



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: C
SOCIOLOGY & CULTURE
Volume 22 Issue 3 Version 1.0 Year 2022
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal
Publisher: Global Journals
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

From the Movies to Chicken Rice: Narration no Utopias

By Dra. Berta Carricarte Melgarez

Universidad de La Habana

Abstract- This article starts from social-symbolic anthropology, taking meals in Cuban cinema as a specific topic. The mention, elaboration, ingestion or simple presence of food in the film will serve as an indicator to diagnose the nature of that presence in the plot, in relation to its social context. Content analysis will be the applied technique. Since most Cuban fiction films contain elements alluding to food, the film Barrio Cuba (2005) will be taken as a particular case study, because it constitutes a masterpiece in the career of Humberto Solás. Brief notes will also be added in relation to the films Lejanía (1985), Hasta cierto punto (1983), Miel para Oshún (2001) y La última cena (1976).

In general, the eating habits reflected in the confronted movies are representative of reality. On the other hand, food already appears as a sign of socio-class affiliation and indicates social inequalities and differences in the purchasing power of the population.

Keywords: *cuban cinema, anthropology, food enculturation.*

GJHSS-C Classification: DDC Code: 394.12 LCC Code: GT2850



Strictly as per the compliance and regulations of:



© 2022. Dra. Berta Carricarte Melgarez. This research/review article is distributed under the terms of the Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). You must give appropriate credit to authors and reference this article if parts of the article are reproduced in any manner. Applicable licensing terms are at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

From the Movies to Chicken Rice: Narration no Utopias

Del Cine Al Arroz Con Pollo: Narración Sin Utopías

Food Enculturation in Cuban Cinema

Dra. Berta Carricarte Melgarez

Resumen- En este artículo se parte de la antropología social-simbólica tomando como referente específico las comidas en el cine cubano. La mención, elaboración, ingestión o simple presencia de alimentos en el filme servirá de indicador para diagnosticar la naturaleza de esa presencia en el entramado argumental de la obra, en relación con el contexto social que la genera. La técnica aplicada será el análisis de contenido. Dado que prácticamente todos los largometrajes de ficción cubanos, contienen elementos alusivos a la alimentación de un modo u otro, se tomará como caso particular *Barrio Cuba*, que constituye una obra cumbre dentro de la excepcional carrera cinematográfica de Humberto Solás, con un esbozo comparativo respecto a los filmes *Lejanía* (1985), *Hasta cierto punto* (1983), *Miel para Oshún* (2001) y *La última cena* (1976).

Los hábitos alimentarios reflejados en las obras confrontadas son, en general, representativos de la realidad. Por otra parte, la comida ya aparece como signo de adscripción socio-clasista y señala desigualdades sociales y diferencias en el poder adquisitivo de la población.

Palabras clave: cine cubano, antropología, endoculturación alimentaria.

Abstract- This article starts from social-symbolic anthropology, taking meals in Cuban cinema as a specific topic. The mention, elaboration, ingestion or simple presence of food in the film will serve as an indicator to diagnose the nature of that presence in the plot, in relation to its social context. Content analysis will be the applied technique. Since most Cuban fiction films contain elements alluding to food, the film *Barrio Cuba* (2005) will be taken as a particular case study, because it constitutes a masterpiece in the career of Humberto Solás. Brief notes will also be added in relation to the films *Lejanía* (1985), *Hasta cierto punto* (1983), *Miel para Oshún* (2001) y *La última cena* (1976).

In general, the eating habits reflected in the confronted movies are representative of reality. On the other hand, food already appears as a sign of socio-class affiliation and indicates social inequalities and differences in the purchasing power of the population.

Keywords: cuban cinema, anthropology, food enculturation.

Lo que Clyde Kluckhohn dijo alguna vez sobre la antropología –que es una licencia para la caza intelectual furtiva– no solo parece más verdad ahora que cuando él lo dijo, sino que parece verdad con respecto a un montón de cosas aparte de la antropología.

Clifford Geertz.

Author: Universidad de La Habana. e-mail: berticamas64@gmail.com

I. INTRODUCTION

Dice el sociólogo argentino Arturo Fernández que ciertos productos cinematográficos pueden emplearse para en el estudio de algunos aspectos de una sociedad determinada, y que, si son debidamente utilizadas, las pistas que nos proporciona el cine nos ayudarán a encontrar el sentido objetivo de la realidad estudiada. Asimismo, Fernández comprende las limitaciones teórico-metodológicas que existen en el uso de las manifestaciones artísticas como fuentes de información objetiva. Por lo tanto plantea que si bien el cine no puede constituir un método de investigación científica, sí puede ser una técnica de investigación, “la cual será más o menos exitosa si se la pone al servicio de un proyecto presidido por un marco teórico-metodológico consistente.” (Fernández 2012, 275). Él sugiere entonces, el análisis de contenido como técnica para develar los mecanismos reales que determinan un fenómeno social, partiendo, en este caso, del cine; aunque parece imposible soslayar del todo la «contaminación artística» del objeto observado.

