




La adaptación afro-futurística y el placer como supervivencia en "Los Pueblos Silenciosos" de Elena Palacios Ramé

Samuel Ginsburg

University of Texas, Austin, samgins@utexas.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Other Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), and the [Television Commons](#)

Recommended Citation

Ginsburg, Samuel (2018) "La adaptación afro-futurística y el placer como supervivencia en "Los Pueblos Silenciosos" de Elena Palacios Ramé," *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 5 : Iss. 2 , Article 3.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.5.2.3>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss2/3>

Los telecuentos de la directora afrocubana Elena Palacios Ramé (1967, La Habana) se acercan a temáticas raciales y de género a través del uso de la ciencia ficción. Cuando en el 2014 se le preguntó por qué trabajaba tanto en este género, ella respondió: “En primer lugar porque me gusta”, y después continuó, “Normalmente no se aborda en Cuba porque los directores le tienen miedo al tema de los efectos especiales y a la credibilidad de determinadas situaciones, pero hay historias que, por sus características... la ficción está en la situación” (“Una mujer”). El poder político de la ciencia ficción no proviene de los efectos digitales, sino de la capacidad de conectar nuestra época a un futuro no tan diferente. Palacios no sólo manipula los motivos más populares de la ciencia ficción, sino que también desafía a las figuras más canónicas de este género literario. Por ejemplo, en el 2007 presentó *Satisfacción garantizada*, del cuento “Satisfaction Guaranteed” (1951) de Isaac Asimov, sobre la relación íntima entre un ama de casa y su robot doméstico. En el 2009 salió *El zorro y el bosque*, del cuento “The Fox and the Forest” (1950) de Ray Bradbury, en el que trasladó la historia del viaje en el tiempo al de la migración cubana. Esas adaptaciones refutan el legado colonial de la ciencia ficción y su obsesión con la invasión y la otredad. Reescribir las grandes historias de la ciencia ficción subraya la misoginia y el racismo de muchos de los clásicos de este género, y también sirve como un vehículo para hacer visible estos mismos problemas en la actualidad.

El telecuento que muestra en mayor medida la potencia política de la ciencia ficción es *Los pueblos silenciosos* (2010), una adaptación del cuento “The Silent Towns” de Bradbury, de su famosa colección *The Martian Chronicles* (1960). Palacios dirigió el telecuento y lo escribió junto con Yasmín de Armas. En *Los pueblos silenciosos*, Palacios adapta la historia de los últimos residentes del planeta Marte a una versión de La Habana abandonada. Walter, en vez de encontrarse con la pelirroja Genevieve, conoce a Lucía (interpretada por Yunet Guerra), una modelo afrocubana que confía ampliamente en el poder de su sexualidad. Además de subrayar la misoginia del cuento original y las desigualdades actuales de la sociedad cubana, *Los pueblos silenciosos* promueve un nuevo ejemplo de protagonista negro en la ciencia ficción, en el que rechaza la hiper-masculinidad y la militarización del sobreviviente tradicional. Palacios refuta las normas del género literario y establece el placer como modo de supervivencia.

El presente artículo empieza con una discusión acerca del lugar de la mujer afrocubana dentro del campo visual cubano. Luego se establece la obra de Palacios en un contexto más amplio, el de la ciencia ficción afrocubana, el cual sigue una línea política del movimiento “afro-futurismo” y negocia las historias raciales tanto del género literario como de la sociedad cubana actual. Finalmente, analizo *Los pueblos silenciosos* para demostrar cómo Palacios critica la ciencia ficción canónica anglosajona y las hipocresías de algunas narrativas revolucionarias

cubanas. El objetivo es mostrar cómo *Los pueblos silenciosos* abre un nuevo espacio para imaginar diferentes estrategias de supervivencia afrocubana.

El cuero negro y el campo visual cubano.

Palacios se describe como una televidente voraz, aspecto de su vida vigente desde su niñez. En el 2011, ella explicó su relación con la televisión en una entrevista en la que señaló “que la televisión me sedujera desde niña no es solo una frase bonita...Pertenezco a una generación que creció entreteniéndose junto con sus padres frente a la pantalla de un televisor ruso, imaginándole los colores que, como suponía acertadamente, me escamoteaban el blanco y negro inevitable” (“Televidente”). Según ella, la televisión representa mucho más que el mero ocio o un escape de la realidad. Esa combinación que menciona Palacios—las imágenes de la pantalla y la imaginación juvenil—posibilita la conceptualización de verdades que no tienen espacio en la vida real. En este caso, son los colores que surgen del televisor, los que le ayudan a visualizar otro mundo o futuro. Mientras que en dicha entrevista no menciona precisamente los asuntos raciales en la isla, sí está presente la idea de que imaginar colores nuevos que no son visibles puede ser un acto de resistencia, de contestar a las representaciones del sujeto negro en la cultura popular.

