



El panóptico insular en *Alicia en el pueblo de Maravillas*

Dr. Pedro P. Porbén

Bowling Green State University

Ohio - USA

Recientemente en mi seminario graduado sobre cine cubano y después de mi viaje en octubre del 2012 a Cuba, surgió un debate bastante inesperado sobre la película *Alicia en el pueblo de Maravillas*.¹ Básicamente, mis estudiantes, quienes en su mayoría nunca habían tomado una clase con énfasis en Cuba, se cuestionaron por qué esta película precisamente y no otras, como por ejemplo *Fresa y Chocolate* que negocia con cuestiones tabú como la homosexualidad masculina, fue no solamente censurada sino prohibida tácitamente en la isla. Los estudiantes insistían en conocer qué estaba ocurriendo dos décadas después del estreno frustrado de la película; si se conocía o recordaba aún en la isla; y por qué circulaba tanto en las tiendas de video Miami como en las de Hialeah pero no en Cuba. Este ensayo es el resultado abreviado de una serie de conversaciones que tuvieron lugar fuera y dentro de las aulas, e intenta de cierta manera, y desde mi propia posición como cubano viviendo en La Habana cuando se proyectó la película, explorar la validez casi atemporal de esta película que se considera hoy día como “una de las mejores películas cubanas de todos los tiempos” (García Borrero, 44).

Aunque se comenzó a filmar durante la convulsa y sonora debacle del Campo Socialista en Europa del Este en 1989, *Alicia en el pueblo de Maravillas* se estrena en 1991 en el teatro Charles Chaplin de La Habana, Cuba. La película, que había sido anunciada repetidamente en los medios de comunicación cubanos

durante casi dos años, venía precedida por su éxito en varios concursos internacionales. Y sin embargo, *Alicia en el pueblo de Maravillas* fue abruptamente retirada de todos los cines cubanos tan sólo tres días después de su estreno nacional y en algunos teatros de la isla fue sustituida por la cinta soviética *El hombre anfibio*, la cual veníamos sufriendo los cubanos desde la década anterior. No fue sino hasta muy reciente, cuando se cumplió su décimo aniversario, que *Alicia en el pueblo de las Maravillas* se volvió a proyectar sin bien brevemente en un cine cubano (2002) en el emblemático cine Yara de la Ciudad de La Habana.

Durante su corta vida pública en los noventa, *Alicia en el pueblo de Maravillas* fue atacada severamente por los mismos medios de prensa cubanos que habían celebrado anteriormente sus éxitos internacionales. Y es que como afirmó Eduardo del Llano Rodríguez, coguionista de la película:

“el mundo era otro en 1991, y Cuba también; ya saben, los cambios en Europa del Este, el recrudecimiento del bloqueo y de la lucha ideológica, el período especial asomando la nariz... Aunque no participó en la competencia principal (son contadísimas las películas cubanas que lo logran) *Alicia*... obtuvo un par de premios en la Berlinale. Los primeros cables de los periodistas cubanos desde allá fueron jubilosos. El público europeo se sorprendía al ver que una película así era posible en Cuba” (del Llano).

En aquellos momentos complejos, las instituciones partidistas cubanas convocaron actos de repudio al filme, por un lado como respuesta interna a un artículo de la revista norteamericana *The Economist* que la clasificó como “otra película que examinaba los efectos psicológicos de una revolución en la gente ordinaria,” y por otro lado, como respuesta a una nota de prensa en “El Nuevo Herald” de Miami en el que se citaba a un ‘alto funcionario del gobierno cubano’



ante las Naciones Unidas en Washington, quien aseguró que el director de la película, el cubano Daniel Díaz Torres, había sido forzado a realizar un *mea culpa* público en los días que precedieron a la exhibición nacional y en el cual declaró:

“Siempre he sentido que huelga la aclaración de que este caricaturesco pueblo *no es un retrato de la Revolución*, sino de las excrescencias y lastres derivados de conductas y deformaciones éticas que inevitablemente acompañan todo proceso social hecho por el hombre” (García Borrero, 44).

La película fue prohibida en la isla como resultado de las protestas de varios cineastas a los planes estatales de fusionar el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) fundado en Marzo de 1959 por Julio García Espinosa, con la Televisión Cubana y con la sección de cine de la Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), propuesta que pretendía racionalizar recursos materiales y humanos en medio del periodo especial (Chanan 457). Si bien el ICAIC sobrevivió a la crisis, la película no dejó de ser prohibida y continúa siendo, según Chanan, “an act of censorship directed not merely against the film itself but, because of the accompanying threat against the film institute, against the right to free artist expression” (457).

No obstante, a pesar de su censura en la isla (o quizás debido precisamente a esa censura), *Alicia...* se convirtió, durante el transcurso de la década del noventa, en un objeto de culto popular e incluso algunas copias de pésima calidad circularon dentro de Cuba después de que se legalizaron las salas de video por cuenta propia en 1993.

Referenciada constantemente en los discursos de la vida cotidiana de los cubanos, *Alicia...* se presentaba como una sátira, o como la describe Eduardo del Llano como “una fábula y no un documental sobre el socialismo en Cuba” (del Llano). Fabulación de una realidad en la cual, a diferencia de la *Alicia* de Lewis



Carroll, las únicas “maravillas” eran los artilugios empleados para sobrevivir una suerte de panóptico insular que se resistía a seguir el rumbo de sus otrora modelos socialistas europeos. De tal manera, que

“A *Alicia*... hay gente que la detesta y gente que la adora. Abel Prieto dijo hace unos años en una entrevista que era una película sin calidad artística. Arturo Sotto viste a Pomares en *Amor Vertical* con una de las famosas camisas con huevos fritos, uno de las ‘claves’ de *Maravillas*. Rufo Caballero la incluye dentro de las diez mejores comedias del cine cubano” (del Llano).

