



Alta cultura y cultura popular en *Perfecto Amor Equivocado*:
Las trampas del intelectual

Olympia B. González

Loyola University Chicago
ogonzal@luc.edu

Resumen: La historia del cine cubano reciente muestra que muchos directores buscan presentar en su obra viejos prejuicios que no han sido

fáciles de eliminar o que a menudo se manifiestan no solamente en la vida diaria sino también en los aspectos intrínsecos de la ideología gobernante. Como resultado, se han producido películas que ofrecen perspectivas inteligentes sobre la sociedad de la isla y sus costumbres y algunas han utilizado géneros ya consagrados para responder a situaciones específicas a la realidad cubana. La película *Perfecto amor equivocado* puede interpretarse como una versión “a la cubana” del género *screwball*, creada en Hollywood durante la depresión económica que sacudió la sociedad norteamericana. El ensayo traza paralelos entre el modelo original hollywoodense y la opinión de ciertos cubanos sobre el “intelectual privilegiado” durante la crisis del llamado Período Especial en Cuba. El análisis propone que la película articula una visión satírica sobre el intelectual cubano en un período de transición.

Palabras clave: Cuba, cine cubano, comedia, *screwball*.

Cierta imagen tradicional que representa al intelectual como personaje cómico y de talante propenso a la frustración también se manifiesta en el contexto de la Cuba contemporánea. Ya Jorge Mañah en su ensayo **La crisis de la alta cultura en Cuba**, publicado en 1925, contribuyó con sus críticas a señalar al “hombre de letras” como un elemento problemático en la república. Sus palabras, en extraño paralelo con el tema de este trabajo, registraban una abierta desconfianza hacia aquellos que ponían el pecunio por encima de la vocación del intelecto. Mañah se refería a la “falta casi absoluta de producción desinteresada entre nosotros” (30), exigiendo una dedicación “con rigor, con el ahínco disciplinado y las serias ambiciones de una segunda profesión” (30). Era tan mala la reputación del intelectual entonces, de acuerdo con el ensayo citado, que algunos se veían forzados a esconder sus inclinaciones hacia el pensamiento puro porque: “No sólo entre el pueblo bajo, sino hasta entre la burguesía, el ser o parecer ‘intelectual’ es una tacha de la que hay que redimirse mostrándose humano y sencillo, como si intelectualidad y vanidad fueran la misma cosa” (43). Este tópico se ha transmitido hacia el presente, y de ahí que ahora aparezca en el cine donde se ataca al intelectual usando la percepción popular que lo caracteriza como un ser diferente, dado a la satisfacción de sus propios intereses, demasiado egoísta quizás para adaptarse a la realidad del mundo en que vive, parece darnos una respuesta positiva. El protagonista de *Perfecto amor equivocado*, dirigida por Eduardo Chijona, representa una versión de este modelo recipiente de valores encontrados que chocan con otras sensibilidades y gustos en medio de una sociedad presionada por mutaciones y contradicciones provenientes del exterior y de dentro del país. Por otra parte, el género cómico con el que se relaciona *Perfecto amor equivocado* le permite al protagonista abrir una oportunidad de renovación, posibilidad esencial porque, si queremos entender los cambios en las sociedades contemporáneas, no hay mejor figura que represente el estado de confusión en que se vive que la del intelectual, cuya propia confusión también se presta a la comicidad. Si reconocemos que los intelectuales constituyen las elites de la sociedad moderna, entonces resulta sencillo afirmar que esta película trata sobre la vida de algunos miembros de las elites cultas cubanas y los dilemas que enfrentan en la sociedad en que viven.

¿Por qué burlarse del intelectual? Para comprender la veta profunda de donde surge el impacto de esta película, se requiere repasar algunas interpretaciones que su imagen ha sufrido. Hay muchas versiones contradictorias en cuanto al papel del intelectual en la sociedad. Al intelectual se le ha otorgado en el proyecto de la modernidad un protagonismo proveniente de su oficio de legislador, tal como lo concibió la Ilustración, al darle al pensamiento, por su función crítica, prioridad en la búsqueda de una humanidad mejor [1] Por otra parte, en el mundo hispánico, la

imagen del intelectual a finales de los siglos diecinueve y veinte también se caracterizó por aquellos matices que enfatizaban su diferencia con la masa, por la posesión que tenía el escritor de los medios del pensamiento. Esta es la postura que toma Mañah cuando acusaba a los intelectuales cubanos de no entregarse por completo al ejercicio del pensamiento. En España, Santos Juliá nos recuerda que los intelectuales surgen “como correlato de la masa inerte en cuanto mayoría social. La conciencia intelectual emerge como contrapunto de una visión de la sociedad dividida en una mayoría amorfa, ignorante, pasiva, ineducada, grosera, fácilmente manipulable por los políticos, y una minoría selecta, dotada de inteligencia y sensibilidad, desdeñosa de la política y formada por esas personalidades capaces de elevar una voz individual frente a la masa”. (“La aparición de los intelectuales...” 4) El contraste que plantea Santos Juliá se ancla en una división inevitable entre la ignorancia de la masa y la visión informada del intelectual; esta distancia conlleva una paradoja, ya que aunque el hombre de letras posea los conocimientos no siempre tiene poder, aunque sí se sienta capaz de pensar. El problema se debe en parte a los polos opuestos que surgen entre la conciencia individualista del intelectual en la modernidad y la exigencia que se le hace para que se sume a las preferencias de las masas, alternativa rechazada en la España de principios de siglo, aunque no así en Cuba, según observa Mañah con disgusto. Santos Juliá explica el dilema del aislamiento del intelectual desde el punto de vista español:

Lo que importa es que estos intelectuales se presentan como conciencia de la multitud y simultáneamente aborrecen la idea de comunidad o de organización; son intelectuales, por tanto, como exaltación de su individualidad frente a la masa y en la medida en que cada cual eleva su grito con fuerza suficiente para alcanzar a un público. Si intervienen en política, lo harán, como los modernistas reaccionarios en Alemania, para salvar su alma, para encontrar una nueva identidad. (5)

En este modelo, el proceso de búsqueda del pensamiento y el incremento de confianza en la propia capacidad vividos por los que pensaban críticamente iba acompañado de una interiorización, un escape hacia el “ensimismamiento”, “esperar que de lo más hondo surgiera un salvador” (9), cuyo fin sería engendrar la obra cumbre del pensador, un monumento a su propia creatividad. Al darle la espalda a los problemas prácticos que enfrentaba la sociedad, este tipo del intelectual en cualquier lugar puede convertirse en una figura con ribetes de comicidad, un ser distraído que no se identifica con los gustos del hombre común, de quien se siente simultáneamente rechazado y admirado.

Otras definiciones del intelectual acentúan su papel de opositor. En **Absent Minds**, Stefan Collini examina la situación de los intelectuales en Inglaterra desde el comienzo de la modernidad. Partiendo de la pregunta de si han existido o no intelectuales en ese país, el autor examina las opiniones de Isaac Berlín, quien opina que el papel del intelectual se limita principalmente a oponerse al poder (186). De acuerdo con esta interpretación, sin un gobierno autoritario al que oponerse no habría intelectuales. Sin embargo, Collini demuestra que el término ha sufrido innumerables interpretaciones. Una de las observaciones más agudas de Collini apunta al uso abundante de metáforas relacionadas con conceptos de pureza y contaminación al referirse a los intelectuales (414). Así, el que aspira a alcanzar el título de intelectual es proclive a acusar a otros de venderse, ya sea a la fama, el poder o el dinero. La cuestión radica en el significado de la “pureza” con la que se ha querido identificar esta figura.