El cine etnográfico tiene muchos padres y padrastros. Si limitamos su alcance a la indagación y registro de lo que acontece en otras matrices culturales, ahí aflora un ejemplo insoslayable de la época silente: *Nanook of the North* (1920-1921) de Robert Flaherty. Luego el sonoro amplió las expectativas del registro filmográfico. Bien distante del cine colonial, donde la alteridad se define como baluarte para el reforzamiento de los estereotipos imperiales, encontramos ejemplos incluso polémicos: *Afrique 50* (1950), de René Vautier, que representó una denuncia contra el colonialismo francés en los pueblos de África Occidental. Resnais y Chris Marker, realizan tres años después también en África, *Les statues meurent aussi*, aproximación singular cuya eficacia comunicativa y aliento descolonizador hizo detonar la censura del gobierno francés que, en ese momento, vetó su exhibición. Por su parte, *Les maîtres fous*, calificado como etnoficción y rodado en 1954, pertenece al ciclo de filmes experimentales de Jean Rouch, quien en 1961 realiza *Chronique d'un été* junto a su eventual compañero de experimentos fílmico-etnográficos, Edgar Morin. Esta cofradía de artistas

franceses, Vautier, Marker, Resnais, Rouch y Morin, se propusieron abordar la realidad de pueblos que hasta entonces habían estado desplazados del imaginario europeo, (como no fuera para explotar su exotismo), y lograron así ensanchar los horizontes temáticos del filme galo y alimentar la ilusión de un cine antropológico, que ha sido, por fortuna, más poético que científico.

Pero hay otra línea que se monta en la etnografía urbana, y que recoge títulos como: *Berlín sinfonía de una ciudad*, (Walter Ruttmann, 1927) *A propos de Niza* (Jean Vigo, 1930), *En pleine forme* (Pierre Etaix, 1971), y que en sus gestos más vanguardistas nos llevaría hasta *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983). En una antología más extensa y prolija estaría incluida *Suite Habana* (2001) de Fernando Pérez.

Como apunta el investigador y ensayista Adolfo Colombres, el cine etnográfico es un desprendimiento del cine documental en cuanto arte de lo real y no un mero intento de aplicar dicha técnica al registro de la investigación científica¹; lo cual merece más atención que los intentos por alcanzar una objetividad impalpable, semejante a una prótesis mental que, convierte el cine en instrumento de laboratorio y rebaja al sujeto filmado a la condición de papagayo de zoo.

II. EL CINE Y LA ANTROPOLOGÍA DE CARA AL SIGLO XXI

En nuestros días el cine (el audiovisual, debiéramos decir) ocupa un lugar privilegiado dentro de la industria cultural, porque sus modos de circulación se han democratizado, así como sus modelos de producción. La transferencia a formatos digitales, así como las diferentes plataformas del ciberespacio, permiten acceder a la producción nacional y global con relativa facilidad.

Los estudios sobre cine, y el cine mismo está preparado para incorporarse en calidad de generosa herramienta para el análisis y evaluación de fenómenos conectados con los saberes de la antropología; hoy con más facilidades que antes, pues se multiplican y popularizan cada vez más los medios para el registro audiovisual de prácticas culturales y el auxilio del trabajo de campo. Si la antropología se ocupa del ser humano como ser social y actuante dentro de la cultura, el cine no se ocupa de algo muy diferente: no existe el cine de cosas no conectadas con el ser humano. Aun el cine abstracto puede llamarse tal porque nace de la curiosidad intuitiva de la persona, es captado y comprendido por esta, a quien le es dado a través de la comunicación audiovisual.

Al parecer la antropología también debía ocuparse de la diversidad humana, que no existe solo

en la confrontación con las matrices étnicas foráneas – la antropología empieza por casa, dice Malinowski–, sino que existe dentro de nuestras propias fronteras y en todas las gamas posibles: racial, social, sexual, religiosa, política, etaria, económica, profesional, habitacional, ético-moral, cultural, y otras reservas sociales como la polaridad rico-pobre, urbano-rural-, emigración-inmigración, medicina natural alternativa- medicina occidental científica, accesibilidad-no accesibilidad a las fuentes de información. Si la antropología es capaz de ocuparse de todo esto, si le atañe de una u otra manera, entonces no puede proseguir su camino de espaldas a los New Media, dentro de los que el cine, junto a la internet, ocupa un rango elevado.

Aquí interesa el acercamiento a la antropología social-simbólica tomando como referente específico las comidas en el cine cubano, a partir de la mención, elaboración, ingestión o simple presencia de alimentos en el filme. El objetivo principal ha sido diagnosticar la naturaleza de esa presencia en el entramado argumental de la obra, en relación con el contexto social que la genera. La técnica aplicada será, obviamente, el análisis de contenido. No puedo dejar de aclarar que este ensayo está directamente inspirado en la siguiente frase del antropólogo norteamericano Clifford Geertz: "Muchos científicos sociales —dice— se han apartado de un ideal explicativo de leyes y ejemplos, en beneficio de otro ideal de casos e interpretaciones, persiguiendo menos la clase de cosas que conecta planetas y péndulos y más la clase de vínculos que conecta crisantemos y espadas". (Geertz 2003, 10).

Dado que prácticamente en todos los largometrajes de ficción cubanos, está presente la alimentación de un modo u otro, se tomará como caso particular *Barrio Cuba* (2005), que constituye una obra cumbre dentro de la excepcional carrera cinematográfica de Humberto Solás: "No sé si con su última obra Humberto consiguió su mejor película..." (Caballero 2010, 281).