Alicia... como cualquier texto cultural polisémico ha tenido muchas re-lecturas en más de una década, “hay gente que la detesta y gente que la adora,” y ésta es solamente una que intenta explorarla a partir de los conceptos de Michel Foucault del panóptico como instrumento de control complementado con las tecnologías del enjuiciamiento y de la examinación de casos patológicamente narrados en el filme como antisociales. A ésta combinación de sistemas elaborados por Foucault pero re-diseñados en el Caribe se refiere mi idea del panóptico insular y tropical que desarrollaré a lo largo de este ensayo. A través de este sistema intentaré pensar cómo se representa, barrocamente si se quiere, en *Alicia*... no sólo el sistema carcelario-panóptico revolucionario, llamado “Sanatorio Satán” (lugar a donde son llevados los funcionarios ‘tronados,’ los que han sido “cagados” como dice una niña pionera en la película), sino también los mecanismos implementados para corregir, en el doble sentido escatológico de la palabra, las conductas anti-sociales, contrarrevolucionarias y desviadas de la moral ‘maravillosa,’ de los sujetos (todos) del poder revolucionario cubano a mediados de la década de 1980. *Alicia*... se enmarca en momentos cuando la revolución se enfrentaba a una crisis total de su legitimidad como proceso y proyecto nacional, tal y como ocurrió antes en 1970 con la debacle económica que representó la Zafra de los 10 Millones y en 1980 como resultado del éxodo masivo por el puerto

del Mariel cuando más de un cuarto de millón de cubanos abandonó la isla en un lapso de pocos días.

Alicia en el pueblo de Maravillas se desarrolla en un pueblo imaginario llamado Maravillas de Noveras es una suerte de auto-monitoreado almacén de expedientes, de casos bien documentados que justifican el castigo impuesto a los pacientes/usuarios; es a la vez un repositorio de cuerpos 'enfermos' que son 'clasificados' de acuerdo a categorías 'científicas' del saber. De tal manera, al examinar los archivos, toda esa documentación hace de cada uno de los pacientes un 'caso,' pero sólo distribuyéndolo y clasificándolo según todo el espectro de casos individuales. Maravillas se presenta, en síntesis, como un excelente ejemplo tropical del sistema panóptico descrito por Michel Foucault en *Discipline and Punish*.² De hecho, en el sistema representado en *Alicia...* cada caso patológico y socialmente inadecuado presenta las mismas medidas, normas, errores y las marcas que los hacen a todos, y juntos por pecadores, una población de casos cuantificables y normalizados según sus desviaciones precisas de las normas establecidas por el Estado que los sancionó en primer lugar.

Quizás es aquí por donde *Alicia...* comenzó a molestar a las autoridades cubanas, al no solamente criticar los sistemas hegemónicos 'tradicionales', como la Iglesia Católica y el puritanismo poscolonial asociado con ella, sino también a la revolución misma desde una perspectiva satírica en concordancia con las tradición cinematográfica de las décadas anteriores.³ Recordemos entonces que la película fue retirada abruptamente de los cines cubanos y fue condenada al silencio visual por más de una década. Es más, aún hoy en el 2013, esta película no ha sido proyectada nunca en la televisión nacional controlada íntegramente por el Estado revolucionario cubano.

La crítica a la película, según Alfredo Guevara, el paladín de la censura cinematográfica cubana posrevolucionaria, no debía ser por la polisémica y ‘pesimista’ visión que proponían, sino por su marcada ‘ambigüedad política’ en un momento en que el país estaba “crispado por la situación de cerco” en que vivíamos. “Indudablemente”, continuaba Guevara, “la película tiene, en el orden estrictamente político, dos lecturas”: “hay quienes ven una película tan desmesuradamente crítica que puede servir a los contrarrevolucionarios, y hay otros que la ven como una película normalmente crítica que no tiene esas intenciones (yo creo que no las tiene)” concluyó (citado en García Borrero, 45). Obviamente, las autoridades culturales cubanas no corrieron el riesgo de permitir que el pueblo ‘maravilloso’ asistiera a una película tan crítica y con lecturas anticipadamente problemáticas.

Independientemente de las ‘intenciones’ a las que se refirió Guevara, *Alicia en el pueblo de Maravillas* fue una advertencia de que en cualquier momento podemos ser ‘nosotros,’ el pueblo que habita si bien temporalmente fuera de Maravillas, aquellos ‘otros’ allá dentro: defecados y escupidos intentando escapar al panóptico insular. Pero *Alicia...* también propuso que la disciplina, como un tipo de poder, incorpora gran variedad de prácticas, de las cuales toma elementos para formar un todo que invade la sociedad cubana contemporánea. Y es este un poder basado en la observación constante y en la intervención en los comportamientos de los cuerpos, haciéndose para ello distinciones entre los sujetos ‘normales’ y los opuestos ‘anormales’ quienes tiene a su vez deseos y comportamientos normalizados o no.⁴

Alicia en el pueblo de Maravillas corrió la misma suerte que el documental experimental *P.M.* en 1961. Fue censurada, prohibida y condenada por las más altas esferas de la dirección política y cultural cubanas. Tres décadas antes, la afectiva y afectada reacción de Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC,

ante la oficialmente etiquetada contrarrevolucionaria propuesta *P.M.* de Sabá Cabrera Infante y Jiménez Leal, fue tan sólo el comienzo de un proceso de purgas partidistas, cierre de espacios discursivos críticos, expulsión de intelectuales y la censura prohibitiva de materiales fílmicos que no se avenían a las nuevas 'normas' institucionales revolucionarias; culminando con las conocidas *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro. Treinta años después, reaparece Alfredo Guevara, esta vez para decapitar no sólo un filme sino también pare sustituir al entonces director del ICAIC el venerado Julio García Espinosa.

Pero si se quiere comenzar a entender el 'caso-Alicia,' y las razones de su censura histórica debemos comenzar por analizar, si bien brevemente, la cinta en sí misma; película que fue definida por el crítico cubano Enrique Colina como "a satirical parody of the misadventures of a Cuban Alice in an imaginary hell-town, where those guilty of lése-majesté against Socialism redeem their sins. A surreal metaphor, absurd and exaggerated" (citado en *Cuban Cinema* 457).