Sin duda, la posición admirada y envidiada del intelectual se redefine constantemente, lo mismo en la sociedad liberal que en aquellas que todavía se rigen por las pautas de la ortodoxia marxista. En los Estados Unidos, por ejemplo, muchos han comentado sobre la creciente opacidad del llamado “intelectual público,” que

expresa opiniones que van más allá de su campo de especialización. Richard A. Posner considera que la figura del intelectual apasionado por las cuestiones sociales ha perdido el lustre que tenía en la sociedad norteamericana, en parte por la oportunidad que le ofrecen las universidades con puestos y nuevas especializaciones, que le proporcionan una vida más cómoda y respetable sin asumir riesgos de ser perseguido o despedido del empleo [2].

En el caso de Cuba, al terminar el siglo, se abren otras alternativas para el intelectual, aunque de nuevo, como vimos con Mañah, se mantenga abierta la sospecha de que sus aspiraciones se basan en un interés de avance individual como viajes, dinero u otros privilegios que no pueden ser disfrutados por la mayoría [3]. Rafael Hernández ha señalado un número de ambigüedades a las que se presta el modelo del intelectual en el contexto cubano. Si el intelectual que vive en Cuba puede recibir cierto rechazo del extranjero porque no encaja en el modelo “rebelde contra el poder”, al mismo tiempo, en caso de emitir alguna opinión crítica, elementos del gobierno cubano los pueden acusar ‘conflictivos’, ‘supercríticos’, ‘individualistas’, ‘revisionistas’ o ‘portadores de influencias extranjeras’(12). Estas observaciones se avienen al hecho de que, con la posmodernidad, nos encontramos en medio de un paradigma a medio definir donde los valores a los que siempre nos habíamos adherido, la autonomía de pensamiento, la voluntad de auto-perfección y la autenticidad, no parecen encajar en las nuevas circunstancias [4]. Hernández propone mirar a los artistas, científicos y profesionales como una masa heterogénea y no un grupo exclusivo poseedor de una conciencia crítica. Así, no serían los únicos en ser consultados cuando llegase la hora de “identificar y confrontar” los problemas del país, por no poseer la exclusividad en inteligencia y coraje (17). Una de las bases de esta visión alternativa del intelectual corresponde, negativamente, al nivel de individualismo que se le achaque. Se estipula que la crítica debe provenir del compromiso a sacrificarse por la comunidad. Desde esta perspectiva, que coincide con la del gobierno cubano, el mercado y/o el deseo de conseguir privilegios se convierte en la tentación maldita del intelectual. Estas tensiones desestabilizan el consenso social en relación con la imagen del “generador de ideas” tradicionalmente atribuida al intelectual.

La posición de los intelectuales cubanos se presta a muchas interpretaciones y se mantiene en un equilibrio muy delicado. Gracias a las reflexiones de José Quiroga, se hace posible apuntar a un período específico, unos años antes de la gestación de la película, cuando los intelectuales cubanos se vieron sometidos a presiones que comprometían su vocación en el contexto del sistema político, aunque estas presiones fueran de un carácter más sutil comparadas con períodos anteriores. En “Migration of the Book”, Quiroga plantea la cuestión a partir de una división entre posición de influencia política y autoridad cultural. Según este paradigma, al llegar a la década del noventa en Cuba había más intelectuales de los que se podían insertar en las instituciones y el gobierno abrió las puertas a un número selecto de colaboradores. El resto se dejó “flotando” en esferas alejadas del poder, apoyados por la “autoridad cultural” que poseían. Quiroga opina que esto dio lugar a una especie de competencia entre los dos grupos para alcanzar más poder cultural, es decir, más influencia para sus opiniones. Sin embargo, la diferencia entre el poder político y el cultural se mantuvo, lo que dio lugar a que, en caso de diferencias importantes, el estado presionó a los intelectuales para que cedieran su autoridad cultural ante la autoridad política. En otras palabras, el rumbo dictado por la cúpula del gobierno se tenía que colocar por encima de todo tipo de autoridad cultural. Este era el tamiz por el que había que pasar para obtener el visto bueno de las propias ideas (Quiroga 141).

El análisis de Quiroga nos explicaría la posición adoptada más tarde por Rafael Hernández, uno de los que estuvo envuelto en estos incidentes, quien manifestándose en oposición al Jorge Castañeda de *Utopía Desarmada*, opina que en Latinoamérica el intelectual no ha sido el portador de los cambios sociales de más impacto,

añadiendo también que, aunque en Cuba no se considere al intelectual responsable exclusivo de ejercitar la conciencia crítica, su trabajo en la cultura sí puede contribuir, aunque también esté sujeto a las normas generales que rigen el modelo presente de sociedad (45). Así, de acuerdo con este historiador, en la Cuba contemporánea el papel del intelectual en la cultura sería el de resistir aquellas fuerzas que atentan contra la cohesión social, como el afán de lucro, entre otros impulsos (51); Hernández admite que todavía no han surgido mecanismos que le otorguen al intelectual el nivel de influencia en la política que les permita utilizar todas sus capacidades. Su tesis se basa en una interpretación diferente de este “oficio” no como categoría ocupacional, sino por su papel de producir trabajos que tienen “valor cultural”, u opiniones que generan y analizan ideas (140). En conclusión, según Hernández, será intelectual aquel cuyas actividades contribuyan a mantener la cohesión social y el crecimiento de la cultura.

El concepto de “valor cultural” sería el marco interpretativo en el que se afianza el argumento de *Perfecto amor equivocado*. En la película, debido a ciertas “debilidades” o faltas, el intelectual puede prestarse a aparecer como figura cómica que nos recuerda al bufón medieval, representante del caos de los deseos sin restricción y, por lo tanto, de la irracionalidad. De todas los modelos enumerados anteriormente, para esta película se escogió el del “intelectual vendido” al dinero, el egoísta autocomplaciente, probablemente la acusación más común contra esta figura, en la que coinciden el norteamericano Posner y el cubano Hernández, aunque es muy posible que éste último se niegue a otorgarle a este personaje la definición de intelectual [5]. Sin embargo, la película precisamente se apoya en esas ambigüedades que se proponían al principio acerca de la posición del escritor en una sociedad como la cubana. El título mismo alude a un amor perfecto pero equivocado, que podría referirse al que tradicionalmente ha existido entre el intelectual y la sociedad a la que pertenece [6].

Esta lectura de *Perfecto amor equivocado* parte del curioso contraste que se establece entre la definición genérica de la película, la llamada “comedia desenfadada” o “screwball comedy”, y el contexto histórico en el que el film se ambienta, la Cuba de los años noventa. Es apropiado que sea en una película donde se dramaticen estas cuestiones, pues los géneros y ciclos del cine encajan con los correspondientes sismos o mareas que encrespan las relaciones sociales; en la historia del cine, con sus diferentes géneros fílmicos consolidados a través de los años, se repiten ciertas experiencias correspondientes a etapas de nuestras vidas y a experiencias grabadas en la herencia cultural. El encaje entre este género ya codificado y la etapa histórica en que tiene lugar la acción, en este caso Cuba después de la caída del muro de Berlín y de la disolución de la Unión Soviética con todo lo que eso implicó para la economía cubana, hace posible una reflexión sobre qué tipo de cambios transformaron la vida de ciertos individuos que sentían que el suelo “temblaba bajo sus pies”. Algunos de los cambios están relacionados con conceptos tan antiguos como “amor”, “matrimonio” y “familia”, materia prima del género cómico, aunque también haya otros pertinentes a la misma vocación profesional del escritor. Sujatha Fernandes ha señalado que ella podía entender mejor las reacciones de los cubanos a la crisis de su sociedad y a los cambios cuando los observaba reaccionar ante una película o una canción de rap (**Cuba ix**). Según ella, para los cubanos de la isla “las artes han adquirido un papel vital para formular, articular y comprender la vida diaria (**Cuba 2**). [Mi traducción] La película que estudiamos aquí corresponde a esta etapa en que el arte expresa las preocupaciones del ciudadano común.