III. ANTROPOLOGISMO EMPÍRICO EN LOS FILMES CUBANOS

Como parte del universo que la institución arte supone, el cine cubano está sujeto también a los requerimientos epistemológicos que validan su presencia en el panorama cultural contemporáneo. Entre las varias funciones del texto artístico, cuentan la estética, la expresiva, la cognoscitiva, la valorativa y la lúdica. Visto como producción simbólica, no toda obra cinematográfica que tributa a lo histórico, o que plantea un debate en el terreno sociocultural, porta una irreprochable calidad artística. Para el presente análisis importan mucho más las funciones cognoscitiva y valorativa del filme. La primera de ellas porque se

¹ Cfr: Adolfo Colombres (selec. y pról.), *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2012, p. 24.

conecta de modo natural con la antropología cultural. Y la valorativa porque focaliza una dinámica bilateral que involucra directamente a emisor y receptor del mensaje artístico, partiendo para su elucidación, de la hermenéutica y la semiótica. El estrecho vínculo con una axiología de lo social, que domina la producción cinematográfica cubana, constituye una de sus invariantes fundamentales. Viene al caso, entonces, recordar la siguiente afirmación de Julianne Burton:

Desde una perspectiva aún más amplia, dos temas centrales son evidentes en todo el cine cubano, lo mismo en la producción de ficción que documental: la historia y el subdesarrollo. (...) el subdesarrollo como herencia de la dependencia colonial económica y tecnológica, que tiene sus manifestaciones más arraigadas en la psicología individual y colectiva, la ideología y la cultura; la historia como un complejo de influencias formadoras que ilustran el presente e informan el futuro. (Burton 2003, 92)

Para comprender la importancia, pertinencia y utilidad del cine como instrumento de aprehensión antropológica hay que tomar en consideración varios aspectos:

- El filme es el lugar de encuentro del cine y de muchos otros elementos no cinematográficos, y en virtud de su naturaleza crea una sensación de realismo tal, que su impacto en el espectador desencadena reacciones muy complejas y muy diversas. En ello intervienen elementos como el gusto, la formación cultural, etc.
- Como la antropología es una disciplina que regula el estudio de acontecimientos acaecidos en el tiempo-espacio en que el ser humano vive y transforma su realidad, y esa dimensión no puede cristalizarse, un filme histórico tampoco excluye el dato actual, o sea, el deslizamiento de información extraída de la realidad inmediata. De hecho, algunas de las cintas mencionadas en este trabajo, han devenido útiles herramientas de valoración del pasado, en virtud del tiempo transcurrido, y no portaban esa carga adicional cuando fueron creados.²
- Este acercamiento debe ser muy cauteloso por parte del investigador ya que rara vez la reconstrucción ficticia resulta confiable, verídica, exacta, y prácticamente es imposible plantearse en esos términos, sobre todo en el cine cubano, continuamente privado de recursos financieros

² Incluso el tiempo que media entre la realización (producción) de un filme y su momento de exhibición puede decidir que el resultado que llega a los espectadores esté añejado en cuanto a la información factual que implica. Esto sucedió con *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1989), cuyo *epos* ficticio, elaborado a partir de datos de la vida cotidiana, resultaba obsoleto cuando casi tres años después se produjo su estreno.

suficientes.³ En lo tocante a los alimentos las peculiaridades son obvias. Como ya sabemos, la forma en que el cine encara la realidad pasa por la subjetividad de los creadores, y por el filtro estético-artístico, e incluye licencias dramáticas y estilísticas.

Dice Dennis Tedlock, que la antropología convencional es analógica, no dialógica, o sea, «equivalente a», es «proporcional a», por lo que el modo dominante de la etnografía analógica es el monólogo. (Tedlock 1992). Ese primer nivel ya manipulado, al transfigurar el testimonio en texto fílmico, queda como imitación regulada de esa experiencia etnográfica. Está claro que el género documental viene a ser una traducción etnográfica de segundo grado, dado que el primero resulta del diálogo (monólogo para Tedlock) entre investigador e informante. En este segundo nivel de mediación, interviene el punto de vista de la cámara, que en el caso de la antropología implica la presencia de un equipo de realización, además del antropólogo. En dependencia del grado de elaboración estética que porte, la componente artística también será un nuevo tamiz por el que pasará el testimonio del informante.

En términos de la ficción entonces tenemos, ya no al antropólogo, al menos en el sentido disciplinar del término, ni tampoco al informante como fuente directa, pero tenemos un observador participante (guionista, director), un actor trasfigurado en informante, el resto del aparato cinematográfico, y finalmente una información que no deja de estar conectada con la realidad, pero que ha sido reelaborada por un acto de creación, y exige ser cotejada, evaluada, si se quiere extraer de ella una información científicamente válida. Aun así, *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014) es un documento insuperable de cierta parte de la realidad cubana actual, como lo es *Los dioses rotos*, *Madagascar* y *Suite Habana*. Esa es la "antropología" empírica que dialoga hoy con el ciudadano cubano. Por eso nuestro cine ha sido, desde la fundación de ICAIC, un cine artístico, de autor, pero también un cine con fuerte compromiso social que deviene periodístico, antropológico, sociológico.

IV. MOROS Y CRISTIANOS: ENDOCULTURACIÓN ALIMENTARIA EN BARRIO CUBA

Uno de los aspectos que se evidencia en la escena fílmica cubana es la pérdida de la presencia de nuestra cocina. Se come poco en las películas cubanas. Dentro del proceso de endoculturación, que supone la transmisión-adquisición de costumbres y hábitos culturales dentro de una comunidad

³ En *José Martí, el ojo del canario*, las ristras de ajo fueron hechas con jabas de nylon, como también son puro atrezo los jamones y embutidos.

determinada, las peculiaridades históricas de la ingesta en Cuba, sufren un proceso de menguamiento y mutación en los últimos decenios, derivado de la crisis económica, que donde primero haya su reflejo es en la mesa del comedor.