Alicia en el pueblo de Maravillas comienza con Thais Valdés, la protagonista, gritando aterrorizada "Auxilio, para, coño, paraaaaa..." al conductor de un camión en el que intenta escapar del "Sanatorio Maravillas de Noveras" y en donde estuvo recluida debido a su mala conducta, contestataria e irreverente. Vestida de 'hombre' para ocultar su identidad, logra alcanzar el camión donde viajan cabizbajos otros hombres que prácticamente no se han inmutado ante la urgencia de los gritos de Alicia; todos evitan cruzar sus miradas con la "enferma" Alicia. Sabían que nadie llegaba a Maravillas de Noveras por voluntad propia. Todos llegaban allí como castigo a sus infracciones a las normativas oficiales y para ser (re)entrenados, recalibrarlos afectiva y políticamente, y para de cierta manera recuperarlos, como 'dóciles sujetos' que se pudiesen re-inyectar de nuevo a la sociedad híbrida disciplinaria y de control que operaba "sanamente" fuera de Maravillas. Por eso los hombres en el camión no se miran, ni responden a los



gritos de Alicia; cabizbajos, casi penitente, representan los efectos, sumamente productivos, de la docilización de sus cuerpos; lo cual, como es de esperar, prueba a las instituciones correctivas gubernamentales que el entrenamiento y la corrección de los sujetos otrora desviados ha sido un éxito.

Ya desde el comienzo, *Alicia en el pueblo de Maravillas* subraya cómo la disciplina ejercida sobre el pueblo o la masa para producir ‘cuerpos dóciles’ (*docilis*, educable) deriva de prácticas o micro-tecnologías asociadas al ejercicio del poder y la constitución de conocimientos o saberes (léase alfabetización) en la organización del espacio y el tiempo a lo largo de líneas ordenadas para facilitar formas constantes de vigilancia y la operación de evaluaciones y enjuiciamientos. Es decir, fuera del “Sanatorio Satán,” en la calle y en público, todos los sujetos se auto-diagnosticaban diariamente para distinguirse de alguien que estaba recluido en Maravillas de Noveras. Si alguien estaba allá dentro era porque le habían “tronado” o porque había “metido la pata,” o como sentencia una muy elocuente niña pionera en la película: “si estás aquí es porque te llenaron de caca... y es mejor que te estés tranquila”.

Regresando al camión, Alicia apenas ha tenido tiempo para recuperarse de su escapada, cuando de entre los cabizbajos y dóciles sujetos emerge el “compañero Director” del sanatorio, Reinaldo ‘Melesio’ Miravalles, a quien veremos siempre en las escenas cuando comienzan las desgracias de todos los personajes que habitan Maravillas de Noveras. Alicia se resiste a ser regresada al sanatorio y forcejea con el satánico Director. Vemos el cuerpo del Director caer desde lo alto de un puente y reventarse en el suelo provocando una tremenda explosión sulfúrica que embarra de una sustancia dudosa a un guajiro, a su yunta de bueyes y a todos los que estaban cerca de la estrepitosa caída. Inmediatamente se detiene el camión y se paraliza la escena. Es necesario investigar. Sin embargo, cuando llega la policía, y ante la sorprendida mirada de

los testigos – que incluye a varios turistas extranjeros que se han detenido a mirar la escena y tomar fotos del operativo policiaco cubano— no hay cadáver. Y si no hay cadáver, no hay prueba del asesinato, como declaró el oficial a cargo del operativo. Un primer plano nos lleva al interior de los ojos profundamente negros de Alicia-travestida de hombre, como si estuviésemos siendo transportados al otro lado del espejo, hacia la zona indeterminada de la memoria de Alicia, y emprendemos entonces el viaje de regreso al pueblo de Maravillas de Noveras, ese pueblo límite, zona de indeterminación, que “por error no pertenece a ninguna provincia, porque alguien se equivocó en la re-planificación política administrativa nacional” y “lo dejó fuera del mapa”.

A lo largo de la película, no sólo el sanatorio Satán, sino Maravillas de Noveras en general, se nos presenta como un sistema carcelario con un ojo que literalmente todo lo ve, incluso detrás de las puertas se ha colocado un ojo pintado encima de una lengua atravesada por un puñal, símbolo no velado del castigo al chivato. Ese ojo-panóptico, o como diría Foucault “the all-seeing eye” se podría leer entonces en *Alicia*... como la crítica no muy codificada a los dispositivos de vigilancia cubanos implementados desde la década de los sesenta como “Comités de Vigilancia de la Revolución” (CDR), estructuras de barrio que se diseñaron para controlar la delincuencia y la contrarrevolución a nivel de la calle, de pueblo. Me refiero en este caso a los sistemas de ‘vigilancia laterales’ (y/o ‘peer monitoring’) que consisten en el uso de herramientas de vigilancia por personas o vecinos en un barrio, y menos por los agentes de las instituciones públicas o policiales, para realizar un seguimiento constante y un monitoreo directo de unos a otros. De hecho, estos sistemas de monitoreo constante a nivel de barrio constituyen un redoblamiento del modelo panóptico por el que los sujetos de la mirada panóptica han llegado a asumir algunas de las responsabilidades no sólo de controlarse ellos mismos, sino de realizar el seguimiento de ‘los otros’, sería

entonces un modelo de “perseguir a las líneas de penetración indefinida” (Foucault 47).

Pero en el caso de Cuba posrevolucionaria, esa vigilancia es también un enjuiciamiento al sujeto siendo vigilado, de ahí que la sanción impuesta a los tronados por pecados contra “la santidad revolucionaria del matrimonio” sea llevar siempre consigo un par de tarros enormes, referencia a los cornudos o “tarrús” (sic), a quienes se les recuerda de este modo que están siendo siempre observados aunque nunca puedan ver los tarros que llevan.

