmut) y villanos (Dieter) y ambos con un acento muy marcado, sino que todo comentario emitido por parte de Flavia y Ana sobre ellos es negativo y despectivo. Así, el adjetivo más frecuente en relación a los extranjeros (sobre todo los alemanes) es “imbécil” y “brutísimo”, resultan, además, ser violadores (el diplomático ficticio que violó a Ginette de adolescente y Dieter) y acosadores (como en la última secuencia en la que aparecen unos alemanes en un auto acosándola con palabras).

<sup>37</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:50:34.

<sup>38</sup> Daniel Díaz Torres, “Redención de la melancolía (Sobre *Suite Habana*, una película de Fernando Pérez),” *Cine Cubano* 156 (2003): 40.

<sup>39</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:08:20.



Fig. 9: Ana encuadrando a los turistas extranjeros

Podemos suponer que es precisamente esta inversión entre sujeto y objeto de la mirada, la que provoca el enojo de Dieter cuando aparece él mismo en la pantalla en la proyección de la última versión de la película ante los productores. Su reacción es terminante: “Este film no sale.”<sup>40</sup> Parece evidente que su negativa no se debe sólo a su rol poco feliz en la película (como agresor de Ana), sino su aparición en general, es decir, su transformación de sujeto en objeto de la mirada. Además, se siente estafado, porque él ha pagado por lo auténtico, por la “materia prima” y no por una ficción, es decir por un producto artístico elaborado como es “la película de Ana”. Esto implica –como todo el régimen visual que refleja la película– una determinada visión de Cuba como una suerte de “cantera” de imágenes auténticas, tal como analiza también Díaz Torres que habla de “tantas imágenes habaneras ya digeridas, publicitarias unas, miserabilistas otras; populacheras y folkloristas por un lado, regodeándose en lo vetusto y carcomido por otro [...]”.<sup>41</sup>

El final es revelador en cuanto a la visión global que despliega la película en su transcurso en relación a la situación de contacto: Ana camina por el malecón y se encuentra con unos turistas alemanes que le gritan obscenidades desde un auto, interpeándola como jinetera. Ella en un primer momento les enseña el dedo del medio, pero luego sus dedos empiezan a formar un encuadre, como si los estuviera enfocando con una cámara imaginaria

<sup>40</sup> Díaz Torres, ANA, min. 01:30:35.

<sup>41</sup> Díaz Torres, “Redención de la melancolía,” 45.



Fig. 10: Flavia enseña un ojo de vidrio a Ana

(véase imagen 9). Es decir, ella “contrafilma” (“films back”), encuadrando a los hombres europeos con el lente de su cámara imaginaria, lo cual articula su respuesta tanto en términos de género como de postcolonialidad, pero al mismo tiempo da claves también para el último tema que es el de hacer cine en Cuba.

Antes de ahondar en este tema llama la atención otro motivo en relación a la mirada que se repite en varias oportunidades: en un momento Flavia relata que durante su matrimonio con un alemán estuvo a punto de perder un ojo. Mientras le enseña un ojo de vidrio a Ana, le explica: “Casi pierdo el ojo por culpa de un codazo que me dio el alemán imbécil ese.”<sup>42</sup> (véase imagen 10) Esta escena del ojo postizo –que gracias a la ayuda de Santa Lucía nunca tuvo que usar–, cumple una clara función simbólica en la película y tiene, además, su equivalente más tarde: Vergara, el marido de Ana, en un momento finge ser chulo en un prostíbulo (en otro espectáculo montado para convencer a los austriacos de la “autenticidad”), donde se pelea con Helmut y casi pierde el ojo por culpa del “austriaco imbécil”. Estas escenas deben entenderse, a mi modo de ver, como simbólicas en cuanto que aluden a la facultad de ver no sólo en sentido literal sino también figurativo: por culpa de los extranjeros “imbéciles” y concretamente los productores, ya no se puede ver y percibir Cuba tal como es. En esta secuencia vuelve a aparecer también Santa Lucía (en forma de una imagen que Flavia ofrece a Vergara para que sane su ojo)

<sup>42</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:18:01.

como patrona de los ciegos,<sup>43</sup> pero que en palabras de Flavia, también es patrona de los cineastas; esta alusión a la santa implica también una reflexión que –como veremos en el próximo apartado– se extiende a las condiciones y posibilidades de hacer cine.