Veamos entonces por qué este género fílmico se puede adoptar al caso cubano. Según Fernando Trueba, el *screwball* “viene del argot del béisbol, donde se dio ese nombre a una pelota lanzada con un efecto especial que consigue despistar al bateador. La palabra en cuestión acabó incorporándose al habla popular como un

adjetivo sinónimo de lunático, loco o excéntrico.” (*Diccionario de cine*. 249.) Entre los muchos atractivos de este tipo de lunático se encuentran un sentido muy personal de espontaneidad, una fuerza, indiscutiblemente anclada en su sexualidad de conquistador, y una flexibilidad para inventar, lo mismo en la página que en asuntos de su propia vida. El término “screwball” nos transporta hacia el momento de más auge de este género, en la época difícil de la depresión norteamericana, el período previo a la segunda guerra mundial. Hay que preguntarse la razón de que surgiera este género cómico en un momento de crisis social y económica tan profundas, con desempleo e incremento de la pobreza y mayor diferencia entre pobres y ricos. Sin duda, estas películas intentaban mostrar la urgente situación prevalente entonces como un conflicto en el que un cierto tipo de protagonista, atractivo, interesante, se veía obligado a evaluar su posición cómoda y su razón de ser como miembro de aquella sociedad. Stanley Cavell cita tres factores propuestos por Malcolm Cowley, aparte de la situación económica, que también hicieron posible que surgiera este género: una especie de milenarismo o esperanza de cambios políticos basado en la expectativa de que se aproximaba un mundo mejor, convicción que apuntaba a la inevitabilidad del progreso y el cambio; la coincidencia de que este milenarismo coincidiera con la publicación de muchas novelas que contenían temas relacionados con la muerte y la resurrección pertenecientes a la literatura popular y, tercero, el efecto de una creciente influencia de ideas políticas basadas en un nuevo concepto de la dignidad humana donde el protagonista tiene que estar dispuesto a sufrir ciertas humillaciones para lograr un cambio en la sociedad [7]. Para Stanley Cavell, el protagonista de esta comedia sufre de un sentido de dignidad falso, aunque no lo quiera reconocer, hasta que varias humillaciones logran abrirle los ojos a la realidad. La importancia que se otorgaba el protagonista se funda en la carencia de dignidad que sufría otra parte de la sociedad y, como consecuencia, la inestabilidad creaba un desequilibrio social que tendía al caos, un estado que la comedia se proponía remediar. De ahí que el protagonista tuviera que “resucitar”, convirtiéndose en otra persona, literalmente cambiando su estilo de vida. Todo esto se acomodaba a una visión optimista del futuro, que prometía la recuperación de la armonía original a la que aspira el género cómico (8).

En *Perfecto amor equivocado*, el protagonista resulta ser un tipo alocado, con una manera de vivir que se le enreda sin remedio, abocado a una crisis personal provocada por una especie de desorden que juega con el caos, a pesar o debido en parte a la posición que, él piensa, lo coloca por encima de la masa por ser un escritor en la sociedad cubana. Debido a circunstancias inesperadas, este personaje se ve eventualmente forzado no sólo a redefinir su papel -un escritor admirado por algunos pero sumergido en un estado psicológico que no le permite realizar sus sueños de fama- sino también a reconocer el inevitable final de su matrimonio, opción que lo lleva a la crisis definitiva porque lo obliga a replantearse su propio oficio de escritor como expresión paralela a su vida amorosa. En esta situación de casi total bancarrota moral, el modelo cómico en que se basa la película convida al espectador a esperar un final donde el protagonista pueda, de alguna manera, resurgir de las cenizas y reintegrarse a la sociedad recuperando al mismo tiempo su estabilidad emocional. Sin duda, el final ofrece una segunda boda y su correspondiente bebé, que convierten al protagonista Julio del Toro en padre por segunda vez, aunque se encuentre a las puertas de la cincuentena. El problema de esta renovación implica cambios drásticos y la naturaleza de éstos abrirá el camino a nuevas ambigüedades.

Otra cuestión no menos importante al asociar la película cubana con este género surge de los paralelos que se pueden encontrar en la transposición de un tipo de comedia concebido en una sociedad de libre mercado, con un fuerte impacto del consumismo entonces incipiente y limitado a un grupo relativamente reducido, al ambiente de una sociedad que, supuestamente, ha purificado sus valores de las carencias morales del mercado y el consumismo. La problemática que se produce gracias al cruce del sentido de dignidad humana con la necesidad económica da lugar

a conflictos psicológicos y sociales. En las películas que dieron lugar al género *screwball* durante la depresión, se utilizaba con efectivo dramatismo el contraste entre el confort de ciertos grupos y clases y las dificultades que experimentaba la mayoría menos privilegiada, cuestión que debería ser, aunque posiblemente no lo sea, ajena a los postulados de una sociedad de organización comunista.

No hay que perder de vista el hecho de que el *screwball* saca su potencial pedagógico y moral porque es producto de una sociedad donde hay diferentes clases sociales. Según Thomas Schatz, las *screwball* originales tenían el efecto de confortar a su público con el mensaje de que los ricos eran personas iguales a los demás y que no podían comprar la felicidad con el dinero, aunque su posición en la pirámide social les permitiera enredarse en ciertas complicaciones sociales y sexuales gracias a las que los personajes aprendían sobre sus fallas humanas y trataban de enmendarlas (Schatz, 150). Sin embargo, el aspecto más interesante de este tipo de comedias dependía del astuto comentario social que ofrecían a los espectadores, pues no sólo enseñaban mucho acerca de la sociedad estadounidense de ese tiempo, sino que también reflexionaban sobre posibles opciones y soluciones que se daban a contemplar entonces. Por ejemplo, en *Sullivan's Travels*, de Preston Sturges, el protagonista, un periodista de buen vivir, llega a compartir la vida de los prisioneros condenados a trabajos forzados durante aquel período de grandes dificultades económicas. Los privilegios, aunque manifestados en otras versiones más adaptables a la sociedad cubana contemporánea, son también un tema central en *Perfecto amor equivocado*. Paralelamente, este film apunta a las dificultades de los menos favorecidos, aunque este aspecto se mantenga más o menos soterrado -vemos gente en automóviles rusos pero no hay personajes que viajen en autobús- en contraste con la vida privilegiada del protagonista en constante movimiento, ya sea internacional -la película se abre en el aeropuerto- o por la ciudad de La Habana, trasladándose de la casa de una amante a la de la otra.

Pensar sólo en su propia satisfacción es otro de los privilegios que le ofrece al protagonista cubano su vida de escritor. Dice Schatz que el dilema principal de este tipo de comedia surge de la búsqueda de la reconciliación entre el modo de vivir del protagonista, siempre cómodo y relativamente solvente, y el más humilde y restringido modo de vida del espectador de a pie, que va al cine a ver una comedia para observar a distancia cómo viven aquéllos que han tenido más suerte en la vida. Como opina Schatz, el protagonista de estas comedias “es un agente del orden social cuyos valores él mismo no puede asimilar” (159). El protagonista de las *screwballs* originales cambiaba porque se envolvía en una dinámica que hasta cierto punto lo arrastraba a comprender su situación contradictoria y egoísta. En este caso, el conflicto entre la posición y los valores morales del protagonista se convierte en la dinámica esencial de la trama, aunque sus convicciones mantienen un fuerte elemento de machismo para resultar convincentes.