Pero, como en *Discipline and Punish* de Foucault, en *Alicia...* la metáfora del panóptico es tan sólo la punta del iceberg. Detrás de la metáfora ‘maravillosa’ —a los compañeros ciudadanos de Maravillas se les llaman ‘los maravillosos’ y a la historia del pueblo se le apellida ‘de maravillas’— encontramos una micro-tecnología muy especial que “combina el ejercicio de la fuerza con el establecimiento de la ‘verdad’, es decir: la temible examinación” (Foucault 184). Precisamente *Alicia...* se distanció de las películas cubanas de la década anterior al centrar su mirada crítica en los cuerpos dóciles resultantes de las continuas alfabetizaciones afectivas de los sujetos revolucionarios. Y es que la examinación, a la que se someten diariamente los pacientes del Sanatorio Satán en Maravillas, es de todas las tecnologías y según Foucault la más “correctiva-educacional”, y de hecho en la película la examinación funciona mucho mejor que la disciplina forzada.⁵

Desde su llega al sanatorio Satán, Alicia personaje va explorando aceleradamente los *cuerpos del delito* a través de una combinación de chismes callejeros con testimonio. Y de tales narrativas va extrayendo las plausibles justificaciones que han ido formando ‘los casos’ y los expedientes contra “los



compañeros” que han tenido que ser enviados a Maravillas. Alicia nos revela que algunos fueron “jodidos” (sic) para que otros escalaran sobre sus espaldas; otro recluido en Maravillas abandonó en la calle repleta de famélicos “ciudadanos” un camión cargado con víveres porque, según él, lo sedujo un rítmico fondillo de una mulata. Pero Alicia está siendo a la vez observada. Cada vez que Alicia le escribe a su novio, quien vive fuera de Maravillas, la puerta de un armario, de un closet viejo con un espejo empotrado, se abre chirriando dolorosamente sus gastadas y desengrasadas estructuras de sujeción al espacio de lo oculto; el closet, la dimensión de lo oculto y prohibido, resulta ser la memoria, el archivador oficial de sexualidades reprimidas, de absolutismos institucionales. Y será Alicia, a través de sus monólogos reiterados frente a ese espejo, quien nos irá develando “los trapos sucios” y los secretos que oculta la buena Alicia. En tales monólogos o mea culpa especulares, aparece ella misma como una niña torturando a gatos y perros por diversión; se ve a ella misma escabullirse de la escuela para tener sexo con su novio Serafín, mientras en la escuela sus compañeritos la nominan como estudiante destacada. Es decir, el “caso Alicia” ya existía mucho antes de que ella cruzara el umbral maravilloso; Alicia ya había sido fabricada por el panóptico insular de las estructuras oculares que ahora ella maneja.

Alicia en esta película juega siempre con los espejos. De hecho, la puerta del botiquín del baño de su cuarto infectado de cucarachas tiene un espejo pero de dos caras. Alicia puede verse y ver a quienes estén del otro lado. Curiosa y como en las historias de Lewis Carroll, Alicia no se puede resistir y se mete por el agujero de la pared que forma su botiquín en el baño. Del otro lado del espejo, y a través del hueco de una cerradura, Alicia descubre que el Director Satán se está confabulando con el compañero Pérez y la cúpula directiva del Sanatorio para forzar a que el pueblo beba un “agua maravillosa de globitos” pero que está llena



de impurezas, y aún así, la quieren destinarán al consumo de la ignorante población nacional.

Por unos minutos, en esta escena, Alicia se convierte en la delatora de los mecanismos del poder detrás del Sanatorio Satán: es la espía de los espías, la doble espía, el triple agente inquisitivo, la multiplicidad del *gaze* estatal, la omnipresencia revolucionaria. Pero al intentar escapar se romperá una pierna y quedará incapacitada, paralizada, reducida a su función original: paciente de un sanatorio y ahora sin poder moverse.

O en otras palabras, Alicia (ella como cuerpo también penalizado y micro-controlado y ahora paralizado) resulta el espejo a través del cual nosotros como espectadores asumimos los casos y las patologías de comportamiento 'anti social', ergo contra-revolucionarias, de los habitantes del país maravilloso.

Maravillas se erige entonces, gracias al ojo inocente y casi naïve con el que Alicia escrudiña a los personajes, como el aparato de examen ininterrumpido siempre ejerciendo, duplicando si se quiere, las operaciones educacionales que requiere el Estado como condición de pertenencia dócil al sistema de valores, moralidades, etc., normalizadas a priori, fuera de Maravillas. Maravillas funcionando entonces como panóptico tropical donde los grupos-pacientes actúan y piensan en términos de líneas molares, como máquinas y, por supuesto, como organismos. "Conciencia, organización, producción" es el lema que repiten los panfletos oficiales. "Maravillas avanza en la producción, en la cultura, en los servicios, en el deporte. Maravillas de Noveras sigue su cauce radiante hacia el futuro", afirma ante las cámaras un orgulloso Director Satán.

Pero: ¿no es entonces Alicia el ojo del poder o al menos un guiño de éste? Pensemos que Alicia llega a Maravillas por su propia voluntad después de rechazar su vida burocrática en la ciudad. Llega utópicamente a transformar la

cultura popular de Maravillas y febrilmente intenta convertirse en otra-Alicia, quiere devenir algo más. A través de la película Alicia se irá convirtiendo *en* Maravillas. El poder, como decía Deleuze en una conversación con Foucault, no es algo que existe en abstracto, sino que solamente existe en su aplicación, pero donde hay poder, hay resistencia. Lo cual es complementado por la idea de Foucault de que “el poder existe y crea estructuras como redes en las cuales los cuerpos actúan dentro y bajo el poder” (Vigilar 99). Lo cual no quiere decir, continua Foucault, “que el poder es la cosa mejor distribuida en el mundo, aunque en cierto sentido lo es; no estamos entonces lidiando con una suerte de distribución democrática o anárquica del poder a través de cuerpos” (Vigilar 99).

Al respecto, una escena que también hace referencia a la presencia permanente de la cultura popular norteamericana en Cuba, nos muestra a los pacientes-organizados en esas redes de poder montando una pésima pieza teatral auto-flagelante (a lo Caso Padilla), bajo la dirección de Alicia.