#### 4. Autorreflexión y metafictionalidad: ¿Cómo hacer cine hoy en Cuba?

La película, en su transcurso, despliega una serie de momentos autorreflexivos que me parecen relevantes en este contexto: no sólo pone en escena una película dentro de la película sino que incluye (una o varias, eso no queda del todo claro) telenovelas; estas imágenes (documentales, televisivas) forman diferentes niveles de ficcionalidad y se integran a la manera de un palimpsesto. Además hay una serie de momentos ambiguos que al menos admiten una lectura autorreflexiva. Una autorreferencia se presenta en un momento cuando Ana aparece leyendo un libro titulado *Hacerse el sueco* de Ingmar Bergmann.<sup>44</sup> Este libro, evidentemente ficticio, puede significar una suerte de homenaje en clave cómica pero alude a la vez a la película del mismo Díaz Torres estrenada en 2001, otra coproducción con Europa, en este caso Alemania, en la que también tematiza las relaciones entre los cubanos y un alemán que “se hace el sueco”. Al comienzo de la película vemos a la madre de Ana mirando la telenovela y aparecen en los créditos “Tomás de la Uz” y “Laura Cao”, es decir una cita paródica de los créditos de LA PELÍCULA DE ANA, donde aparecerán “Laura de la Uz” y “Tomás Cao” como protagonistas. Estos juegos intertextuales y autorreflexivos tienen la función de producir autorreflexividad y metafictionalidad y suman otro aspecto a la cuestión central de la “autenticidad” vs. la escenificación y que aquí se expresa en los términos de realidad vs. ficción.

En el momento de filmar el documental, Ana trabaja en la telenovela LA GUARDIANA DEL TEMPLO, que se presenta como una verdadera chapucería. Esta ambientación muestra por un lado la mediocridad inicial de Ana, porque ni siquiera dentro de este marco también mediocre logra sobresalir, y

<sup>43</sup> Esto coincide con la versión “oficial”: “Ihren Schutz erfliehen außer den Blinden und Augenkranken (die dabei von der Bedeutung ihres Namens Lucia – Lux ausgehen) die reuigen Dirnen und Bauern und viele Handwerkerzünfte”. Peter Mann, *Die Heiligen: alle Biographien für das deutsche Sprachgebiet* (Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1975), 98. [“Su protección imploran, aparte de los ciegos y los enfermos de los ojos (que se apoyan en el significado de su nombre Lucía – Lux), las prostitutas arrepentidas, los campesinos y muchos oficios”. (Mi Traducción)].

<sup>44</sup> Díaz Torres, ANA, min. 00:33:30.

está constantemente en conflicto con el director de la serie. La trama de la telenovela, que solo se insinúa pero que trata de la conquista española de América, tiene también otras funciones. Esto se evidencia en un pequeño diálogo al comienzo de la película entre Flavia y su amiga cuando reconocen a Ana como actriz:

Amiga: “Quiénes ganan al final, los españoles o los indios?”

Flavia: “¡Dios mío, perdónala!”

Amiga: “Ay chica, es que yo las aventuras las veo salteadas.”

Flavia: “Eso no tiene nada que ver, con los españoles, los indios siempre perdieron, por culpa de una india jinetera, Malinche.”<sup>45</sup>

Este breve diálogo contiene diferentes alusiones: por un lado podría aludir de manera irónica a la famosa educación gratuita en Cuba, que en el caso de la amiga no ha dado muchos frutos. Por el otro lado, la representación de la telenovela implica también una crítica a la televisión y en particular a la telenovela nacional que –para los cubanos– se destaca por su mediocridad.<sup>46</sup> Díaz Torres se refiere de manera irónica y crítica a la telenovela que presenta como un género de fácil digestión y sin muchas exigencias para el público. Ella sirve también como contraste con el cine, tanto con *LA PELÍCULA DE ANA* como con el documental intradiegetico, con el cual Ana se va comprometiendo cada vez más, como se pone de manifiesto cuando ella defiende su película frente a Vergara, aduciendo que no es una mentira, sino una ficción.<sup>47</sup> De esta forma ella reclama un estatus de arte para su película y deja ver un involucramiento que va más allá del mero interés económico (como causa inicial de la trama).

Otra función de esta telenovela consiste en reflejar (y reflexionar sobre) el tema principal, ya que al igual que *LA PELÍCULA DE ANA* trata una situación de contacto, o –al menos así parece– de una situación de conquista y colonización. Dieter reconoce a Ana en la televisión precisamente en el momento en que ella (como princesa india) dice: “Esta tierra jamás será vuestra, extranjero.”<sup>48</sup> Mediante la telenovela, la película hace referencia a un relato de

<sup>45</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 00:05:20.

<sup>46</sup> Aunque según Matelski, “in the past decade, the Cuban telenovela form has returned to its roots of social justice within Castro’s ideological paradigm, thus combining (and reformulating) all of its previous programming experience.” (Marilyn Matelski, “Telenovela as Our Worlds Turn: the Birth and Rebirth of Cuban Serial Drama,” *Journal of Popular Film and Television* 38, núm. 4 (2010): 190. Este supuesto cambio y mejoría todavía no se reflejan en la película.

<sup>47</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 01:21:24.