Sería justo señalar que después de 1959 comenzó un proceso de cambio significativo en los hábitos alimenticios del cubano. Como dice Jerzy Szacki: «Dignas de atención son también las profundas diferencias de actitud hacia la tradición que existen entre los períodos de revolución, en los que bastante a menudo se puede observar una negación, si no de la tradición como tal, en todo caso de muy numerosos componentes de ella, y los períodos post-revolucionarios, cuando se puede observar por lo común una rehabilitación de la tradición.» (Szacki s.f.). Un ejemplo claro es la recuperación de la Navidad después de la visita del Papa Juan Pablo II en enero de 1998, expresada en el día de asueto oficialmente incorporado al calendario “constitucional” del país. Con ello la celebración de la Noche Buena, abandonó su apariencia clandestina. Del excelente corpus antropológico que la obra cinematográfica de Enrique Colina constituye, recordamos el testimonio del escritor cubano Eduardo Heras León, en: *Los bolos en Cuba: historia de una eterna amistad* (2011) cuando relata que, en medio de los combates de Playa Girón, mientras recibían los avituallamientos, vio por última vez una lata de frijoles *Kirby* y por vez primera una lata de carne rusa.⁴

En el cine de ficción cubano, los alimentos presentados, elaborados o consumidos pueden guardar un estrecho vínculo con la dirección de arte, ya que están planificados el guion, y decididos, en última instancia, por las gestiones de producción. Muchas veces se comportan como objetos visibilizados en la historia, y ocupan un lugar preciso en la composición plástica del encuadre. De hecho, pueden ofrecer claves reveladoras en cuanto a la historia.

La primera escena de *Barrio Cuba*, se introduce con un diálogo entre dos de los personajes principales interpretados por Enrique Molina y María Luisa Jiménez. Le antecede un bocadillo de carácter tópico:

⁴ Interesante, en muchos sentidos, resultan las siguientes palabras de Fernando Martínez Heredia: *Había más reses que personas en Cuba. Y no solo en 1959. El censo de 1968 dice siete millones once mil reses todavía. Entonces no había refrigeración de la leche, los soviéticos no refrigeraban nada y los americanos se fueron. Cuando tú tienes una cantidad enorme de leche—si alguno de ustedes es del campo lo entiende—, uno termina dándosela al ganado. Pero a la vez, cuando usted recibe los barcos llenos de trigo, ¿qué haces?: ¡pizzas y espaguetis! Pero si el pueblo cubano no tenía ninguna inmigración italiana, aquí no existía ninguna costumbre de comer comida italiana. Hasta mediados de 1963 y 1964 el pueblo cubano comenzó a comer pizza de tal manera que había una pizzería en todos los municipios. Yo no he visto un cambio de dieta más grande y en menos tiempo en ningún lugar del mundo. Cfr. (Martínez Heredia 2018)*

- ¿Quién es el último para el periódico? Se sabe que, en Cuba, la compra del periódico es un trabajo de jubilados. Y allí está el padre de Magali, en su cola del periódico:
- Dejé las judías en remojo. -Le dice Magali
- ¿Judías, con el calor que hace?
- ¿Qué tú quieres que yo haga, si fue lo que dieron este mes en la bodega? Dile a Willi que no se le olvide echarle la mitad de la morcilla que saqué del hospital, y que haga más arroz, porque ese que está ahí no va a alcanzar.

¿De cuánta información de carácter antropológico disponemos en este sencillo diálogo? De España nos viene comer potajes lo mismo en invierno que en verano. De hecho, una de las claves de nuestra alimentación tradicional es no distinguir entre platos de estación.

Cómo se elaboran las judías, y en general los frijoles en un hogar actual de bajos ingresos: poniéndolas en remojo, ya que no existe la alternativa de ollas sofisticadas que acorten el proceso de cocción. Y aun así, la tradición dice que se deben dejar los frijoles en remojo un tanto, antes de ponerlos al fuego.

Por lo general, nadie en Cuba come lo que quiere sino lo que puede dentro de un rango de opciones que se ven limitadas tanto por el poder adquisitivo, como por la oferta real. Del diálogo se infiere que hay una distribución normada de alimentos, y *lo que se oferta ese mes son judías*. Durante el crudo período especial podía distribuirse frijoles colorados o chícharos durante meses ininterrumpidamente. En los últimos años el frijol dominante es el negro, mientras el chícharo ha pasado a la venta libre.

Se alude al modo de preparación que incluye echarle morcilla u otros embutidos. En este caso, Magali, que es enfermera, ha *sacado* del hospital donde trabaja un trozo de morcilla. Este es uno de los modos de completar el menú doméstico, o sea, procurando conseguir víveres suplementarios en los circuitos de acción laboral, ya sea por vía autorizada (en ciertos centros de trabajo se ha hecho venta de provisiones sistemática o puntualmente), o por vía ilegal, que parece el caso de Magali, según se deriva de cómo lo expresa: *que saqué del hospital*. Por otra parte, la necesidad de economizar alimentos: *que eche solo la mitad*.

Y completar con arroz, en cantidad suficiente como para saciar el hambre; es nuestro cereal por excelencia.

Es temprano en la mañana, Magali va en camino a su trabajo, pero como bien se sabe, desde que amanece la cubanada está invirtiendo energías físicas y mentales en garantizar el alimento restaurador más importante en la primera mitad del día: el almuerzo, o previendo lo que hará para la comida. No veremos desayunar a ningún personaje, ni siquiera con la

tradicional tacita mañanera de café.⁵ Este último, ni se menciona. Sin embargo, se hace constante alusión a los frijoles y el arroz.⁶

- Hoy lo único que hay es arroz y frijoles- dice Adela Legrá en el papel de tía de Santo, mientras pela unas papas para hervir y se queja de que solo quedan tres huevos y no alcanzan ni para un revoltito (forma típica de preparar los huevos cuando hay más comensales que posturas.