En la escena se reproduce la imagen familiar del muy famoso video norteamericano *We Are the World* de los ochenta. En esta versión burlesca y altamente cursi, los sujetos-pacientes imitan a varias de las superestrellas del mundo de la cultura *pop* estadounidense para subrayar precisamente el alineamiento incondicional de los sujetos al coro discursivo de la normalizada cultura nacional. El tronado camionero que fue seducido por un fondillo, quien en algún momento se convierte en un energético y quijotesco exterminador de cucarachas en el infestado cuarto de Alicia, se tapa la oreja frente a un imaginado micrófono, como lo hizo Bruce Springsteen, y declara parodiando al Caso Padilla de 1971: “compañeros, yo me auto-críticooo...”, cuando es interrumpido por una asqueada Alicia. Por supuesto, al detener la obra, Alicia interrumpe algo más que el coro disciplinado de compañeros tronados; Alicia interrumpe el camino exacto,

la vía única por la cual se debe y se tiene que desplazar socialmente el sujeto en vías de ser corregido, bajo el control del sistema represivo del estado maravilloso.

A partir de ese momento, Alicia se convierte en el enemigo interno que amenaza con desestabilizar el híbrido sistema disciplinario y represivo que ha creado y/o modificado a los compañeros pacientes en el sanatorio de Maravillas. Alicia modifica las dinámicas de grupo, e incluso logra que sean los niños y las niñas de Maravillas –los retoños de “hombres y mujeres nuevos” que todas las mañanas en los actos matutinos recitaban “Pioneros por el Comunismo, ¡seremos como el Ché!” – los que para “salvarla” la escondan dentro de una enorme marioneta troyana en forma de Pionera, con uniforme y todo, y la empujen al unísono hacia los límites exteriores del sanatorio. Pero es también una marioneta o muñecón carnavalesco transgresor en sí mismo: por un lado es una niña pionera y, por el otro, un niño pionero. Es la dualidad especular que persigue a la travestida Alicia.

El problema estriaba ahora en que dentro de esa marioneta gigante va también el compañero Rodríguez, el ideólogo del partido en Maravillas. Y aunque es un espacio cerrado, como una celda de detención carcelaria, en lugar de sentir claustrofobia o miedo al confinamiento, Alicia y Rodríguez reapropian sus condiciones de sujetos “escondidos” e intentan malabares imposibles que terminarán por abrir completamente la marioneta bisexual.

Al salir, escondida detrás de unos contenedores de basura, Alicia se tiene que “travestir,” vestirse de hombre para evadir la persecución. Rodríguez, en su desafuero, la abraza y la besa apasionadamente sin notar que las dos viejas chismosas del pueblo los están mirando; “recordemos que siempre hay un ojo que te ve” como dice la canción de Elio Revé (o ‘[the] all-seeing eye’ en el panóptico de Foucault), y una le comenta a la otra:



--Tú ves, por eso ese tipo ha tenido tantos problemas, porque se besa con otros hombres.

Esta breve escena nos recuerda que la Revolución cubana mantuvo hasta muy recientemente una política de género y sexualidad que privilegiaba los comportamientos hetero-normados y declaraba como contrarrevolucionarios la homosexualidad tanto masculina como femenina.

Paralelamente, mientras Alicia travestida intenta escapar, algunos pacientes/dirigentes, se están sometiendo a sus baños sulfurosos diarios, los cuales son recomendados por el Director Satán como antídoto contra la contaminación externa a la que se deberán enfrentar cuando re-asuman sus funciones burocráticas. Pero Rodríguez, el ideólogo del Partido Comunista, había saboteado los baños purificadores para poder escapar con Alicia. Rodríguez había llenado de mierda las bañaderas y por las tuberías sale solamente el orín y la excreta de los escusados públicos. Y en una escena que ha cruzado también al discurso de la vida cotidiana cubana por su evidente y escatológica comicidad, un funcionario al oler a otro, le comenta:

--Pérez, usted huele a mierda.

--No entiendo el chiste, usted sabe que aquí estamos todos cagados.

--No, no... pero usted huele "literalmente" a mierda.

Durante su estancia 'voluntaria' en Maravillas, Alicia ha logrado generar nuevas conexiones entre máquinas del deseo (máquinas deseantes), que asumen posiciones no-decididas y no-estructuradas, actualizando nuevos momentos virtuales, que Alicia-personaje ha encontrado por fin dentro del grupo-subyugado, a una persona dispuesta a tocar (algo más que) su virtualidad.⁶⁶ Precisamente

que sea Rodríguez el ideólogo del Partido Comunista quien sirva de conexión máquina para la escapada y luego establezca una relación carnal agresiva pero corta con Alicia, genera al final de la película una cuestionable 'línea de vuelo o de fuga' como la llamaría Deleuze, ⁷ cuando Alicia se escapa de Maravillas con la ayuda de varios de esos sujetos-deseantes ahora constituidos en grupo-sujetos, tan sólo para terminar siendo detenida y regresa de nuevo al Sanatorio por el improbable asesinato del Director Satán.

Alicia regresa y aparentemente seducida por la lógica proletaria del Director, bebe de aquella agua con globitos repleta de basuras innombrables y de dudosa procedencia. Claro está, como explica el Director a la dubitativa Alicia, "si agitamos suficientemente la botella, las partículas no se disuelven, pero se mezclan", alcanzando su máxima estabilidad en la entropía, y "nos quedamos ante un agua cristalina con probados efectos medicinales".

A comienzo de los noventa del siglo pasado, a los cubanos se les 'agitaba' como en *Alicia...* en las calles y en las marchas del pueblo combatiente, en las iniciativas "31 y *pálante*" o "aquí el que no salte es yanqui", convirtiéndose en un soluble puñado de sujetos larvales exílicos, utilizando una idea de Julia Kristeva. Éramos, y aquí me auto-referenciaré por un instante, "sujetos-en-proceso" en condiciones de (in)exilio permanente, extraños en Cuba; y como resultado, continuando con Kristeva, aparecían desde la masa-agitada nuevos disidentes: los suspendidos, los tronados, los escolarmente inadecuados, que si no saltábamos éramos yanquis. Se vivía entre dos momentos de ansiedad irresoluble por vías normales o normalizadas por una conducta incisivamente diluida en el pueblo, en la masa líquida que reconfiguraba los bordes de una nación. Una nación que ahora, después de las catástrofes europeas del Este, se estaba autoproclamando convenientemente más aislada que nunca.