El significado político de este género filmico nos incita a preguntarnos entonces por qué Chijona hace un film de ese corte justo en los momentos que viven los cubanos, posicionados en una especie de limbo entre el comunismo que ya desaparece y el empuje de la globalización en un mundo que, por la rapidez de los procesos, desconocemos qué transformaciones sufrirá. Sin duda, el director parece estar consciente de la lectura sugerente que un film de este tipo puede brindar al espectador, ya que se señalan no solamente las mudanzas que se sufren en el presente sino también la inestabilidad y confusión que se aproximan en el futuro. La imitación del *screwball* nos ayuda a entender mejor la relación entre esta película y su medio ambiente, en los albores de la posmodernidad, aunque siempre teniendo en cuenta que se incorporan otros valores culturales y tradiciones. Sin embargo, hay que subrayar lo que los dos modelos tienen en común: la presencia de elites sujetas a la crítica y al posible ridículo si se enemistan con ciertos poderes, ya sea el del estado o el de la opinión pública. Sin embargo, en la película cubana se hace mayor énfasis en

el defecto moral esencial del personaje protagonista, en su ambición por el dinero, lo que le permite al director coincidir con el mensaje moralizante del estado cubano que acusa a los que difieren de su política de dejarse llevar por el interés en el pecunio, una acusación que tiene ecos también en otros países, como ya vimos [8].

Sería imposible negar la sensibilidad que el género *screwball* original manifestó hacia las dificultades por las que atravesaban muchas personas en la sociedad norteamericana de su tiempo. Por lo tanto, para alcanzar un balance adecuado entre lo social y lo personal, aquellas películas siempre enfrentaban a una pareja de esposos o futuros enamorados, ambos de carácter fuerte y con ideas propias acerca de las aspiraciones que guiaban su vida. Como sería de esperar, este género siempre incorporaba personajes femeninos de carácter desafiante, capaces de rebelarse contra las convenciones y hasta contra su propia familia, casi siempre representada por un padre autoritario. El argumento se complicaba por la intersección entre lo social y lo personal. Algunos de estos personajes, hombres y mujeres, descontentos con el papel que han asumido en la vida, quisieran abandonarlo, y otros se encuentran insatisfechos con sus relaciones matrimoniales o amorosas, aunque todavía quieren creer en el amor como fuente de renovación. Es por eso que Stanley Cavell ha bautizado estas películas con el nombre de “comedia hollywoodense del nuevo matrimonio” o “The Hollywood Comedy of Remarriage” [9]. En el desenlace de *Perfecto amor equivocado* se nos sugiere también que al final la familia y la sociedad se van a poder fundir en una nueva unidad más extendida donde el papel del padre/escritor/creador será redefinido, aunque no siempre con resultados halagadores para él, o aprobados por sus iguales, pero más satisfactorio.

Julio del Toro, está casado y tiene una hija estudiante universitaria. Su personaje está investido de cualidades y rasgos que lo identifican con un tipo de intelectual del tercer mundo, un ser privilegiado en relación con la mayoría de sus compatriotas y todavía respetado y admirado por muchos como encarnación del “legislador”, encargado de definir las ideas que guiarán la vida activa de la comunidad [10]. Sus reminiscencias de la época de juventud, que coincide con la etapa de cambios políticos revolucionarios en Cuba, lo muestran así. Siempre que regresa a casa, se reúne con su esposa para ver viejas películas familiares donde vuelve a vivir otras etapas de su vida todavía vívidas en el recuerdo porque aquella fue la época en la que sus pasiones intelectuales y políticas se aunaban con el ambiente en que vivía. Ahora, como lo invitan con cierta frecuencia desde el extranjero a dar conferencias, un aspecto importante de su misión consiste en hablar y compartir sus experiencias pasadas; esas experiencias son su “capital intelectual” que le permite darse el lujo de viajar para asistir a numerosos congresos de escritores y académicos. Gracias a este privilegio, otorgado por instituciones extranjeras, se las agencia para traer de vuelta a Cuba regalos que las mujeres aprecian. Se trata de bienes de consumo como perfumes, zapatos y vestidos de última moda, valorados por su amante, una sofisticada profesora de arquitectura

En la primera parte de la película, después de pasar por el aeropuerto donde Julio le firma un autógrafo a una empleada de aduana que lee su libro mientras trabaja, y previo a una escena en la alcoba de su amante, el protagonista tiene que oír las quejas de su esposa médico por el auto ruso Lada que no funciona bien. El hecho de que Miriam, su esposa, sea una ginecóloga no la salva de los problemas del transporte público. En esta secuencia, lo observamos en su papel de esposo distraído a quien no le importan mucho los problemas prácticos de su pareja. La secuencia termina con un almuerzo rápido porque la amante lo espera impaciente. Con un corte, pasamos a la alcoba de “la otra mujer”, donde ella y el escritor se encuentran reclinados sobre la cama. Julio le entrega un vestido y zapatos rojos -el color marca un elemento irónico por su relación con la bandera soviética, con la pasión y con los cardenales- que acaba de traerle de Italia, bienes que ella, a pesar de su carrera y conocimientos, no puede conseguir con facilidad en las tiendas de La Habana. El escritor, para

impresionar a la mujer, comenta con orgullo su visita a la misma sala donde Humberto Eco dio una conferencia. Julio se siente muy importante, por arriba de los demás mortales, y quizás por eso sólo unas horas antes le ha dicho a su esposa que no se encuentra con disposición de reparar una pared de la casa que comienza a mostrar signos de debilidad y posible ruina. Ser un escritor que viaja, parece pensar él, lo redime de cualquier deber práctico de la vida diaria, persistiendo en la tradición hispánica de menospreciar el trabajo manual. Será la propia amante quien, por medio de la hija de Julio, presentará el proyecto para reparar el hogar del escritor.

Sin lugar a dudas, Julio encaja en el personaje privilegiado, casi como un niño bien que requiere un trato especial, mientras que las mujeres que lo rodean tienen que vencer diariamente muchas dificultades usando sus propios medios, no importa la profesión que hayan escogido, y aunque intelectualmente se encuentren, como en las películas hollywoodenses, a la par del amante o el marido. Este es otro aspecto curioso que se manifiesta en esta versión cubana, relacionado con las profesiones de las mujeres con las que el protagonista se ve involucrado. Mientras que Julio pertenece al mundo de las humanidades en su condición de novelista, las mujeres con las que lucha son científicas o periodistas que ya han entrado en el mundo de los videos y las computadoras. Ellas pertenecen a otro tipo de intelectual, que la sociedad posmoderna admira por su capacidad para resolver problemas por medio de la ciencia y la técnica. Para resumir, la situación que el film nos plantea puede describirse como un triángulo formado por varias mujeres de carácter fuerte e independiente, y un escritor que prácticamente vive de la fama que le dio una novela publicada diez años antes, fama que, aunque intangible, lo coloca en una posición especial que él no quiere perder, basada en su “autoridad cultural”.

Coincidiendo el género hollywoodense, en esta película el protagonista se plantea la alternativa de un nuevo comienzo, o de la posibilidad de volverse a casar como parte del proceso de trascender sus limitaciones presentes. Esto tiene que ver con un nuevo nivel de armonía social que Stanley Cavell interpreta a partir de la apertura hacia una etapa de más madurez en el personaje que también se refleja en otra oportunidad de matrimonio. Este dilema se combina con la crisis que sufre Julio en dos niveles de su existencia. Un elemento de esta crisis tiene que ver con su categoría como novelista y creador, y el otro con su papel como esposo, padre y amante. No ha de extrañarnos entonces que Silvia, la amante, lo haya recibido al regreso de Italia con el niño de la vecina en los brazos, señal inequívoca de que ella quisiera tener un hijo pronto y que no va a conformarse con ser la amante de Julio por el resto de sus días. En ese momento, sin embargo, Julio prefiere replegarse hacia el disfrute nostálgico de la niñez por medio de películas hogareñas tomadas cuando su hija Mili, Milagros, era pequeñita. Quiere volver atrás para revivir las etapas de su vida, en una especie de círculo vicioso. Cuando Mili era pequeña, él era un joven escritor que prometía mucho. Vivía a plenitud el drama histórico por el que pasaba su país y eso lo estimulaba a escribir más. Parte de su problema radica en el no saber a dónde lo ha llevado esa promesa. Por otra parte, al rehusarse a aceptar las posibles consecuencias de sus relaciones extramaritales, se consolida en una postura que simboliza el estado de aridez que sufre su intelecto. Aunque sus amigos, familia y conocidos le oigan hablar constantemente del manuscrito que le van a publicar en España, la realidad es que Luis sigue explotando una fama que surgió de una primera y única novela, que ya algunos recuerdan con el título equívoco de *Un lugar para dos*. Ese título, que una de sus admiradoras ha identificado mal, representa la utopía sexual de Julio del Toro, el cual pretende encontrar el paraíso en una relación de pareja, ya sea con una joven periodista o con una arquitecta, sin que el personaje pueda aceptar que la gente no está puesta en este mundo solamente para satisfacer sus placeres y deseos sin contar con otros lazos que lo sostienen en una comunidad. En este ideal romántico-sexual vemos reflejado el carácter de exclusividad e individualismo que caracteriza al intelectual en esta película.