La cosa mejora cuando una de las muchachas recuerda que su esposo trajo carne *de la obra*⁷, porque es *amigo del cocinero*. El carácter contrabandístico de ese acto se revela, cuando la tía espeta que algo le pedirán a cambio: un saco de cemento, una pieza, además, Santo, no puede enterarse, porque evidentemente Santo no comulga con esa forma de mejorar el condumio. Ya hará algo peor cuando la desesperación lo domine. Cual conde Drácula, ofendido por la traición de Dios que le arrebató a su amada, romperá sus votos de castidad revolucionaria, y se convertirá en un ladrón vulgar donde lo hubo.

Ninguna proteína animal se libra de ese halo místico, que la acerca a la visión del maná cristiano:

- El picadillo que nos comemos hoy, se lo debemos a ella, le dice la madre a Vivian, tras reprocharle que no le escriba nunca a su hermana residente en Miami. Algo de razón asiste a la madre, pues Vivian, urgida de cumplir una promesa religiosa, le escribirá pidiéndole la corona con que deberá presentarse ante la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba.

El Chino, marido de Vivian está sazonando los frijoles y su mujer le recuerda echarles comino. En una secuencia posterior dice Abelardo, padre de El Chino, que cuando él era propietario de sus dos bodegas, allí no solo se vendía arroz y frijoles (también muchos bonos del 26 de julio). Abelardo es un tipo resentido. Pero adora a sus nietos: “nosotros estamos bebiendo y ellos están jugando”. Los hombres toman ron, las mujeres cerveza. Se ve a los hombres consumiendo bebidas alcohólicas constantemente. Se toma en vasitos plásticos que pueden compartirse entre familiares y amigos. En otra escena El Chino bebe ron Habana Club mientras disfruta un juego de básquet por la tele. Ya hemos escuchado a su hermano quejándose de que:

- Traer dos bocas al mundo, a mantener, es tremendo problema.

⁵ En otras piezas como *Conducta*, se ve cómo tan pronto existe una situación económica más o menos holgada, reaparece el desayuno consistente en café con leche y tostadas o pan con mantequilla; es lo que le ofrece Carmela a Chala, en una de las escenas finales.

⁶ La dieta básica “ideal” del cubano a principios del siglo XXI, incluiría arroz, frijoles, carnes, huevos, leche, viandas y vegetales.

⁷ Término popular para referirse al trabajo en el sector de la construcción.

Con un pedazo de pan en la mano, el padre de Magali la espera.

- ¡Mira la hora que es! - por detrás se escucha al locutor del NTV- ¡y todavía no se ha hecho la comida!
(En la mayor parte de los hogares cubanos se come entre las 7 y las 8:30.)
- Cuando tu madre nos dejó, los críe yo solito (...) les di de comer. Así es que tengo derecho a preguntar a qué hora y qué se va a comer- continúa en su diatriba el padre de Magali.

Las expresiones relacionadas con alimentos surgen con espontaneidad: Santo se complica la vida por una deuda de “diez cañas” y en su alocado periplo se tropieza con Lissette, *el bombón* de Mayarí. Su desventura lo lleva a involucrarse con una pandilla que roba sacos de leche, de un almacén estatal.

- Tía, ¿trajiste chicle? – preguntan los sobrinos políticos de Vivian.
- No.

El chicle era algo inexistente en los años posteriores al triunfo de la revolución, por lo cual había una especie de fetichismo respecto a un producto que se fabrica allende los mares. En una escena de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás G. Alea, 1968), Sergio cuenta que recibe de su madre en Estados Unidos una carta, dentro de la cual le envía cuchillas de afeitar Gillette y chicles. Con la aparición de las *shoppings*, y los establecimientos de venta en divisa, el chicle volvió al menú de golosinas infantiles, pero es raro ver adultos consumiéndolo: no existe hábito en la población cubana, más bien tabú, pues se dice que el chicle no alimenta.

- ¿Te preparo algo? –pregunta Vivian a su marido.
- Salgo a comerme una piza- le riposta El Chino. No compartir alimentos ni el espacio de comensalidad doméstica, es síntoma de la crisis matrimonial que atraviesa la pareja.

La comida también se toma como una señal de perdón y reconciliación:

- Papi, quiere que vayas a almorzar el domingo, dice Magali a su hermano gay, cuyo padre al fin acepta su condición. En otro momento, a Miguelito, el hijo de Santo, le llevan sus amiguitos un cake para zanjar un desagradable episodio.

Al regreso del aeropuerto, de la despedida *quasi* luctuosa, están almorzando El Chino, Margot y Abelardo. La jarra de agua preside la mesa, acaso a Abelardo no cesa de caerle *una jarra de agua fría* con la partida del hijo y los nietos, sabiendo que pasarán varios años antes de que los pueda volver a ver. Los tres platos solitarios, con un menú frugal. El padre en la cabecera.

El alimento también se puede comportar como medicina: A Santo la vieja le da un caldo. A Miguelito (el

hijo de Santo) le llevan un vaso de leche, como sustituto de los alimentos que él se niega a ingerir.