En la Cuba que referencia *Alicia...* se estaba navegando a ciegas por un embelesado socialismo que a ultranza pretendía recolonizar el campo siempre problemático de la cultura en busca sobre todo de una redefinición de lo nacional, y de hecho de la revolución misma como proyecto y proceso en marcha. De tal modo que Maravillas funciona a estas alturas como un receptáculo paródico de una botella asociada a la embotelladora nacionalista, que intenta contener o reformar a ese populacho que segregan las fuerzas del mercado por un lado y, por otro, “embodies a potential for ungovernability” (Williams 109). El estado revolucionario cubano en transición tiene que controlar, manejar y siempre dominar, pero no tiene que necesariamente incorporar a los sujetos-larvales, como tampoco tiene que integrarlos, o educarlos siquiera “as it strived to do during the populist phase of Latin American development” (Williams 109).

Como he dicho anteriormente, a las autoridades estatales obviamente les preocupó una película como *Alicia...* sobre todo por estas potencialidades de “ungovernability” como sugiere Gareth Williams. Quizás también porque a comienzos de los noventa *Alicia...* propuso, sin mucho disimulo, que la revolución cubana se podía continuar embotellando para ser vendida en un mercado internacional re-polarizándose después de la debacle de los posibles ‘competidores’ europeos antes de 1989, competidores que ahora serán consumidores potenciales de las “maravillas” de Noveras. De hecho, Alicia-personaje, después de re-capturada y regresada al Sanatorio Satán, aparecerá promocionado el brebaje maravilloso, el “agua de globitos” producido en el Sanatorio y repleta de larvas flotantes, en un comercial para televisión que se exhibe fuera de Maravillas de Noveras. El brebaje promocionado ahora por la re-educada Alicia contiene entonces la esencia de la reducción del hombre/mujer a sujetos institucionalmente patologizados, sujetos larvales envueltos pero no disueltos en las excretas del sanatorio. Pero de las heces fecales emergerán luego los *corpus delicti* que necesita el aparato “maravilloso” de examen

ininterrumpido para continuar con las operaciones educacionales que requiere el Estado que se ejerzan sobre los sujetos a ser docilizados dentro del sistema de valores y moralidades revolucionarias. Y es que es precisamente disciplinar y castigar, en un panóptico tropical e insular que no se puede abandonar, lo que está subrayando *Alicia en el pueblo de Maravillas*, al revelar los mecanismos de castigo (envío a Maravillas, destitución de cargos gubernamentales, cesantía, escarnio público, auto-flagelación, etc.) y las estrategias para disciplinar el cuerpo social a través de la ‘sanación’ y el realineamiento con las lógicas morales explícitas que gobernaban el punto de vista hegemónico de la sociedad cubana a comienzo de la década de 1990, en la cresta de la ola destructiva (o reconstructiva) que generó la caída del Muro de Berlín, el símbolo derruido del imperio socialista real.

O dicho de otra manera, *Alicia...* la película nos sugiere que cualquier cosa saliendo de Cuba, aunque venga enlatado o embotellado con “basuritas flotando”, será más atractivo al consumidor de izquierdas o derechas, quienes se debaten ahora en los noventa entre gastar su dinero en el flamante McDonald’s construido en la Plaza Roja del Kremlin de Moscú –que alimenta a los que visiten la tumba del embalsamado Lenin—o gastarlo en un producto medicinal, orgásmico o laxativo, da igual, que provenga de Maravillas en el Trópico insular. Pero debemos pensar también –y de cierta manera Alicia nos lo recuerda— que el turista a comienzos de los noventa no entra al pueblo/Sanatorio y laboratorio de Maravillas/Cuba. Esto debemos recordarlo pues marca la segregación del sujeto nacional versus la libertad del consumidor capitalista neoliberal foráneo que recolonizará la isla con un dólar despenalizado después de 1993.

El Estado revolucionario cubano sobrevivió, y aún lo hace ya en la segunda década del siglo XXI, porque se convierte en maleable, en líquido contenedor de las partículas flotantes que no pueden sino ser agitadas para pretender que el



producto a vender tiene las cualidades que demandan las nuevas formas de acumulación flexibles de capital, una cultura de consumo que resulta, como mínimo, ajena a los cubanos –sobre todo porque la economía nacional continua insistiendo en una doble moneda, el peso que no compra nada y el chavito o C.U.C que lo compra todo.

Alicia en el pueblo de Maravillas no sólo provocó la ira de las instituciones culturales cubanas como hemos visto, sino que más de un funcionario corrió la suerte de los pacientes del sanatorio: fueron tronados o destituidos. Por ejemplo, Julio García Espinosa, entonces director del ICAIC, fue sustituido por el censor de *P.M.*, Alfredo Guevara; otros sufrieron el escarnio público e incluso al director de la película, como vimos antes, se le sugirió que aclarase que *Alicia...* no era una crítica a la revolución sino una obra de ficción que tiene lugar en un sitio no identificado. A pesar de las protestas de varios cineastas, incluido Enrique Colina, y de lo evidente de la purga directiva que se gestó, *Alicia...* no circuló sino controladamente por los circuitos cinematográficos de algunas capitales de provincia, hasta quedar reducida a una suerte de *underground commodity* que atestiguaba una vez más lo contra-productivo de la censura revolucionaria. No obstante, concuerdo con mi amigo y coterráneo Juan Antonio García Borrero en que:

“El cine cubano ha vivido mil momentos polémicos... Ya sea lo que se ha experimentado con *P.M.* (1961), con *Cecilia* (1981), o con *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (1991), por mencionar apenas tres, lo que se manifiesta en esos casos es la fibra autoritaria de un grupo de personas que, en algún momento de la Historia, han conseguido imponer sus puntos de vista por la fuerza, sin necesidad de someter sus argumentos al



escrutinio público, en una competencia transparente y simétrica” (García Borrero, 2013).