Palacios ha realizado docenas de producciones televisivas como directora y guionista, y ganó el Premio Sara Gómez de la Red Realizadoras Cubanas en 2015 por el telefilme *Atlántida Interior*. Sus producciones suelen abordar asuntos de género y sexualidad que no tienen mucha visibilidad en los medios populares, como la bisexualidad masculina, la maternidad y el matrimonio vistos desde la perspectiva de una mujer. En 2011 presentó el telecuento *Del lado del velo*, que sólo se podía transmitir después de las 11 de la noche, debido a las secuencias eróticas y los desnudos que aparecían. Palacios considera que sus producciones hablan del género porque reflejan los problemas actuales del país y de la industria cinematográfica nacional. Ella aporta algunas razones que explican la necesidad de crear espacios mediáticos que aborden esos temas: “La vida, ser mujer, vivir en Cuba, un país tan machista, entrar en un medio a dirigir donde normalmente hay más hombres que mujeres en las especialidades importantes y en los cargos de dirección” (“Una mujer”). Palacios reconoce el poder político de la televisión y su capacidad de desafiar las normas sociales a un público más diverso.

Palacios reconoce el efecto discursivo que tiene el cuerpo negro cuando se proyecta en una pantalla. Según Nicole R. Fleetwood (2011), el cuerpo negro siempre interrumpe el campo visual dominante. Fleetwood argumenta que la manifestación visual de la negritud sucede cuando lo negro se define como inteligible y valorable, o como consumible y desechable (6). Fleetwood aborda el concepto del régimen esópico (“Scopic Regime”) de Christian Metz para explicar

cómo la visión y las tecnologías visuales mantienen las desigualdades del poder. En el caso de lo negro, la relación entre la visibilidad y el poder se hace más intensa por la larga historia colonial del uso de la tecnología en contra de esa comunidad: “Vision and visual technologies, in this context, are seen as hostile and violent forces that render blackness as an aberration, given the long and brutal history of black subjugation through various technologies, visual apparatuses among them” (Fleetwood 17). El efecto que produce es que la representación del cuerpo negro reemplaza las experiencias reales de los sujetos. Re-articular al sujeto negro dentro del régimen escópico se convierte en una negociación entre la desaparición y la hiper-visibilidad, entre el cuerpo performativo y la mirada colonial. A pesar del poder represivo del régimen escópico, la cultura popular ofrece un espacio para luchar en contra de los estereotipos raciales y de género¹. El telecuento de Palacios es un ejemplo de este tipo de negociación que logra interrumpir el discurso del campo visual.

La interrupción del campo visual cubano que efectúan los telecuentos de Palacios es aún más imprescindible dada la falta histórica de la presencia de afrocubanos en las pantallas cubanas. En una entrevista de 2013, el escritor y crítico cubano Victor Fowler afirma:

Nosotros llevamos no menos de veinte años hablando del problema de la no-presencia de negros en la televisión cubana, eso está presente en todos los congresos de la UNEAC, se han hecho reuniones con la dirección de la televisión y no se ha tomado una medida para cambiar eso, porque la manera de abordar los problemas en Cuba parte de una plataforma política y no de una plataforma legal. (Ramos 187)

La situación ha sido aún peor en términos de la presencia de afrocubanas. En un estudio originalmente publicado en 2007, la investigadora y activista Irene Esther Ruiz Narváez muestra los bajos números de afrocubanas en la Televisión Cubana (TVC), especialmente como periodistas, locutoras y conductoras. Ella conecta el asunto de la presencia de afrocubanas en la televisión a problemas más amplios del sistema revolucionario: “Los valores de la raza negra deben ser reconocidos y destacados en los medios de comunicación, en el sistema de educación, en la literatura, artes escénicas, en el cine, etc., pero de manera muy especial en la TVC” (Ruiz Narváez). Ella argumenta que las representaciones de afrocubanos se enfocan en los asuntos religiosos y folclóricos, ignorando la cultura afrocubana actual: “Nunca se habla de la sabiduría del intelecto, de la narrativa, de un pensamiento filosófico empírico, de la inventiva para la supervivencia, de las parteras, curanderas y enfermeras que han sido durante siglos” (Ruiz Narváez). Los telecuentos de Palacios representan una medida para promover representaciones

alternativas y actualizadas de sujetos afrocubanos.

La reproducción de imágenes folclóricas de las afrocubanas no se limita a la televisión, sino que forma parte del campo visual dominante en Cuba. Ana Serra argumenta que la retórica revolucionaria niega la posibilidad del racismo dentro de un sistema socialista e impide las discusiones intelectuales y las exploraciones cinematográficas de la situación real de los afrocubanos. Serra nota que muchas de las apariencias de los afrocubanos en el cine cubano en las décadas de los sesenta y setenta cayeron en representaciones folclóricas (143). Ella menciona el film *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez como excepción, una película mayormente reconocida por sus políticas feministas, a pesar de su atención al maltrato de las poblaciones afrocubanas (Serra 139). Haseenah Ebrahim realiza un argumento similar sobre la película de Gómez, y dice que el cine cubano posterior al año 1959 afronta la opresión racial como un asunto histórico y un problema del pasado, y cita una multitud de películas sobre la esclavitud (109). Serra reconoce el incremento de películas documentales que cuentan historias afrocubanas del momento durante los noventa, pero espera un cambio similar en el cine de ficción². Este fenómeno demuestra la importancia del proyecto de Palacios y su presentación de la protagonista afrocubana. La muestra de futuros afrocubanos, en vez de sólo pasados, puede ser entendida como una interrupción al campo visual dominante en una Cuba que no ha querido reconocer las formas actuales de opresión racial.