En algún momento aparece un vendedor ambulante, que ejecuta un simulacro de pregón; apenas se entiende qué dice, al parecer vende refresco o granizado, pero su producto no está expuesto. Más que todo, parece estar allí para recordar que ya prácticamente no existe el pregón, como no existe el viandero tradicional, en cuya carretilla además de papa, boniato, yuca, malanga, ñame y plátano macho, iban frutas, carne y hasta pescado.⁸

Casi al final, Magali está en un restaurante con Guido, un pretendiente añoso que pondrá fin a sus penurias materiales. Sus ojos se deslumbran frente al plato de carne que le sirven, y que por su presentación responde a estándares de la alta cocina. El virtuosismo histriónico de María Luisa Jiménez, concentrado ahora en su expresión facial, es suficiente para transmitir el significado global de esa escena.

La tía está escogiendo frijoles cuando llega Santo de su prolongado e infortunado periplo. La aparición de tales leguminosas no puede ser aquí más simbólica y necesaria.

Importa lo que se come y lo que no se come, ni se menciona aun cuando sabemos que forma parte de nuestro imaginario alimenticio. Por ejemplo, ya hemos dicho que en ninguna escena de *Barrio Cuba* se toma o brinda café. En *Madagascar*, donde se describe un momento de mayor angustia existencial, se llega al colmo de la «deculturación» alimentaria: no se come, se deglute col y solo col, vegetal que sostuvo los requerimientos vitamínicos y nutricionales de buena parte de la población cubana en el arrecio del Período Especial. Ya forman parte de la mitología cinematográfica cubana, los personajes de *Madagascar* que entre la gente del gremio son conocidos como “los comecoles”. Esa es una de las razones por las cuales esta cinta de Fernando Pérez constituye metáfora y paradigma de la sociedad cubana durante el primer lustro de los 90 del siglo pasado.

V. LA BONANZA DE LOS OCHENTA

Si comparamos lo observado hasta aquí, con un filme de los años 1980, años de presunto esplendor, la diferencia es más que notable. En *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985), se le brinda café a la madre del protagonista (encarnada por la estelar Verónica Lyn), que llegada de Miami y trae una cafetera eléctrica de regalo. El hijo, saca dos huevos del refrigerador, y los pone a hervir. Mientras, su madre lo interroga:

- ¿Hay leche?
- Sí
- ¿Y huevos?
- Los que quieras- Él pica una rodaja de pan, le unta mantequilla y comenta: A la mantequilla le decían Ulises..., porque regresó después de 15 años.
- ¿Hay jamón?
- Sí, un poco más caro.
- ¿Y pollo?-
- Demasiado.

Fue una respuesta oblicuamente profética. Por entonces, era más asequible el pollo, que se podía adquirir en mercados agropecuarios estatales. No existía venta legal de carne de res, ni se autorizaba el sacrificio de ganado vacuno. Hasta 1990, la libreta de racionamiento normaba la venta de cierta cantidad de carne o pollo cada nueve días (“la novena”), y a veces se sustituía la entrega de carne por pollo, hasta que, llegado el Período Especial, quedó solo el pollo. El pescado ha desaparecido casi de la oferta normada, para instalarse con irregularidad en pescaderías “liberadas” estatales, donde entre muy eventuales calamares, langostas, sardinas, y camarones, se destacan por su perseverancia especies sustitutas que no parecen haber figurado en la dieta tradicional: la tilapia, la tenca y la claria.

Siguiendo con *Lejanía*, un personaje regala un estuche de Habana Club, con el comentario de que es mejor que el Bacardí. Y a la comida, sirven un abundante bufet presidio por el pollo a la barbacoa, plato que se menciona en otra cinta de la época: *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984).

En *Hasta cierto punto* (Tomás Gutiérrez Alea, 1983) los personajes aparecen bebiendo café varias veces, mojito, ron con limón, cerveza, ron Carta blanca con soda. El hijo de la trabajadora portuaria que representa Mirta Ibarra, se prepara una merienda de pan con queso crema o mantequilla, y la madre, en otra escena, se dispone a cocinar un picadillo de res. No aparecen alusiones suspicaces a la comida. Eran los tiempos de bonanza.

Volviendo a la Cuba actual, en *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), aunque el personaje de Roberto, un cubano americano que ha venido a Cuba en busca de su madre, va a un agromercado, no compra nada de lo que le ofrecen: plátanos, fruta bomba, etc. Sin embargo, entra a la tienda de un hotel y compra, bajo la orientación del taxista: aceite, puré de tomate, leche, jamón, pollo, carne, mantequilla y pan. En un momento de descalabro en la aventura que han emprendido los personajes, comparten una cajita de croquetas elaboradas en una cafetería de mala muerte, y beben un preparado de algo similar al trago denominado cubalibre: ron con refresco de cola. Algo que no escapa a la suspicacia del espectador es un jocoso comentario, totalmente fuera de guion, que hace

⁸ Cfr. Miguel Barnet: *Los vendedores ambulantes (el viandero, el tamalero, el vendedor de objetos religiosos, el yerbero)* En: Catauro Revista cubana de antropología, año 3 No. 5 enero-junio 2002 p.150-157. Sin la lamentable apariencia, y los precios abusivos que tienen hoy buena parte de los productos que venden los carretilleros cuentapropistas o ilegales, da igual.

el taxista (Mario Limonta) con relación a las croquetas, y que remite a la prudencia de reservar provisiones: “ino las botes...!” Hay que ver a Perrugorría y a Isabelita Santos literalmente atacados de risa, fuera de sus personajes, en un arranque de espontaneidad que sobrevivió a la edición.