Sin embargo, y a pesar de la censura, como mecanismo publicitario *Alicia...* resultó una herramienta inconcebiblemente prolífica, pues generó por un lado el mito de “Alicia” y, por otro, sirvió como puntero en la re-contextualización de la revolución cara al mundo a comienzos de la década de los noventa del siglo pasado.

Desde mi lectura, muy personal, la validez de *Alicia...* más de dos décadas después de su estreno/censura, se debe también a que generó en los noventa cubanos nuevas alternativas cinematográficas que no seguían las prescripciones habituales o habituadas en la década anterior; incluso se adelantó a filmes considerados sumamente transgresores como *Fresa y Chocolate* (1994) dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, *Madagascar* (1994) dirigida por Fernando Pérez, o *Pon tu pensamiento en mí* (1994) de Arturo Sotro. *Alicia* nos permitió reconsiderarnos a nosotros mismos –y aquí me refiero a quienes vivíamos en Cuba en los noventa— dentro de nuestros roles como ciudadanos, como revolucionarios y como sujetos. De hecho, *Alicia...* re-contextualizó los problemas políticos y sociales que habían sido expuestos décadas antes por *Memorias del Subdesarrollo* (1960), por ejemplo, y la más cercana epocalmente *Papeles Secundarios* (1993) dirigida por Orlando Rojas. *Alicia...* ofrecía (como lo hará *Fresa y Chocolate*, Tomás Gutierrez Alea y Juan Carlos Tabío) opciones de experimentarnos en relación con un futuro actualizable en el cual “the question of the revolution is a bad question because, in so far as it is asked, there are so many people who do not *become* revolutionaries, and this is exactly why it is done, to impede the question of the revolutionary-becoming of people, at every level, in every place” (Dialogues 147).

Alicia en el pueblo de Maravillas nos convirtió a todos los cubanos, o nos recordó al menos que, como pueblo, éramos pacientes/usuarios de un enorme sanatorio (de una revolución con pésima salud afectiva), en el cual se pretendía precisamente recuperar nuestra ‘normalidad’; es decir, sanarnos, extirparnos para que no contamináramos la masa pasada por agua — baño, exorcismo, re-bautizo revolucionario. Teníamos, como sujetos activos del posible cambio, que ser reajustados a la maquinaria, al ensamblaje *maquínico* de la narración de la revolución como *deseada*, regresar por cualquier medio al estado de máxima entropía en el cual, paradójicamente, somos o éramos más estables: como partículas que se agitan en un medio líquido y se disuelven temporalmente sin ser notadas desde afuera.

De cierta manera, *Alicia...* no habla hoy en día de los condenados que llegan tronados a Maravillas de Noveras, y he aquí quizás otro elemento de su vigencia vox populi. Esos allá dentro, los que se ‘jodieron,’ sufren transformaciones que les dejan *verse* detrás del *Espejo de Paciencia* como lo llamó Silvestre de Balboa, que no es otra cosa sino un espejismo. Porque Alicia también interpeló a los que se habían quedado afuera, a los que creían que circulaban libremente por las calles, a los que no vivían en Maravillas. Estaban hablando de nosotros; y todos “somos la Revolución” como dijo Roberto Fernández Retamar (290). Entonces, ¿estaba Alicia interpelando precisamente a la Revolución?

Revisitando Maravillas de la mano de Alicia ahora en el siglo XXI, los que ya no estamos permanente en Cuba nos reconocemos como ajenos, como los otros con respecto a esos allá dentro, y nos solazamos en la libertad de circular, aunque controladamente por estructuras socio políticas que, a pasar de todo, mantienen el ojo siempre atento a la Revolución del otro lado. Alicia nos advierte, quizás desde su cercana lejanía, que en cualquier momento podemos ser



nosotros los otros, aquellos de allá dentro. Como decía el muñequito ruso de los setenta que se proyectó tanto en Cuba: “cuidadito oso, no seas goloso... desde aquí arriba, Mashenka te mira”. El panóptico de Foucault funciona, y bien lo sabe Alicia en nuestro pueblo de Maravillas.

© **Pedro Porbén**

Notas

¹ *Alicia en el pueblo de Maravillas* (ICAIC) fue estrenada en Cuba el 13 de Julio de 1991. Como proyecto comenzó a rodarse a fines de 1989, y la filmación terminó en 1990. Dir. Daniel Díaz Torres. Duración: 93 minutos. Guión: Grupo Nos-y-Otros, Daniel Díaz Torres. Intérpretes: Thais Valdés, Reynaldo Miravalles, Alberto Pujols, Carlos Cruz, Raúl Pomares, Alina Rodríguez, Jorge Martínez, Enrique Molina. Premio del Comité de la Paz (1991); Mención Especial del Interjury en el Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania (1991). Mención Especial. Festival Internacional de Cine de Montevideo y Punta del Este, Uruguay (1993).

² Foucault describe el sistema panóptico como un nuevo modo de poder utilizado primariamente en las escuelas, las barracas y los hospitales. Inspirado en el modelo desarrollado por Jeremy Bentham a fines del siglo XVIII, Foucault describe cómo las personas aprenden a establecer dossiers, sistemas de marcados y clasificaciones, pasando luego a una vigilancia permanente sobre el grupo de pupilos o pacientes; métodos que más adelante comenzaron a generalizarse socialmente.

³ Si bien *Alicia...* toma elementos de una tradición crítica que comenzó bien temprano en la década del sesenta con *Memoria del subdesarrollo*, *La muerte de un burócrata* y *Las doce sillas* todas de Tomas Gutiérrez Alea, el filme abre una nueva ventana en momentos completamente diferentes. De hecho, *Alicia...* pudiera considerarse como precursora de lo que será 'el realismo sucio' cubano, manifiesto en la literatura por ejemplo de Pedro Juan Gutiérrez, dado su alto nivel escatológico y satírico urbano.

⁴ Foucault subrayó la prisión como símbolo de la concreción de todas estas características y funciones, el panóptico. En Cuba, el sistema se desborda de la prisión, aunque nunca la abandona, e invade todos y cada uno de los más inusitados resquicios de la sociedad; no quedando lugar inmune a la parásita invasión de este tipo de poder, que por supuesto, no es el único (Foucault *Discipline and Punish* 184).