El afro-futurismo y la ciencia ficción cubana

Más que enfrentar los asuntos raciales en el campo visual cubano, el telecuento de Palacios también afronta las tendencias racistas y misóginas dentro de la ciencia ficción. A pesar del legado colonial del género literario, muchos escritores y artistas se han apropiado de la ciencia ficción para subrayar las estructuras históricamente problemáticas y su continua influencia³. Sin embargo, el género todavía tiene problemas con aspectos como la inclusión y la representación de culturas afrodescendientes, incluso en la ciencia ficción cubana. Para un género que toma tanta inspiración de la mitología, parece que las historias afrocubanas carecen de representación. Según el escritor Erick Mota, “Por más de tres décadas la ciencia ficción cubana ignoró la cultura africana y solo algunos relatos esporádicos se dedicaron a leyendas aborígenes. Así el referente mitológico autóctono fue desplazado en la cultura popular por la recontextualización de la mitología grecolatina y anglosajona” (15). Una excepción dentro del canon cubano es la centralidad de la cultura y religión afrocubana en *Casa de juegos* de Daína Chaviano, una de las figuras más destacadas en la historia de la ciencia ficción de la isla. De hecho, la representación del placer de Lucía en *Los pueblos silenciosos*

puede ser leída como una referencia al erotismo del texto de Chaviano⁴. Palacios pertenece al grupo en crecimiento de creadores afrocubanos actuales de la ciencia ficción, junto con Yasmín Silvia Portales, Leonardo Gala Echemendía, Maelis González Fernández y Dennis Mourdoch, entre otros⁵. *Los pueblos silenciosos* representa un ejemplo importante de la ciencia ficción creada y protagonizada por afrocubanas.

La afrocubana Lucía de *Los pueblos silenciosos* se opone a los papeles tradicionales del sujeto negro en la ciencia ficción, como el del negro mágico que usa sus poderes y se sacrifica para salvar el protagonista blanco⁶. Además en el campo del cine distópico hay cierto modelo para la supervivencia, especialmente para el sobreviviente negro. Sin los poderes sobrenaturales del negro mágico, el sobreviviente negro se caracteriza por la híper-masculinidad y la militarización. Sean Brayton conecta la presencia de este tipo de héroe negro en el cine distópico con el miedo blanco a la diversidad nacional. El héroe negro sobrevive a través de sus conexiones con las instituciones coloniales, marcando así la continuación de esas estructuras en vez de trascenderlas. Mientras Brayton se enfoca en las películas protagonizadas por el actor afroamericano Will Smith, como *Independence Day* (1996), *I, Robot* (2004), y *I am Legend* (2007), el fenómeno no se limita al cine estadounidense. Un ejemplo del sobreviviente negro en la corta historia del cine cubano de ciencia ficción es el personaje El Primo en *Juan de los Muertos* (2010) del director Alejandro Brugués. Según Antonio Cardentey Levin, El Primo representa una crítica al racismo todavía presente en Cuba contra los afrocubanos (4)⁷. Sin embargo, su mudez y la dependencia de la fuerza física señalan una continuación de la representación problemática y subdesarrollada de los héroes negros en la ciencia ficción⁸.

La figura de Lucía cuestiona los papeles tradicionales del héroe negro en la ciencia ficción, realizando uno de los proyectos del afro-futurismo, un movimiento estético, filosófico, y político que re-escibe nociones populares de la cultura afrodescendiente e imagina resistencias futuras (Womack 9)⁹. Reynaldo Anderson y Charles E. Jones plantean que el afro-futurismo tiene que adaptarse mientras las tecnologías (mecánicas y culturales) de represión siguen cambiando, y ambos señalan que el nuevo afro-futurismo se aprovecha de una remezclabilidad profunda (“deep remixability”), que parece especialmente pertinente debido a las alusiones y distorsiones que hace Palacios de las fuentes más canónicas de la ciencia ficción¹⁰. Andersen y Jones también mantienen la importancia de las adaptaciones regionales del movimiento, incluso el futurismo afrocaribeño (x). El futurismo afrocaribeño posibilita una conexión más amplia con la diáspora afrodescendiente y, al mismo tiempo, responde a las particularidades de la historia caribeña. El vocabulario literario y visual de la ciencia ficción posibilita una reconciliación histórica y provee de herramientas para construir nuevos futuros. En el contexto cubano, Rachel Price sugiere la emergencia de un tipo de futurismo afrocubano,

usando la obra de Mota como ejemplo, y argumenta que la mezcla de ciencia ficción y cultura afrocubana, junto con las conversaciones sobre el control biopolítico y la labor robótica, posibilita una re-conceptualización de la transferencia de información y códigos (86-7). El futurismo afrocubano convierte la ciencia ficción en un espacio para reconocer y criticar los legados coloniales y los aspectos revolucionarios que todavía afectan las vidas y percepciones de los afrocubanos.