En *La última cena*, que contó con el asesoramiento de Manuel Moreno Friginals, Rogelio Martínez Furé y Nitza Villapol, y cuya trama se ubica a finales del s. xviii, en algún momento el maestro de azúcar Monsieur Gaspar, explica parte del procesamiento de la caña. No se hace notar demasiado el menú que los esclavos comparten con el patrón. Como parte de un referente bíblico, la mesa es larga y en su justo medio se sienta el conde, los discípulos se reparten a su lado, en las cabeceras y frente a él. La mesa está vestida con mantel. Se adorna con naranja y ramas de laurel. Las velas en los candelabros, vajilla de cerámica de pasta blanca, vasos con agua, y vino. El menú consiste en arroz, cerdo asado, incluida la cabeza –que casi al final de la noche un esclavo pretende guardarse y otro utiliza para escenificar un *patakin*⁹–, plátano fruta, mazorca de maíz asado, papas, pescado y pan. Todo lo que se va a comer está colocado sobre la mesa. Y no se sirve ni café¹⁰ ni postre. Al final todos terminan ebrios de vino, tinto, como la sangre que se derramará en el curso del día siguiente, viernes santo.

La ingestión de comidas en los filmes se convierte en un problema porque generalmente se toma varias veces la misma escena, y por lo tanto tiene que haber un *raccord* entre los planos, las acciones y el consumo paulatino del alimento. También está el hecho de su conservación, y su (re)utilización en el momento conveniente. Por otra parte, el simulacro de cocción implica riesgos para los artistas y sobrecarga los presupuestos. Para un cine que tiene estándares de inversión muy bajos la disponibilidad y elaboración de las comidas se torna un verdadero dolor de cabeza. No es común ver en nuestro cine el consumo de tamal, harina, viandas, frutas, jugos, batidos, potajes, ensaladas, pastas, carnes y pescado, postres caseros, dulces finos, alta cocina en general; tampoco son comunes escenas en restaurantes, cafeterías, hoteles, bares, en los que se consuman alimentos o bebidas, y mucho menos el comentario sobre la elaboración de algún plato. Salvo excepciones, la falta de originalidad que acompaña la precariedad de opciones en la mesa actual del cubano, se repite en los esquemas de representación del tópico en el cine, así como un

empobrecimiento en el servicio mismo del comedor hogareño representado. El gusto por el adorno culinario, las circunstancias del preparado y la etiqueta, están condicionados por una visión que la realidad oprime y regula.

VI. EL CINE CUBANO, FUENTE Y DESTINO DE LA ANTROPOLOGÍA

A modo de conclusión se puede afirmar que, según muestra *Barrio Cuba*, los alimentos consumidos, así como los procedimientos de elaboración, resultan homogéneos dentro de un sector social de bajos recursos. Las condiciones de elaboración, y los utensilios empleados difieren: en la casa de Vivian son ligeramente más modernos que los que se observan en casa de Magali y de Santo. En cuanto a métodos de conservación, en casa de Santo no hay refrigerador. El régimen de comidas diarias es irregular. No se desayuna.

De preferencias, se consume frijoles negros, arroz, carne. Los potajes se consideran comidas “calientes”. La leche –producto básico en el frugal desayuno cubano–, es un alimento que sustituye el almuerzo o la cena en caso de falta de apetito. Es síntoma de una mesa bien servida la combinación de diferentes platos en una misma comida. La transmisión y aprendizaje de las prácticas, y formación de hábitos alimentarios, parte de modelos familiares, como muestra el caso de Magali y su hermano, quienes los heredaron de su padre.

Por otra parte, la comida ya aparece como signo de adscripción socio-clasista y señala desigualdades sociales y diferencias en el poder adquisitivo de las diversas familias como se constata en *Lejanía*, *Barrio Cuba* y *Miel para Oshún*. Todo esto revela que las obras confrontadas reflejan hábitos alimentarios que son, en general, representativos de la realidad en que se inspiran.

Por último, no estaría de más agregar que, los estudios derivados de la antropología en todos sus campos, sería fuente fiable de conocimiento, para las investigaciones que los directores, guionistas, directores de arte tienen que emprender ante cada nuevo proyecto cinematográfico. El audiovisual no solo puede contribuir a la socialización de esos saberes, sino servirse de ellos para construir su universo de acción ficcional. Me pregunto si la ausencia de películas sobre la temática aborigen y la etapa de colonización española en Cuba, no se debe solamente a la pereza investigativa de los realizadores, al alto costo que se presume en los filmes de época, a la carencia de iniciativa para explotar tales temas, sino también a la falta de estudios divulgados sobre tan lejanos momentos históricos. Por ejemplo, la conclusión en 1992 de la obra científica “Estudio arqueológico de la historia de los aborígenes de Cuba”, tal vez merecería

⁹ Cuento o fábula inspirada en la mitología afro cubana.

¹⁰ El cultivo y consumo del chocolate en la Isla precede al café, que no alcanzará protagonismo hasta bien entrado el siglo XIX. Para entonces, tomar café marca una distinción entre criollos y peninsulares, y viene a simbolizar el anhelo independentista de los cubanos. Cfr: Niurka Núñez González: *El cacao y el chocolate en Cuba*. Fundación Fernando Ortiz, 2010.

mayor divulgación.¹¹ Después de la avalancha de lo que internamente en el ICAIC se conoció como "negrometrajés", apenas se ha rozado el tema de la esclavitud en nuestro cine. Sin embargo, los realizadores, tanto en el documental como en la ficción se arriesgan todos los días en temas vinculados con la realidad cotidiana, que sin dudas resulta apremiante. Revisando un viejo número de la revista Catauro encontré un interesante trabajo en el que Lourdes Serrano planteaba colocar en el centro de las investigaciones antropológicas:

(...) los problemas fundamentales que están relacionados con la educación, la lengua nacional y los factores socioculturales que en ella inciden, las manifestaciones culturales y sus peculiaridades locales y regionales, la familia, la función de la mujer en la familia y la sociedad, las relaciones interraciales, la dinámica de los procesos culturales, así como los procesos étnicos nacionales, incluida la comunidad cubana en el exterior.¹²

Y termina la investigadora apelando al enfoque multidisciplinario en el estudio de nuestra cultura y sociedad para lograr los propósitos antes enunciados. Al menos yo no puedo imaginarme semejante tarea sin el concurso del cine, como instrumento y como fuente.