<sup>48</sup> Díaz Torres, *ANA*, min. 01:15:30.

resistencia contra la “invasión extranjera”, pero que, como dice Flavia, es una resistencia condenada al fracaso. Con esta coincidencia, la película se inscribe, además, dentro de este relato que perdura hasta la actualidad, aunque con otros medios. Pero este relato al interior de la película (el documental, el largometraje sobre Ginette) está financiado precisamente por los extranjeros, por lo que necesariamente tiene que fallar, ya que las armas las provee el “enemigo”. Podría preguntarse entonces también en qué medida está condenada al fracaso también LA PELÍCULA DE ANA en cuanto relato de resistencia, porque también ella, como coproducción, está financiada por las mismas instancias que dentro de la película se presentan como antagonicas (Dieter, el alemán) o como exotizantes (Helmut, el austriaco).

La cuestión de la resistencia que negocia la película gira en torno a la autenticidad de lo visto, por lo tanto a la versión “auténtica” de Cuba. Ésta, en el transcurso de la película se evidencia como un producto de una puesta en escena; lo único que aparentemente se salva son las mencionadas imágenes “casuales”, que Ana filma sin saber por qué y sin intervenir la realidad; algunas ya se muestran durante la película, otras sólo en los créditos finales. Al incluir estas escenas “espontáneas”, no montadas y creadas y que por lo tanto sí responden a la definición de Souriau, la película parece afirmar una realidad “auténtica” filmable aunque no accesible a los extranjeros “invasores”. En estas imágenes fragmentarias parece ponerse en escena el proceso descrito por Clifford en relación a las zonas de contacto: “In the process of maintaining an imagined community, it also confronts ‘others’ and excludes the ‘inauthentic’. This is the stuff of contemporary cultural politics, creative and virulent, enacted in the overlapping historical contexts of colonization/decolonization, nation formation/minority assertions, capitalist market expansion/consumer strategies.”<sup>49</sup> En este sentido, LA PELÍCULA DE ANA es legible como un intento de replantear Cuba como comunidad que puede y debe ser imaginada por los cubanos y no por los extranjeros.

## 5. Conclusión

La película puede leerse en su totalidad como una autorreflexión que se construye sobre un tema aparentemente “costumbrista” y realista: el jineterismo, es decir las relaciones sexuales a cambio de dinero. En un primer nivel reflexivo podemos afirmar que lo que practica Ana es también un tipo de jineterismo: intercambia su actuación de mujer exótica por dinero – primero para

---

<sup>49</sup> Clifford, “Museums,” 218.



conseguir algo muy concreto y luego involucrándose en el proyecto fílmico como obra de arte. Pero en un segundo nivel, la película refleja la situación de la misma producción de LA PELÍCULA DE ANA: la de los cineastas cubanos sin medios económicos frente a unos europeos que poseen los medios y los instrumentos para hacer cine en Cuba, y es su presencia la que le posibilita no sólo a Ana sino al mismo Daniel Díaz Torres hacer una película.

El film cierra, como vimos antes, con una imagen de Ana encuadrando con sus dedos a un grupo de alemanes que pasan en auto y la interpelan como jinetera (véase imagen 10). En este gesto se resume toda la ambigüedad y a la vez toda la autorreflexividad que le es inherente a la película: Ana aparece como objeto de la cámara (de Daniel Díaz Torres) y es al mismo tiempo sujeto de la mirada cinematográfica. En este momento ella sólo finge filmar, sólo hace la mímica, es decir, la resistencia que implica este gesto, permanece tan solo una intención – porque debido a su ruptura con los extranjeros ya no tiene una cámara real. Díaz Torres, en cambio, al aceptar la coproducción, es decir, el financiamiento europeo, sí está en condiciones de poner en escena su “resistencia” que consiste, por así decirlo, en mostrar a unos europeos como “invasores” y “brutísimos”.

A pesar de ciertas incoherencias en la trama, algunas escenas confusas y una cierta ambigüedad, la película pone en escena una reflexión sobre sí misma como película cubana coproducida transnacionalmente. En este sentido, se refiere por un lado a lo que son las relaciones entre cubanos y europeos, pero por otro lado también a lo que es hacer cine hoy en Cuba, asociando coproducción y prostitución. Ella articula, así, una crítica de lo contingente del caso de Cuba que se plasma en la relación de desigualdad entre cubanos y extranjeros (a pesar de la retórica socialista) como también sobre las formas de mirar a Cuba que oscilan entre una nostalgia postsoviética, romantizada y una visión de lo “auténtico” en términos de las relaciones postcoloniales. Al contraponer a esta mirada extranjera una mirada propia sobre Cuba (mediante las imágenes “casuales” con las que cierra) plantea la posibilidad de que a pesar de la omnipresencia de la mirada extranjera queden retazos y restos de realidad aún no “dominados”, es decir “auténticos”. Pero precisamente al incluir estas imágenes en una película coproducida (también para el mercado internacional) demuestra a la vez de que ya nada se escapa de la mirada extranjera con lo cual también Cuba se hace (y ya se ha hecho) parte de la circulación transnacional de mercancías e imágenes del mundo capitalista.