Los Pueblos Silenciosos y el placer como supervivencia

Para entender el proyecto político de *Los pueblos silenciosos*, hay que partir del cuento original, “The Silent Towns”. Como parte de la colección *The Martian Chronicles* de Ray Bradbury, el cuento relata las historias de Walter y Genevieve, las últimas personas en el planeta Marte. Walter pasa su tiempo en las casas más lujosas de la ciudad, pero sueña con encontrar a una compañera para compartir sus experiencias. Se entusiasma cuando escucha la voz de Genevieve por teléfono, pero se decepciona con su apariencia física. La descripción de ella sirve como ejemplo canónico del sexismo en la ciencia ficción; ella es inaceptable porque no es la figura idealizada que busca Walter antes de su encuentro. Genevieve, que decidió quedarse en el planeta para alejarse del abuso emocional de sus relaciones anteriores, se aprovecha de la ciudad abandonada para entrar en todas las pastelerías. En vez de contar la búsqueda de este tipo de placer por parte de Genevieve, el cuento se escribe desde el punto de vista de Walter, que se queja mucho de sus dedos pegajosos, siempre cubiertos de chocolate. Cuando Genevieve sugiere que se casen, ya que son las únicas dos personas en el planeta, Walter decide huir. Para él, vivir solo por el resto de su vida al otro lado del planeta le parece mejor alternativa que estar con ella.

En 1992 se transmitió en la televisión norteamericana una versión del cuento de Bradbury, como parte de la serie “The Ray Bradbury Theater”. El episodio “Silent Towns” sirve como un buen ejemplo de cómo la ciencia ficción clásica puede construir un régimen escópico exclusivo y sexista. “Silent Towns”, dirigido por Lee Tamahori, se filma casi completamente en dos colores: rojo y blanco, el primero es el de la tierra marciana y el segundo es el de la piel pálida de los personajes. Esa combinación visual alcanza el clímax cuando la pelirroja Genevieve se pone su vestido de novia. La mayor parte del episodio se enfoca en la historia de Walter, que quiere reemplazar a la bella novia que lo dejó solo en el planeta. Walter viaja cien millas persiguiendo la voz misteriosa de Genevieve, cantando su nombre y llevándole flores. Su decepción al verla es evidente, y la expresión de su cara no cambia hasta que decide dejarla para siempre. Al final de la historia, Walter corta la comunicación totalmente y tira su teléfono por la ventanilla del auto. Este acto se inscribe dentro de la fantasía masculina de poder sobrevivir sin la ayuda de nadie; mucho menos con una mujer que no se ajusta a los

papeles normativos de género. En ningún momento se reflexiona sobre el abandono de otro ser humano, sino que se celebran la independencia y el vigor del hombre blanco.

Los pueblos silenciosos de Palacios re-escibe el cuento de Bradbury dentro de un contexto cubano. En vez de estar en el planeta Marte, los protagonistas se encuentran en una versión abandonada de La Habana. Mientras todo el planeta ha sido evacuado debido a un impacto astronómico inminente, el astrofísico Walter no cree en la histeria y decide quedarse. Ver a Walter caminando por las calles vacías, diciendo “Todos se marcharon”, provoca recuerdos de varios momentos en la historia cubana en los que había mucho miedo al abandono de la isla, incluso a las salidas en los primeros años de la Revolución, al éxodo del Mariel en 1980, a la crisis de los balseros en 1994 y a la posibilidad de una migración masiva si la propuesta normalización de las relaciones diplomáticas entre Cuba y los Estados Unidos continúa. También provoca imágenes de la Crisis de octubre de 1962, cuando los cubanos vivieron dos semanas al borde de la guerra nuclear. Estas alusiones también pueden ser leídas como referencias a otra película cubana que afronta el asunto de la emigración, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. Palacios presenta a Walter como una nueva versión de Sergio, desde sus fantasías sobre las mujeres hasta su tendencia de mirar la ciudad por telescopio. Aunque la ciudad de La Habana ha cambiado mucho en esta versión futurística, con una gran cantidad de rascacielos y carteles anunciando productos en vez de consignas políticas, la preocupación por la migración masiva establece un contexto indudablemente cubano para el telecuento. El acto de re-escribir el contexto del cuento de ciencia ficción y el hecho de que ese cuento adquiera un significado adicional a causa de este cambio constituyen parte del proyecto descolonizador de la obra de Palacios.

El otro gran cambio en esta versión del cuento es el uso de la protagonista afrocubana Lucía en vez de Genevieve. Mientras que el episodio de 1992 se grabó casi completamente en rojo y blanco, el cuerpo negro de Lucía interrumpe el campo visual del telecuento. Mientras Walter se quedó en el planeta por su dignidad científica, Lucía no salió debido a una pelea que tuvo con un amigo sobre un exnovio. Para Lucía, su razón de ponerse en peligro tiene mucho más sentido, y dice que Walter es “estúpido” por su terquedad trivial. Los dos son abandonados en una isla vacía, y la presencia de una afrocubana como protagonista posibilita una conversación sobre qué poblaciones la Revolución Cubana ha dejado atrás. La representación de la sobreviviente negra se vuelve una metáfora para las comunidades marginadas que han tenido que superar las estructuras coloniales y autoritarias de la historia cubana. Una diferencia notable entre Genevieve y Lucía es que Lucía sí se ajusta a cierta norma de belleza femenina por ser modelo de ropa. Su éxito en este oficio es aparente, pues en varias ocasiones se ve la cara de Lucía en anuncios para productos como muebles y perfumes. Lucía siente orgullo de las