⁵ La exanimación es, de todas las tecnologías, la más obviamente educacional, mucho más que la disciplina, la cual tiende a ser erróneamente leída solamente como técnica de poder y control, cuando ambas debían ser entendidas como tecnologías de poder-saber como insistía Foucault "the superimposition of the power relations and the knowledge relations assumes in the examination all its visible brilliance" (1977: 185). Resulta interesante subrayar que aunque aparecen casos y patologías disímiles, la locura no es referenciada como tal en *Alicia...*; hay un cierto silenciamiento con respecto a la locura; quizás, como afirmó Foucault en *Historia de la Locura*, porque "no se puede suponer, ni aun con el pensamiento, que se está loco, pues la locura justamente es condición de imposibilidad del pensamiento" (40-41). Los sujetos en *Maravillas* no se auto-diagnostican como locos/locas pues precisamente esto implicaría que son capaces de conocer su propia incapacidad de pensarse a sí mismo en el espacio correctivo del sanatorio. O, como sugirió Derrida, porque "la expresión 'decir la locura misma' es contradictoria en sí misma. Decir la locura sin expulsarla en la objetividad es dejarla que se diga ella misma.

Pero la locura es, por esencia, lo que no se dice: es, dice profundamente Foucault, la ausencia de obra” (63). Decir que todos en el sanatorio están locos/as implicaría objetivar la violencia contra sus cuerpos, “cuando yo creo tener un cuerpo, ¿estoy seguro de sostener una verdad más firme que quien imagina tener un cuerpo de vidrio? Seguramente, pues “son locos, y yo no sería menos extravagante si me guiara por su ejemplo”. No es la permanencia de una verdad la que asegura al pensamiento contra la locura, como le permitiría librarse de un error o salir de un sueño; es una imposibilidad de estar loco, esencial no al objeto del pensamiento, sino al sujeto pensante” (Historia de la Locura 40-41).

⁶ Me refiero a máquinas deseantes como lo hacen Gilles Deleuze y Felix Guattari, en *Anti-Oedipus* (AO) primer volumen de *Capitalism and Schizophrenia*, para referirme a la representación del deseo no como propuso el psicoanálisis Freudiano como sueños y fantasías en el teatro del inconsciente, sino como el inconsciente como una fábrica y el cuerpo como un ensamblaje de máquinas produciendo deseo. En Deleuze y Guattari las máquinas deseantes se derivan la noción de Antonin Artaud de los cuerpos sin órganos: “A machine may be defined as a system of interruptions or breaks... related to a continual flow (hyle) that it cuts into...like a ham slicing machine, removing portions from the associative flow: the anus and the flow of shit it cuts off, for instance” (AO 36). No obstante debo aclarar que esos frenos o interrupciones de los flujos no implican un rechazo en la continuidad del proceso deseante sino que más bien son constitutivos del proceso: “it presupposes or defines what it cuts into as an ideal continuity” (AO 36). De tal modo, y creo que esto queda claro en *Alicia*..., cada máquina se acopla a otras máquinas y entre ellas forman una conexión condicionada por cómo cada una frena los flujos en función de su interrelación: “Desiring-machines work only when they break down, and by continually breaking down” (AO 8). Es decir, siempre existe una tercera máquina que produce un flujo perpetuo: máquinas conectadas a otras máquinas produciendo encuentros y frenos de flujos deseantes; pero siempre, produciendo: “Everything is production, since the recording processes are immediately consumed, immediately consummated and these consumptions directly reproduced. This is the first meaning of process as we use the terms: incorporating recording and consumption within production itself, thus making them productions of one and the same process” (AO 4).

⁷ Según Deleuze y Guattari, desde el punto de vista de las micro-políticas, una sociedad se define por sus líneas de vuelo o fuga *-ligne de fuite* (TP 216). Estas líneas, que suenan a escape, a movimiento que se aleja de algo, parecería como la idea de que Alicia-personaje se escapa de Maravillas; pero es más complejo que esto. Si una sociedad, ergo Maravillas-molecular, se define por sus líneas de fuga, éstas no escapan de algo sino que son constitutivas de ese algo. Son líneas creativas, segmentarias y moleculares. De hecho, como subraya Deleuze siguiendo a Foucault, “Power [...] is less a property than a strategy [...] it is exercised rather than possessed; it is not the ‘privilege’, acquired or preserved, of the dominant class, but the overall effect of its strategic positions (Negotiations 25). Pero, como ocurre con Alicia-personaje, las líneas de vuelo o fuga también pueden capturadas, frenadas y aunque no eliminadas, sí censuradas, e incluso embotelladas.



Bibliografía

Cancio Isla, Wilfredo. "Una burla de dimensiones colosales." Miami: *El Nuevo Herald*. Miércoles, 15 de marzo de 2000.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minn: University of Minnesota Press, 2004.

del Llano Rodríguez, Eduardo. *Alicia*. La Jiribilla # 65. La Habana, Cuba 2002.
<http://www.lajiribilla.cu>. Accedido: Enero 20, 2010.

Deleuze, Gilles. *Negotiations*. New York: Columbia University Press, 1995.

Deleuze, Gilles and Parnet, Claire. *Dialogues*. N.Y: Columbia University Press, 1987 (1977).

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (TP)*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

_____. *Anti-Œdipus (AO)*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. London and New York: Continuum, 2004.

Derrida, Jacques. *Cogito e Historia de la locura, La Escritura y la Diferencia*. Barcelo: Anthropos, 1989.

Fernández Retamar, Roberto. *Cuba defendida*. La Habana, Letras Cubanas, 2004.

Foucault, M. *Discipline and Punish*. London: Alen Lane, 1977.

_____. *Historia de la Locura*. México D.F: FCE, 1986.

_____. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México D.F: Editorial Siglo Veintiuno, 1998.



García Borrero, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. La Habana:
Editorial Arte y Literatura, 2001.

Moi , Toril (ed.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Williams, Gareth. *The other side of the popular: neoliberalism and subalternity in Latin America*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2002.