En *Popular Culture and High Culture*, Herbert J. Gans afirma que gran parte de la ficción literaria atribuida a la alta cultura se relaciona con la alienación individual y con el conflicto entre el individuo y la sociedad, lo cual refleja el papel marginal del creador en la sociedad contemporánea. Julio del Toro sufre debido a la discrepancia existente entre su imagen de creador y el conflicto interior que sobrelleva, resultado de la discontinuidad de su obra creativa. Entonces, puede recurrir al escape temporal de las invitaciones que le permiten pasar un corto tiempo en el extranjero y alimentar su imagen de intelectual, trayendo regalos de vuelta a la isla, regalos que serán consumidos o pasarán de moda. La otra salida implicaría dar cara a su situación matrimonial y decidir con cuál de las mujeres puede finalmente contentarse para reemprender una vida productiva y satisfactoria. Su primer impulso lo lleva a escoger a la más joven, la periodista, pero después ésta resulta demasiado “liberada” en su vida sexual para sus gustos. Ella sería la solución más fácil para volverse a sentir un principiante. Sin embargo, Julio no la logra impresionar. Indiscutiblemente, el problema principal, la erosión de su capacidad creativa, el verdadero centro de su existencia, no es tan fácil de resolver. No es fácil salvar a un individuo que se caracteriza por su machismo desbocado y su codicia, que se reducen a una fórmula de la búsqueda de la comodidad personal. Antes de llegar a una solución definitiva, Julio tiene que probarse que él puede escribir otra novela. Es una lucha individual, del intelectual en la alta cultura, como lo define Gans. Abandona su hogar y se va a vivir con la joven periodista para buscar otro espacio donde pueda escribir; con esta chica bohemia, en abierta rebeldía, viola todos los tabúes, incluyendo los sexuales, y no asume ningún compromiso que limite su libertad. Ese es el ambiente que le recuerda sus utopías de la juventud, y allí Julio finalmente termina su novela.

El espectador concluirá en este momento que la película plantea la reivindicación del método individualista del intelectual, su derecho a la rebeldía como fuente de la fuerza creativa que éste representa para la sociedad. ¿Será que la primavera puede resurgir después del otoño? Sin embargo, no es así. Irónicamente, y de acuerdo con el esquema de la comedia *screwball*, son las mujeres mismas las que deciden lo que Julio puede llegar a ser o si puede recuperar su imagen en crisis. Por una parte, mientras el protagonista se perdía en los laberintos de la creación, su esposa se enamora del ex-novio de su hija, un español cincuentón representante de una marca discográfica. Cuando Julio trata de regresar al hogar porque no puede aceptar que comparte a la periodista con otros amantes, su esposa le explica que se ha enamorado y se despide para comenzar una nueva vida con el ejecutivo español. Este es el primer paso en los cambios que se avecinan. Mili, la hija, también ha comprendido que no puede amar a un hombre mayor que su padre y termina, sin saberlo, en una relación con un joven bisexual que tuvo un corto romance con Silvia, su profesora de arquitectura y amante de Julio. Todos son “amores equivocados” y, por lo tanto, se exige un intercambio de posiciones para que cada personaje pueda ser feliz y encuentre un lugar que venga bien a todos, el resultado final de la comedia que debe terminar en un “pacto social”.

El argumento nos plantea si resultaría posible volver a empezar con un segundo matrimonio -¿otro contrato entre el intelectual y la sociedad?- y lograr la subsecuente reconciliación con los otros, aunque se limite el espacio de su libertad. Varios aspectos de ese segundo matrimonio parecen acercarse más a la dimensión del consumo y de los bienes materiales, preocupación que también parece incrementarse cada día en la mente de todos los cubanos. La importancia de que Julio sea un “intelectual” y no un hombre de acción, se nos hace patente por el hecho de que no sea él, sino las mujeres, quienes toman la gran decisión que le permitirá a Julio cambiar de pareja. Su esposa lo abandona por el español representante de una marca disquera internacional. La joven periodista rechaza su exclusivismo aplicado solamente al sexo femenino, aunque ella sea la única persona a quien él le confiesa su angustia por no poder escribir. Esto ocurre en una escena en la que ella se está bañando y su desnudez es símbolo de esa especie de adanismo que Julio experimentó

en las primeras etapas del socialismo cubano. De aquí que Julio reclame la pureza de su vocación: “Yo hago literatura” le dice a la periodista. Define su “trabajo” por encima de todo y así se muestra en su posición más inofensiva. Como no tiene una profesión como los otros, solamente “hace literatura”; su propia identidad se le escapa de las manos y poco a poco toma conciencia de que la imagen que tiene de sí mismo se basa en un oficio que no parece tener utilidad alguna, ni siquiera económica. Esta es la encrucijada que, en la comedia, tendrá que resolver: encontrar un sentido más actual a su imagen de creador. Los problemas de Julio, y de sus mujeres, llegan a un desenlace que coincide con el final de su insolvencia creativa: son el significado de un intelectual que no se ha puesto al día y coinciden con el modelo de un escritor producto de un momento histórico ya superado, quien no sabe adaptarse a la realidad del cambio que sufre Cuba e insiste en mantener sus privilegios a su manera. Linda Howe ha caracterizado este dilema cubano en términos del re juego entre transgresión y conformidad. Para ella, la disolución del campo soviético y la llegada del “Período Especial” en Cuba obligaron a los intelectuales a salirse del molde y entregarse a actividades que en otros momentos más holgados hubieran despreciado. Ante los revolucionarios, sus actividades casi se podían comparar con la prostitución:

Esta revolución tambaleante no podía sostener el ‘status quo’; tampoco podían sus artistas y escritores mantener la lucha, sosteniendo el sistema con un celo revolucionario al uso; los antiguos creadores de la utopía socialista combinaron energías y escasos recursos para transformar la cultura y mantener su propia subsistencia a flote. Surgió su imagen de antihéroes y se proyectaron imágenes incongruentes ante los ojos de las mentes revolucionarias: el emblema de los nuevos emprendedores eran los choferes de taxi precapitalistas, el personal de los hoteles, los estafadores de la bolsa negra, las prostitutas, y los artistas que viajaban por el mundo o los escritores que vendían sus mercancías en el extranjero (189). [Mi traducción]