puertas que su belleza le ha abierto. Walter critica esta manera de conseguir oportunidades, pero su posición ignora los propios privilegios que él disfruta por ser hombre, blanco y académico. Otro detalle importante es que, al contrario que la Genevieve de Tamahori, Lucía es mucho más alta que Walter, especialmente por los tacones que siempre lleva puestos. Lucía sólo aparece sin tacones cuando Walter la está imaginando, y estos sueños son los únicos momentos en el telecuento en los que el científico parece empoderado y más fuerte que su nueva compañera. La apariencia física de Lucía dicta ciertas expectativas por parte de Walter, quien busca una pareja bella y sumisa, pero Lucía rechaza sus esperanzas. En un momento ella le pregunta si él quisiera encontrarse con alguien especial, y él responde, “La mujer de mis sueños”. La respuesta le provoca risa, y ella dice “Eres tan raro, Walter”, dejando claro que no tiene interés en ser su amante imaginada.

Como en las versiones anteriores, Walter tiene fantasías de cómo será Lucía tras escuchar su voz por el teléfono. *Los pueblos silencios* muestra sus expectativas a partir de una serie de sueños. Irónicamente, Walter parece querer un tipo de relación amorosa que asustaría a los protagonistas de las obras de Bradbury y Tamahori. Él imagina una escena onírica en la que baila con Lucía, enfatizando la inocencia de su mujer ideal con un vestido blanco, posiblemente un guiño al vestido de novia que le causó tanto estrés al protagonista del cuento original. En una parte del sueño, ellos están conversando, pero él está mirándola a través de un mueble colgante hecho de madera tejida. Esta dinámica, especialmente desde la perspectiva de Walter, crea un sentimiento de voyerismo, como si quisiera mirarla a distancia, pero no tocarla físicamente. Es también notable que él esté de pie mientras ella se sienta, tal como la primera imagen de ella en una publicidad para sillas de oficina. Walter tiene una imagen de la mujer ideal estática e inactiva, algo muy diferente a lo que ha encontrado. En sus sueños, cuando finalmente se besan están en un escenario dulce e íntimo, casi a oscuras, él inicia el contacto físico, y ella se muestra receptiva. Durante el beso, Walter se despierta de su sueño dentro de su carro y decide inmediatamente ir a buscarla.

Los protagonistas se ven por primera vez en un salón de belleza. Debido a que Walter esperaba que Lucía fuese una mujer sumisa, se decepciona cuando finalmente la conoce. Lucía posee las características físicas de la figura de su sueño, pero actúa de forma mucho más agresiva. En vez de las conversaciones de amor y compromiso que mantiene Genevieve en el cuento original, Lucía le deja claro que ella busca una relación física. En vez de la mujer pasiva con vestido blanco, la ropa que lleva Lucía se parece más a un uniforme sado: todo negro, con tacones altos y un collar de cuero. Como Genevieve, Lucía está obsesionada con el chocolate, pero ella usa el chocolate como un eufemismo de sus deseos sexuales. Ella trata de excitar a Walter y come chocolate de forma seductora, lamiendo la barra fálica. Esta secuencia se burla de las fantasías masculinas que se enfocan sólo en el placer del hombre¹¹. El acto no logra la reacción deseada, y Walter parece incómodo con

una mujer con tanta confianza en su sexualidad. Cuando él dice que no esperaba tanta conversación sobre sexo, ella responde, “Acostúmbrate”, haciendo claros sus deseos y objetivos. Mientras Walter soñaba con un beso romántico, su primera experiencia íntima es muy diferente. Lucía toma el control de la situación; mientras ella se desnuda, él se queda pegado a la pared, como si quisiera escapar. Cuando ella se acuesta en la cama, solamente con su ropa interior negra, Walter tiene una expresión de miedo, y la iluminación de la secuencia se parece más a la de una película de horror que a un momento de pasión. Ella le pregunta, “¿Vienes o no?”, reforzando su posición dominante en esta relación.

Lucía busca el placer sin remordimientos, y este compromiso a sus deseos personales señala un rumbo nuevo para los héroes negros en la ciencia ficción. En vez de depender del entrenamiento militar o de la hiper-masculinidad, Lucía usa el placer como una herramienta para sobrevivir. Walter critica los deseos insaciables de Lucía como un tipo de pereza irresponsable; sin embargo, según Jossianna Arroyo, sobrevivir en el Caribe consiste en una combinación de esperar y actuar, y las medidas que se toman dependen de la energía y la capacidad humanas (35). Lucía trata de convencer a Walter de la importancia de disfrutar la vida como es, pero Walter sigue obsesionado con su lucha contra el resto de la comunidad científica, una pelea inútil dado que esa comunidad ya vive en la estación espacial. En este contexto, la búsqueda del goce físico de Lucía perpetúa una política del placer del feminismo negro descrito por Joan Morgan, quien recomienda un espacio discursivo para el espectro completo del erotismo femenino y negro. Morgan argumenta que esta política debe ser parte de la lucha contra el racismo, sexismo, homofobia, neoliberalismo e imperialismo, y que debe ayudar a la interpretación de la raza, el género, la etnicidad, el patrimonio, la ciudadanía y la identidad (39). La reconfiguración del placer como derecho humano ayuda al análisis de la sexualidad de Lucía y de su manera de sobrevivir.