La de los antropólogos, sociólogos e historiadores cubanos parece hoy una labor clandestina, mientras que el periodismo cotidiano va a la zaga; ya lo he dicho en otro lugar. El cine en tanto expresión sociocultural guarda relación con la mayoría de los tópicos que interesan a la antropología, desde lo filosófico, lo religioso, lo urbano y lo rural, la diversidad y la identidad, la familia, la emigración, etc., hasta lo nutricional y de la alimentación. En casi todos los filmes se come, o se visualiza la presencia, ingestión producción y/o elaboración de alimentos: *La última cena* (1976), *Los sobrevivientes* (1978), *Fresa y Chocolate* (1993), *Madagascar* (1994) *Suite Habana* (2003), *El viajero inmóvil* (2008), *El cuerno de la abundancia* (2010), *Habanastation* (2011), *José Martí, el ojo del canario* (2012), *Conducta* (2014) y destaque de *Omega 3* (2014), donde el cineasta lleva el asunto a los términos de la ciencia ficción, y fabula sobre una presunta guerra entre facciones, por imponer un determinado modelo nutricional.

Aunque, por razones obvias, se han privilegiado aquí los largometrajés de ficción, la escuela documental cubana también ha dejado testimonio de su trasiego por los predios gastronómicos. Al propio tiempo ha servido de memoria gráfica y espacio cultural en el que se forjaron muchas de las obras emblemáticas del cine cubano, bajo la rúbrica de cineastas como: Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, Enrique Colina, Sara Gómez, Marisol Trujillo,

Lisset Vila, Belkis Vega, et. al. Mención aparte merecen obras más actuales como *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez) que, como resultado de su enjundiosa investigación y tratamiento artístico, dejó muy por el piso obras anteriores de similar temática; o *Bretón es un bebé* (Arturo Sotto, 2008) fabuloso viaje etnográfico hacia los intersticios de un etnos sumergido e insospechado, y *Las makarenkas* (Niurka Pérez, 2014), impresionante documental sobre la primera generación de maestras makarenko, las vicisitudes, los riesgos y los corolarios de aquella inconmensurable operación histórica.¹³ De esta suerte los cineastas siguen subiendo la parada, sin empantanarse en falsas utopías, sazonzando como corresponde el pollo del arroz con pollo, aunque la realidad les obligue a pasar gato por liebre.

BIBLIOGRAFÍA

1. Barnet, Miguel. "Los vendedores ambulantes (el viandero, el tamalero, el vendedor de objetos religiosos, el yerbero)." *Catauro*, no. 5 (Enero-junio 2002).
2. Burton, Julianne. "Cine cubano revolucionario." In *Cine Cubano. Selección de Lecturas*, by Mario Piedra, 86-100. La Habana: Félix Varela, 2003.
3. Caballero, Rufo. *Nadie es perfecto*. La Habana: Arte y Literatura. ICAIC, 2010.
4. Carricarte, Berta. "Pasión por la diferencia. La diversidad cultural en el cine francés." *Cine Cubano*, no. 192 (Abril-junio 2014).
5. Carricarte, Berta. "Planos sueltos sobre la XII Muestra de Jóvenes Realizadores." *La Gaceta*, no. 4 (Julio-agosto 2013): 50-53.
6. Colombres, Adolfo. *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. La Habana: ICAIC, 2012.
7. Fernández, Arturo. "El cine y la investigación en ciencias sociales." In *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*, by Adolfo Colombres, 249-280. La Habana: ICAIC, 2012.
8. Geertz, Clifford. "La cultura como texto." In *La interpretación de las culturas*. n.d.
9. —. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
10. Martínez Heredia, Fernando. "http://www.cubadebate.cu/opinion/2018/05/02/como-investigar-la-revolucion-cubana." 2 Mayo 2018. <http://www.cubadebate.cu>.
11. Núñez González, Niurka. "El cacao y el chocolate en Cuba." *Fundación Fernando Ortiz*, 2010.

¹¹ Cfr. Lourdes Serrano: *Investigaciones nacionales que desarrolla el centro de antropología*. En: Catauro, Revista cubana de antropología, año 3 No. 5 enero-junio, 2002, p. 40-42

¹² Lourdes Serrano. ídem, p. 42

¹³ En el caso del documental la mención, elaboración, ingestión o simple presencia de alimentos precisaría de otro posicionamiento por parte del analista, pues es fácil sospechar que las reglas del juego en ese caso, varían de manera ostensible.

12. Serrano, Lourdes. "Investigaciones nacionales que desarrolla el centro de antropología." *Catauro*, Enero-junio 2002: 40-42.
13. Szacki, Jerzy. "www.Criterios.es." n.d. [http://www.criterios.es/denken.html/la tradición](http://www.criterios.es/denken.html/la%20tradici%C3%B3n).
14. Tedlock, Dennis. "Preguntas concernientes a la antropología dialógica." In *El surgimiento de la Antropología Posmoderna*. C. Geertz, J.Clifford y otros, by Carlos Reynoso. Berceclona: Gedisa, 1992.