La ansiedad de Julio y su deseo de afirmar e incrementar el reconocimiento entre amigos, desconocidos y amantes extiende un paralelo con el tipo de situación comentada por Howe y Quiroga. Se trata de un ajuste social al cambio pero que también conlleva el conflicto interior. Linda Howe opina que ahí es donde se manifiestan las contradicciones de la condición cubana en el presente (189). Julio compite consigo mismo y con la sombra de los otros que siguen escribiendo, que ganan más viajes y reconocimientos, pero su posición no se define en materia política; ni siquiera menciona en ningún momento la posibilidad de conseguir autoridad usando una estrategia más política. Sin embargo, no es lo suficientemente avezado como para darse cuenta de que escribir, por el hecho de escribir, ya no tiene valor en sí mismo porque su autoridad cultural como intelectual no le resulta suficiente para satisfacer sus relativamente modestas ambiciones personales. Eso es lo que verdaderamente necesita, encontrar un cálculo apropiado para fijar el valor real de lo que está haciendo, pero pugna en afirmarse por cuenta propia, sin involucrar al sistema de poder, ya que o no tiene suficientes méritos todavía, o se le han gastado los que pudo acumular en los primeros años de su trayectoria como intelectual. Sin duda, el hecho de que Chijona pueda hacer una comedia con este tipo de personaje es una muestra clara de la vulnerabilidad en ciertas circunstancias de algunos intelectuales en Cuba y también nos indica la perspectiva que toma este film, tan diferente al modelo original del género, en parte porque la tensión entre vocación e interés económico en Cuba no parece haber alcanzado una solución aceptable para todos [11].

El hecho de que Julio llega a terminar su novela quizás lleve al espectador a anticipar un renacimiento, ya que el manuscrito sería una prueba fehaciente de que el ciclo creativo del autor sigue su movimiento de avance, paralelo al de la sociedad, y

que ha logrado que casi de la nada haya podido salir una nueva obra literaria, como nos imaginamos ocurriría en la vida del escritor solitario. Sin embargo, Julio nos sorprende con un acto insólito: le prende fuego al manuscrito durante un homenaje público que le han preparado sus amigos y admiradores. Resulta interesante que este acto de autodestrucción ocurra delante de todos los que lo admiran, como si Julio quisiera confesar ante el mundo que ha cometido un error y que renuncia a ser un icono de la alta cultura, del escritor torturado por sus fantasmas de espaldas a la sociedad en que vive. De ahí que justo en ese momento en la escena aparezca el cantante del grupo musical *Sexo Fuerte* para mostrarle el nuevo CD que han sacado con las canciones compuestas por Julio, además de pasarle por debajo de la mesa un fajo de billetes en pago por su trabajo. Finalmente, Julio ha hecho las paces con la sociedad al dedicarse a componer canciones que la gente cantará y bailará en sus fiestas; son canciones que reflejan sentimientos placer e intimidad, pertenecientes a la cultura popular, y que le permitirán ganar unas buenas entradas. La canción que escuchamos en la película nos puede dar una idea: “Apriétame el lápiz, mami, con tu rico sacapuntas...” En esta etapa de la evolución de Julio del Toro, el tema de la canción también apunta a un renacimiento sexual, una renovación de su vida erótica al nivel del puro deseo expresado directamente en el lenguaje popular ligado a la expresión del cuerpo. El signo de “resurrección” de la literatura de los años treinta, postulado por Malcolm Cowley, se manifiesta aquí por medio de la sexualidad abierta identificada con la cultura popular.

Irónicamente, el ciclo de escape y regreso a la sociedad se repetirá, pues el cantante anuncia al público que la orquesta se prepara para viajar a España en una gira dedicada a las nuevas canciones de Julio del Toro. Este es un momento de gran ambigüedad porque alude abiertamente al hecho de que el producto del trabajo del escritor tiene que ser mercadeado fuera de la isla y del contexto en que se ha creado. Aunque tome su inspiración de la cultura en que vive, otros también van a disfrutarlo porque lo pueden pagar. Para triunfar, Julio opta por venderse en otra parte [12]. La ambigüedad reside en la interpretación de esa problemática que enfrenta al mercado internacional con la cultura nacional. El film, más que una solución, ofrece una alternativa que plantea nuevas preguntas. Algunas observaciones de Ernesto García Canclini nos pueden orientar sobre esta problemática producto de la mezcla de la elite con lo popular que se desarrolla con la posmodernidad. Según este crítico, la posmodernidad no es una etapa que reemplaza a la modernidad sino “una manera de problematizar los lazos equívocos que la modernidad ha establecido con las tradiciones que trató de excluir o superar al constituirse.” (*Hybrid Cultures* 9) La modernidad históricamente se ha formado a través de las elites -véase los movimientos culturales de vanguardia- pero en el mundo híbrido en que vivimos, se tropieza constantemente con la tradición, como ocurre en el caso de la música popular. Es claro que la situación que la película nos plantea coincide con las observaciones de García Canclini también en cuanto al papel del mercado hace posible la creación de estos lazos. Aunque el protagonista de la película se empecine en reclamar el papel único del creador en su ejercicio solitario de la escritura, Julio llega a descubrir que su trabajo intelectual no es tan distinto de aquél perteneciente al cantante popular: una canción y un libro están condenados a incluirse en el espacio artístico como valores simbólicos, y ambas son influidas por las leyes del mercado también. García Canclini explica esta relación con claridad que, en un contexto global, también se aplica a Cuba, aunque tenga una sociedad de corte comunista en teoría:

La Modernización disminuye el papel de lo culto y de lo popular, en su sentido tradicional, en el mercado simbólico en total, pero no los suprime. Redistribuye el arte y el folklore, el conocimiento académico y la cultura industrializada bajo condiciones relativamente similares. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan mutuamente cuando ambos sienten

que el orden simbólico específico en que se nutren se redefine bajo la lógica del mercado (5). [Mi traducción]

Dentro del proyecto revolucionario/modernista cubano, se asoma el fantasma de la posmodernidad que acelera para las elites la pérdida de su posición de vanguardia cultural, aislada de las exigencias del mercado. Carl Boggs en su libro **Intellectuals and the Crisis of Modernity** habla de esta confusión de valores en el contexto del discurso intelectual: "...social identities are always complex and shifting from one context and moment in time to another." (94) Boggs arguye que en la posmodernidad el pensamiento se encuentra sujeto a fuerzas sociales cambiantes y externas a su desarrollo lógico. Ese estado de cambio constante lleva al tipo de inestabilidad social y personal que hace posible la eclosión de lo cómico y hasta de lo ridículo en una sociedad como la cubana, tan sujeta a patrones machistas y patriarcales [13]. Como comentario social, la película recrea este momento de confusión en el que el peso del mercado se vuelve a manifestar por medio de los lazos que los cubanos tienen con otros países, ya sea por medio de los viajes al extranjero, como en el caso de del Toro, o por medio del turismo o las empresas compartidas entre el estado cubano e inversionistas extranjeros, la situación que se percibe con el personaje del español, novio de la hija del protagonista y después envuelto en una relación seria con Miriam, la esposa de Julio, aventura que lleva al divorcio. En este marco del cambio se inserta la cuestión del escritor convertido en compositor de salsa. ¿Se trata simplemente de un cambio de estrategia? [14] Sin duda, la perspectiva desde el poder político en Cuba, seguir las tendencias del mercado conlleva la toma de posturas políticas definidas. Cuando Julio escribe una letra de salsa que tiene éxito, recibe un manojito de billetes que, en la escena, se ven pasar de la mano del cantante a la del autor. Este intercambio representa una decisión política porque se lleva a cabo con el mercado global como telón de fondo, pero también equivale a una celebración de la cultura popular cubana. Entonces, la vida del protagonista experimenta un cambio de carácter material, se independiza del trabajo que da el estado, y al mismo tiempo se inserta en otra etapa política y comercial con nuevos medios de expresión artística.