Existe otra diferencia sutil entre el sueño de Walter y el encuentro real que habla sobre la intimidación sexual masculina y, a la vez, nos remite al sexismo de la ciencia ficción popular. Durante su sueño con la mujer ideal, Walter imagina a Lucía tomando una cámara con un lente enorme. Mientras la mira, ella sonríe y acaricia eróticamente el lente fálico. Está claro que Walter imagina un encuentro sexual que priorice el placer masculino. Sin embargo, cuando se conocen en el salón de belleza, Lucía tiene en su mano una pequeña cámara digital, con un lente mucho más modesto. La falta de cuidado que Lucía muestra ante esa cámara revela que el placer masculino no será el enfoque de su relación. Como en la secuencia de la cama, en este momento Walter parece tener cara de niño asustado. Walter se convierte en una figura infantilizada ante la confianza y la sexualidad atrevida de Lucía. El juego de las cámaras también puede suponer un guiño a la hiper-masculinidad de la ciencia ficción en general y de la industria cinematográfica cubana en particular. En el telecuento de Palacios, la mujer tiene la cámara y el

poder, y no se ajusta a los tropos de la mujer ideal dictados por la mirada masculina. Además, este no es el único momento en que la figura de Lucía se burla de cierta ciencia ficción masculina. En otra secuencia, Walter la invita al cine, y la imagen que se ve en la pantalla es la escena final de la película clásica *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. Mientras que Walter la mira intensamente, Lucía se queda dormida. Más adelante, ella sugiere que la próxima vez vean “una película de verdad, que se puede entender”. Usar este clip subraya la potencia política de la remezcla afro-futurista, y sugiere una conexión entre el complejo de inferioridad sexual de Walter y el tratamiento—entre la cosificación híper-sexualizada o la invisibilidad—de la mujer en la ciencia ficción.

Con las distintas estrategias de supervivencia entre Walter y Lucía, Palacios rompe con la idea de que hay un sólo contexto cubano, situación que ignora las diferencias del privilegio económico y racial. Durante toda la película, Walter sigue empeñado en acatar las normas sociales. Por ejemplo, en la primera secuencia va al supermercado para buscar alimentos; después de coquetear con una mujer imaginaria deja dinero al lado de la caja, donde no hay nadie para recibirlo. Más adelante, muestra su lealtad hacia el orden social al detenerse en cada semáforo, a pesar de ser el único conductor en la isla (y probablemente en el planeta). Al mismo tiempo trata de imponer a Lucía el mismo razonamiento, pero se produce un conflicto filosófico. Cuando Lucía quiere ropa nueva, Walter la acompaña a una tienda de moda, pero él se sorprende cuando ella no quiere pagar. Walter entiende el asunto como un “problema de ética, de disciplina social”, con la esperanza de que “todo vuelva a ser como antes”. Ella responde con vehemencia: “¡Me importa un carajo la disciplina social esa de que tú hablas!” Nunca se le había ocurrido a Lucía dejar dinero para personas que ya no están. Mientras que Walter quiere mantener todo como era antes, Lucía no siente la misma nostalgia ni lealtad hacia el sistema anterior. Como mujer negra, Lucía no se beneficiaba de las estructuras sociales de la misma manera que Walter. De una manera muy sutil, Palacios critica las desigualdades raciales y de género dentro de la sociedad cubana actual. El país idealizado que aparece en las visiones nostálgicas de Walter nunca existió para Lucía. Además, ir de compras y el placer que este acto provoca son partes de la estrategia de supervivencia de ella. La actitud de Walter, que se queda detenido en un pasado imaginado, parece menos adecuada para sobrevivir y disfrutar del futuro incierto de su nueva situación.

La ruptura final entre Walter y Lucía también muestra la diferencia en su lucha por sobrevivir. Cuando ella investiga los productos de una tienda de perfumes, Walter decide tratar una vez más de salvar su relación y busca algo en común entre ellos. La invita a salir de la ciudad y ver los delfines, sugerencia que a Lucía le interesa mucho. Sin embargo, ella no quiere observar la belleza de los animales, sino comérselos. Walter está horrorizado y decide que no puede seguir con ella. Mientras Walter conceptualiza el asunto en términos de inteligencia y

sofisticación, Lucía está pensando en alimentarse. Lo que Walter no puede ver es que Lucía sabe más acerca de cómo sobrevivir en este mundo nuevo. Ella señala también que los delfines deben tener un sabor muy rico y esta declaración tiene más sentido dentro de su búsqueda necesaria de placer. Desde su perspectiva, no hay razón para esconder el deseo corporal. Al final de la película, en vez de escuchar las palabras de Lucía, Walter imagina de nuevo a la versión ideal con que había soñado. Mientras la Lucía real le grita a Walter (porque no está escuchándola), Walter mira fijamente a la Lucía de sus sueños imaginaria, con el vestido blanco y sin sus tacones altos. En la versión imaginaria, Walter recupera su dominio físico sobre Lucía. Debido a su complejo de inferioridad sexual, Walter no puede soportar una relación en la que él se sienta débil o dependiente de una mujer.

Al final, Walter sale de la tienda de perfume y decide vivir el resto de su vida solo con su perro. Para él, esta es una mejor situación que estar con una mujer segura e independiente. La gran diferencia entre esta versión de la historia y el cuento original es que el Walter de Palacios se va debido a que se siente intimidado sexualmente, no porque esté disgustado. No le resulta agradable estar al lado de una mujer con tanta confianza en su poder de seducción. En vez de cumplir con las expectativas de Walter sobre una sexualidad basada en la monogamia y los roles normativos del género, Lucía mantiene su compromiso consigo misma y goza la sexualidad como ella determina. En la obra fílmica de Tamahori, Genevieve observa la salida de Walter con horror y grita su nombre. En la versión de Palacios, Lucía tiene cara de sorpresa, pero no le ruega. El espectador puede creer que ella, debido a su modo de supervivencia basado en el placer, va a estar bien sin Walter.

Conclusiones

Gran parte de la subversión de la obra de Elena Palacios Ramé deriva del hecho de que transmite sus políticas descolonizadoras y feministas por la televisión, aumentando así su público a pesar del riesgo que corre. En *Broadcasting Modernity, Cuban Commercial Television, 1950-1960*, Yeidy M. Rivero escribe, “Cuban television is a palimpsest, a technological cultural artifact that circuitously interconnects Cuba’s political, economic, and cultural past and present (...) The Cuban case illustrates the ways in which television is a participant and sometimes a creator of a nation’s history (178-9). Con el proyecto de Palacios, se puede también decir que la televisión puede tratar de construir un futuro nacional alternativo. Cuestionar estructuras opresivas, reformular el heroísmo negro y creer en la supervivencia de la mujer son maneras de imaginar un mundo nuevo más democrático y justo. Lograr hacer todo esto en la televisión es demarcar un lugar dentro de la cultura popular, interrumpir el campo visual y conseguir que otros niños puedan imaginar nuevos colores. Palacios está trabajando en la misma trayectoria que otras mujeres como la artista Susana Pilar Delahante Matienzo y el

grupo de rap Krudas Cubensi para redefinir la figura de la afrocubana en la cultura popular.

Sin embargo, si parte del argumento de este ensayo se basa en el medio en que se transmitió el telecuento, hay que reconciliar el hecho de que, como académico norteamericano, yo no vi *Los pueblos silenciosos* en la televisión cubana, sino en YouTube. Hay que preguntarse si estos cambios del contexto social, nacional y tecnológico afectan el proyecto político de la película. Al entrar a los medios digitales, la obra se integra en una comunidad más amplia, pero también en un campo cultural cada día más saturado de historias y voces. El Internet se está haciendo más accesible en la isla, y será importante analizar el lugar de la cultura cubana dentro de la red digital y global, y cómo los artistas cubanos demarcan su espacio o presentan su trabajo. De todos modos (y de todos medios), *Los pueblos silenciosos* de Elena Palacios Ramé representa una interrupción importante y una muestra de la potencia política y discursiva de la cultura popular en general y de la ciencia ficción cubana en particular.

Notas

¹ Treva B. Lindsey (2012) argumenta que la presentación de nuevos modelos de lo negro en la cultura popular crea espacios para cuestionar las desigualdades sociales: “Creating a counterpublic, popular culture space for dismantling stereotypes and challenging established ideals and norms is one of the many ways this discourse is created and propelled...Being visual, being heard, and being fully actualized through representations are equally important...Combating media texts that dehumanize and devalue black girls necessitates an arsenal of media texts that derive from a discourse of empowerment” (Lindsey 33).

² Serra cita a *La vida es silbar* (1998), de director Fernando Pérez, como una película de ficción que muestra nuevas historias afrocubanas.

³ Walidah Imarisha (2015) escribe sobre la potencia política de la ficción visionaria, su término para la ciencia ficción comprometida.

⁴ Chover Lafarga escribe sobre el erotismo y la religión afrocubana en *Casa de juegos*.

⁵ En el contexto más amplio de la ciencia ficción caribeña, la lista de otras escritoras que mezclan la cultura afrocaribeña con la ciencia ficción incluye a Rita Indiana Hernandez y Nalo Hopkinson.

⁶ Glenn y Cunningham subrayan el papel del negro mágico en la falta del reconocimiento oficial de las tensiones raciales: “Because these roles depict a utopian relationship between Blacks and Whites, Whites may believe that these ideal harmonious relationships depict current social status; therefore, racial problems only exist in the minds of Black people” (137).

⁷ Cardentey Levin nota, “El negro forzado manifiesta la persistencia del racismo—uno de los supuestos males superados por la Revolución—porque encarna la fuerza bruta en tanto metonimia de la esclavitud y del sistema económico de la plantación. Además, apenas habla en toda la película: otro indicador del silenciamiento propio de las clases marginadas y de la servidumbre” (4).

⁸ Dos estudios recientes que analizan el lugar del cuerpo negro en la ciencia ficción popular son *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction* (2016) de André M. Carrington y *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film* (2008) de Adilifu Nama.