No se puede comprender satisfactoriamente esta película sin reconocer su relación paródica con el género *screwball*. Como ha dicho Linda Hutcheon, la parodia no es una cuestión de imitar nostálgicamente algo ya pasado; por el contrario, la imitación paródica plantea, desde una posición de enfrentamiento contra pautas anteriores, una recodificación o reinterpretación que "establece la diferencia en el corazón de lo similar" (8). Hutcheon señala como ejemplo el caso de Woody Allen y su película *Play it Again Sam*, una parodia de *Casablanca* (25). Entonces, al comparar una comedia concebida para la sociedad norteamericana de la depresión con una comedia del período especial en Cuba, al espectador se le hacen más patente los paralelos y las diferencias; por ejemplo, el contraste entre el individualismo materialista con que "reencarna" Julio del Toro, y la conversión del protagonista del tipo tradicional del *screwball* a un estilo de vida menos superficial y más adecuado a los problemas cotidianos de la gente común. La efectividad de la parodia radica precisamente en la re-contextualización, usando el término de Hutcheon, pues al trasladar las preocupaciones del individualista con impulsos románticos, que se redime por amor y por compasión hacia los otros, al modelo del escritor cubano que trata de mantenerse a flote creándose otra imagen artística, fundando una familia nueva y renovando los lazos con su hija, nos damos cuenta de que la comedia cubana y la norteamericana corresponden a visiones que varían, pero que no son totalmente diferentes en lo que nos dicen sobre el significado de la felicidad y cuál es el método apropiado para alcanzarla. El género *screwball* nos permite hacer esta comparación y nos ayuda a reconocer que hay anhelos humanos que pueden apreciarse en distintas sociedades cuando éstas sufren grandes dificultades que las llevan a cuestionar sus fundamentos.

Si a estas alturas del argumento todavía dudamos que Julio del Toro ha conseguido vencer sus debilidades, la última escena de la película, como dijimos anteriormente,

nos va a dar una respuesta parcial. Aunque al igual que en las comedias hollywoodenses, Julio se vuelve a casar, integrándose a la sociedad con una nueva familia formada por el bebé y su ex-amante, la arquitecta Silvia, en el caso cubano se unen a este nuevo hogar su hija Mili con su prometido. ¿Es esta una escena de reconciliación y armonía, donde se exaltan las maravillas de la familia extendida cubana? Aunque las apariencias parecen confirmarlo, la respuesta es que sí es y no es una nueva familia. Como el prometido de Mili fue por un corto tiempo amante de Silvia, la paternidad del niño podría atribuirse a él o a Julio. Entonces, el espectador nunca sabrá a quién realmente le pertenece el bebé. Simbólicamente, la solución que Julio ha encontrado para su crisis creativa es una integración a la colectividad, con la que tiene que compartir su exclusividad de creador y, además, una mejora en su posición económica, aunque seguirá dependiendo del dinero que viene de afuera para mantener un buen tren de vida.

Igual que en la comedia de Hollywood, un aspecto positivo se otorgará a los personajes femeninos quienes, al proyectar su carácter decidido y práctico, nos mostrarán una manera de vivir menos egoísta y más en armonía con las necesidades de los demás. Stanley Cavell nos recuerda que la rebelión del personaje femenino en la comedia *screwball* tiene resonancias directas del drama de Ibsen *Casa de muñecas*, cuando Nora y su marido Helmer tienen una discusión final y ella termina la relación matrimonial despidiéndose para siempre con un portazo (Cavell 20-21). El portazo que da Miriam cuando sube al todoterreno de su amante español, después de confesarle a su marido que ya no lo quiere, también anuncia una nueva vida, con un vehículo en mejores condiciones y la habilidad de viajar al extranjero. Así, la película nos muestra una gama de personajes que luchan por encontrar otros medios de vivir y una oportunidad de recomenzar. Sin duda, el matrimonio ha forzado a todos a cambiar. Los años han alejado a la pareja de Julio y Miriam de lo que eran en su juventud y por eso ya no podrán seguir viviendo juntos. Como la sociedad cubana en general, ellos quieren encontrar otras fuentes de satisfacción, renovarse quizás, y responden a la “tentación” del consumo. Se ha cumplido el ciclo de la comedia del matrimonio en crisis pero ahora llevada a otro contexto, en un sistema político en conflicto donde surgen valores que buscan exaltar el papel de la cultura popular como expresión de las ansias del hombre común, en contraste con aquellas exigencias que preferirían mantener separados el interés y la comodidad de las esferas del arte. Una vez que ha contemplado su propio ridículo, el personaje de este tipo de comedia puede conocerse y encontrar el verdadero sentido de la felicidad que encaja con su talento original.

OBRAS CITADAS

ARCOS, Jorge Luis (2006). “Diez años de **Encuentro** en Cuba”, *Encuentro de la cultura cubana*. 40 109-215.

ARENAS, Reinaldo (1991). *El color del verano*. Miami: Ediciones Universal..

BAUMAN, Zygmunt (1987). *Legislators and Interpreters: On modernity, post-modernity and intellectuals*. Ithaca: Cornell University Press.

BYRGE, Duane y Robert Milton MILLER (1991). *The Screwball Comedy Films: A History and Filmography, 1934-1942*. North Carolina: McFarland and Co..

BOGGS, Carl (1993). *Intellectuals and the Crisis of Modernity*. Albany: SUNY Press.

CAVELL, Stanley (1981). *Pursuits of Happiness*. Cambridge: Harvard University Press..

CHIJONA, Gerardo (director). *Perfecto amor equivocado*. (2004). Guión: Gerardo Chijona y Eduardo del Llano. Luis Alberto García, Sancho Gracia, Susana Pérez, Mónica Alonso Solares, Beatriz Valdés Fidalgo, Sheila Roche, Yotuel Romero, Javier Gurruchaga, Lucas Rodríguez, Mijail Mulkay.

COLLINI, Stefan. *Absent Minds: Intellectuals in Britain* (2006). London: Oxford U. P.

COWLEY, Malcolm. *And I Worked at the Writer's Trade* (1978). New York: Viking.

ELORZA, Antonio (2006). "¿Un revolucionario difícil?" en *Encuentro de la cultura cubana* 40 49-53.

FERNANDES, Sujatha. *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures* (2006). Durham: Duke University Press.

----- "Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba." (2003) *Anthropological Quarterly* 76.4 575-608.

GABOR, Fermín (pseudónimo). *La lengua suelta en Habana Elegante* <http://www.habanaelegante.com/Lengua/Lengua.html> 2007-11-23

GANS, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (1975). New York: Basic Books.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.. Traducido por Christopher L. Chiappari and Silvia L. López.

GIULIANO, Mauricio (1998). *El caso CEA: Intelectuales e inquisidores en Cuba*. Miami: Ediciones Universal..

HERNANDEZ, Rafael (2003). *Looking at Cuba: Essays on Culture and Civil Society*. Traducido por Dick Cluster. Gainesville: University Press of Florida.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985). New York and London: Methuen..

JULIÁ, Santos. "La aparición de los intelectuales en España" (1998). *Claves de razón práctica*. 86 2-10.

LLANO, Eduardo del. "Alicia" en *Revolución y Cultura*. 1 (2002) 54-57.

MAÑAH, Jorge. *La crisis de la alta cultura en Cuba* (1991). Rosario Rexach, editora. Miami: Ediciones Universal.

MARTIN, Michael T. and Bruce PADDINGTON. "Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás: Post Revolutionary Cuban Cinema." (2001) *Film Quarterly*, 54:3, 2-13.

MCMULLEN, Roy. *Art, Affluence, and Alienation: The Fine Arts Today* (1968). New York: Encyclopaedia Britannica..

POSNER, Richard A. *Public Intellectuals: A Study of Decline* (2001). Cambridge: Harvard University Press.

QUIROGA, José. *Cuban Palimpsests* (2005) Minneapolis: University of Minnesota Press..

ROJAS, Rafael. *El arte de la espera* (1998) Editorial Colibrí..

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* (1981) Philadelphia: Temple University Press..

SHUMWAY, David R. *Modern Love: Romance, Intimacy, and the Marriage Crisis* (2003). New York: New York University Press..

TRUEBA, Fernando. *Diccionario de cine* (1997). Madrid: Planeta.

Notas:

[1] Stefan Collini señala que el término apareció en el *Dictionnaire Larousse* en 1870 (255).

[2] El libro de Posner, *Public Intellectuals: A Study of Decline* dedica diferentes capítulos a filósofos, profesores de leyes, lingüistas y científicos. Una de sus propuestas sugiere que los profesores deben publicar también sus predicciones y comentarios aunque éstos no tengan nada que ver con su especialidad. Su lista de intelectuales también incluye escritores como Camus y John Gardner, entre otros (194-206).

[3] Es oportuno considerar los comentarios negativos manifestados a partir de estas sospechas. Para ello, voy a citar unas palabras de un funcionario incluídas en el libro de Maurizio Giuliano. Estos comentarios fueron expuestos en una reunión donde se evaluaba la actuación de los miembros del CEA, Centro para los estudios de América (ver abajo).

Funcionario: "En la cuestión económica tengo que decir que ustedes viajan bastante y la gente envidia esto y en todos los lugares se mueve un viajeteo y esto genera relaciones, condiciones de vida diferentes. Sabemos que hay compañeros que se han batido a capa y espada en el exterior, pero la gente se forma criterios de que ustedes siempre están viajando y quiero que

reflexionen sobre esto. (...) Este problema de los viajes no ha sido el centro de estas discusiones pero forman parte de ellas". (249)

[4] *En Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-modernity and Intellectuals (Ithaca: Cornell University Press), Zygmunt Bauman señala estos valores como los pilares que permitieron anclar el proyecto de la Ilustración en la razón como portadora del progreso (191). Al disolverse el universalismo moderno, según Bauman, el intelectual se convierte entonces en un intérprete, un mediador entre comunidades que ya no puede reclamar una autoridad universal basada en la razón: "What remains for the intellectuals to do, is to interpret such meanings for the benefit of those who are not of the community which stands behind the meanings, to mediate the communication between 'communities of meaning'. (197). Este cambio marca una nueva etapa para el intelectual como actor en la sociedad, aunque se trata de un proceso que no entendamos todavía con claridad. Naturalmente, la confusión dará lugar a situaciones como las que se reconocemos en la película que analizamos aquí.*

[5] *Es interesante señalar el llamado "Caso CEA en el que el Centro de Estudios de América recibió una fuerte crítica del buró político del PCC (Partido Comunista Cubano) por abrirse demasiado a influencias intelectuales del extranjero. Se les recriminó a los miembros del CEA por los viajes al extranjero, "no necesariamente había que aceptar todas las invitaciones" y "Con esa imagen atractiva en el exterior atraen financiamiento, viajes, invitaciones para conferencias, etc. (Giuliano, 68). En cuanto a la relación de estos intelectuales con su trabajo creativo, se les acusó de "autosuficiencia" y pedantería. (Giuliano, 78)*

[6] *En una entrevista de 2001, Humberto Solás, el importante director cubano, desarrolla una breve historia del cine cubano y comenta el papel de la censura en la creación cinematográfica independiente del país. Ver Michael Martin.*

[7] *Stanley Cavell coloca este comentario en la introducción de su libro (ver iv) para recordarle al lector que el análisis de este tipo de comedia no se puede basar solamente en una explicación económica porque eso impediría nuestra comprensión del cambio de valores que alcanza el protagonista al final. En Perfecto Amor Equivocado, la explicación económica predomina sobre las otras. El protagonista cambia porque quiere ganar más dinero, aunque también deja atrás en parte sus debilidades "machistas". La cita de Cowley viene del libro And I Worked at the Writer's Trade (New York: Viking Press, 1978).*

[8] *En sus conclusiones, Posner dice que "la inteligencia no es equivalente al sentido común y mucho menos al carácter" (Public Intellectuals 397)*

[9] *El título del libro es Pursuits of Happiness, o Búsquedas de la felicidad. Un título que demuestra el talante optimista del género fílmico.*

[10] *Bauman ha estudiado este fenómeno extensivamente. Ver "The Fall of the Legislator" en Legislators and Interpreters.*

[11] *La siguiente cita del artículo de Rafael Rojas "La tragedia del intelectual orgánico" de su libro El arte de la espera, parecen coincidir con la figura de Julio del Toro: "Por eso es tan trágica la figura del escritor o del académico oficial en Cuba. Este intelectual le ofrece su imaginación al Estado y, a*

cambio, sólo pide una precaria libertad: la libertad de sobrevivir. Pero el poder, aunque lo usa y no pocas veces lo premia, desconfía de él por naturaleza. Lo considera un parásito, un inútil y pedante sofista, abrumado por el miedo y la duda. Porque en el fondo, el Estado considera que su propia imaginación es más que suficiente para dirigir el curso de la historia". (160-161) El artículo de Eduardo del Llano sobre la controvertida película "Alicia en el país de las maravillas", que muy pocos han podido ver en Cuba, es un ejemplo del intelectual que trata de defender la originalidad de su obra -el guión- y al mismo tiempo explicar por qué no es una obra crítica del poder. Del Llano traza el camino desde el punto en que comenzó a gestar el argumento hasta la realización de la película, separando el guión, su obra, de la subsecuente filmación. En unos artículos publicados casi una década después de la aparición de la película aparecen nuevas muestras del estado preocupante de las condición del intelectual, aunque sus autores toman una posición muy diferente a la de Chijona, quizás porque son más pesimistas o porque no escriben en son de comedia. Ver el artículo de Antonio Elorza "Un revolucionario difícil" (49-53) sobre la cuestión de Tomás Gutiérrez Alea y sus películas críticas como Guantanamera y el de Jorge Luis Arcos "Diez años de Encuentro en Cuba" (209-215), una crónica de los últimos encontronazos entre intelectuales cubanos provocados por las exigencias del poder. Ambos artículos aparecen en el número 40 de la revista Encuentro de la cultura cubana. Una sátira muy lograda de los intelectuales y sus debilidades aparece en la revista literaria electrónica Habana Elegante. Esta columna, firmada por "Fermín Gabor" sigue una línea parecida a la de la novela de Reinaldo Arenas El color del verano, una especie de discurso carnavalesco pero, en este caso, no se usan nombres ficticios sino que menciona el nombre real del escritor.

[12] *La urgencia de esta cuestión se mantiene sin resolver. En La Jiribilla (Revista electrónica) aparecen una especie de recuento histórico sobre la relación entre mercado y literatura comenzando con los 60. Se mencionan la revista **Mundo Nuevo** y los escritores Severo Sarduy y Cabrera Infante, en el marco condenatorio que alega una "estrategia editorial" para vender más libros atribuida al profesor uruguayo Rodríguez Monegal. (Cuba-La Jiribilla, Año VI. La Habana, Julio-Agosto 2007.)*

[13] *Boggs se refiere específicamente al discurso de los intelectuales, sobre todo, a su capacidad para conceptualizar y criticar. Cito literalmente sus palabras: "The very contours of intellectual discourse today are far more universal, more connected to the common, profane, and everyday realms of social existence. Such discourse rarely pursues its own logic; it can never be truly free-floating, beyond the flow of social forces that give shape to all modes of human activity." (x)*

[14] *Sujatha Fernandes ha estudiado las tácticas de los rappers cubanos para insertarse en el mercado mundial. Según ella, estos artistas asumen una postura doble, ya que negocian con el estado para adoptar el discurso internacional opositor adoptado por el estado cubano, criticando un orden mundial que mantiene una estructura con países poco favorecidos mientras que, al mismo tiempo, subrayan los problemas de discriminación racial que estos jóvenes sufren en su vida diaria. (576)*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