⁹ Ytasha Womack (2013) dice, “Afrofuturism is an intersection of imagination, technology, the future, and liberation...Afrofuturists redefine culture and notions of blackness for today and the

future...In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques" (9).

¹⁰ Dicen: "Whereas Afrofuturism was primarily concerned with twentieth century techno-culture, the digital divide, technology, music and literature in the West; Afrofuturism 2.0 is the early twenty-first century technogenesis of Black identity reflecting counter histories, hacking or appropriating the influence of network software, database logic, cultural analytics, deep remixability, neurosciences, enhancement and augmentation, gender fluidity, posthuman possibility, the speculative sphere, where transdisciplinary applications and has grown into an important Diasporic techno-cultural "Pan-African" movement" (Anderson y Jones x).

¹¹ En 2010, el mismo año de la presentación de *Los pueblos silenciosos*, el escritor cubano de ciencia ficción Jorge Enrique Lage publicó *Carbono-14: Una novela del culto*, en la que Emily, una mujer joven, experimenta con su sexualidad por auto-penetrarse con un chocolate Toblerone. Mientras juega con las fantasías masculinas, la ausencia del hombre en las escenas eróticas muestra cierto tipo de política del auto-placer que niega la centralidad del falo masculino.

Obras citadas

- Anderson, Reynaldo, and Charles E. Jones. *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*. Lexington Press, 2016.
- Arroyo, Jossianna. "Cities of the Dead: Performing Life in the Caribbean," *LASAForum*, vol 46, no. 2, 2015, pp. 35-40.
- Bradbury, Ray. *The Martian Chronicles*. Doubleday, 1950.
- Brayton, Sean. "The Racial Politics of Disaster and Dystopia in *I am Legend*," *The Velvet Trap*, vol. 67, 2011, pp. 66-76.
- Cardentay Levin, Antonio. "La Revolución zombificada. La alegoría del trauma Cubano en *Juan de los Muertos*, de Alejandro Brugués," *Alambique*, vol. 2, no. 1, 2014, pp. 1-13.
- Carrington, André M. *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction*. U of Minnesota P, 2016.
- Chover Lafarga, Anna. "Casa de juegos: el erotismo como ética de la subversión" *Cuadernos de ALEPH*, no. 1, 2006, pp. 59-72.
- Ebrahim, Haseenah. "Sarita and the Revolution: Race and Cuban Cinema," *European Review of Latin American and Caribbean Studies*, no. 82, 2007, pp. 107-118.
- "Elena Palacios: 'Fui una televidente voraz...pero buscando historias.'" *Portal de la Televisión Cubana*, 23 Aug. 2011, <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-entre-tu-y-yo/184-elena-palacios-fui-una-televidente-voraz-pero-buscando-historias>
- Fleetwood, Nicole R. *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. U of Chicago P, 2011.

-
- Glenn, Cerise L., and Landra T. Cunningham. "The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film," *Journal of Black Studies*, vol. 40, no. 2, 2009, pp. 135-152.
- Imarisha, Walidah. "Introduction." *Octavias's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. Ed. Adrienne Maree Brown and Walidah Imarisha. AK Press, 2015, pp. 3-5.
- Lindsey, Treva B. "'One Time for My Girls': African-American Girlhood, Empowerment, and Popular Visual Culture," *Journal of American Studies*, vol. 17, 2013, pp. 22-34.
- Morgan, Joan. "Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure," *The Black Scholar: Journal of Black Studies and Research*, vol. 45, no. 4, 2015, pp. 36-46.
- Mota, Erick J. "Influencia de la cultura afrocubana en la literature de ciencia ficción en la isla: ¿Un possible 'neo-afrofuturismo' en el siglo XXI," *Korad*, vol. 26, 2016, pp. 11-17.
- Nama, Adilifu. *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. U of Texas P, 2008.
- Palacios Ramé, Elena. *Los Pueblos Silenciosos*. YouTube, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=fi3gKI73Vj4>
- Price, Rachel. *Planet/Cuba: Art, Culture, and the Future of the Island*. Verso, 2015.
- Ramos, Julio. "Roberto Zurbano y el debate sobre el racismo en Cuba: Entrevistas a Tomás Fernández Robaina y Víctor Fowler Calzada," *Afro-Hispanic Review*, vol. 33, no. 1, 2014, pp. 181-188.
- Rivero, Yeidi M. *Broadcasting Modernity: Cuban Commercial Television, 1950-1960*. Duke UP, 2015.
- Ruiz Narváez, Irene Esther. "Para verte major. Un studio a cerca de la presencia de la mujer negra en la televisión cubana," *Agenda de mujeres*, 29 March 2007, <http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3¬a=3683>
- Serra, Ana. "Conspicuous Absences. Representations of Race in Post-1969 Cuban Film," *Confluencia*, vol. 20, no. 1, 2004, pp. 134-146.
- Tamahori, Lee. "The Ray Bradbury Theater: Silent Towns," YouTube. 1992.
- "Una mujer, una vocación, un vestigio," *Portal de la Televisión Cubana*. 21 May 2014, <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-entre-tu-y-yo/1218-una-mujer-una-vocacion-un-vestigio>
- Womack, Ytasha L. "Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture," Chicago Review Press, 2013.