

# OTRAS FORMAS DE LO MASCULINO EN EL CINE CUBANO DE LOS 90: SUJETOS EN EMERGENCIAS, DISCURSO, MEMORIA, Y REPRESENTACIÓN

*OTHER MALE FORMS IN THE CUBAN CINEMA OF THE 90'S: EMERGING SUBJECTS,  
DISCOURSE, MEMORY AND REPRESENTATION*

Reinier Barrios Mesa  
*Universidad Técnica de Ambato. Tungurahua. Ecuador*

## RESUMEN

Un análisis de la representación de los varones en el cine cubano de ficción de la década de los 90 del pasado siglo, son el sitio para vislumbrar las claves como el séptimo arte de la isla narra también desde el género. La vivencia de una profunda crisis económica durante estos años es el punto de partida para analizar como los modelos tradicionales de encarnar la masculinidad son puestos en condicionamientos desde la práctica social, sin que el cine sea un sitio ajeno para su representación. De esta manera el corpus de películas analizadas indican cómo algunas representaciones de la masculinidad y las masculinidades tratan de afianzar algunos elementos, mientras otros son puestos en cuestionamientos desde un discurso fílmico que subvierte, cuestiona y critica.

**Palabras clave:** cine cubano, representación, género, masculinidades, Cuba, década de los noventa.

## ABSTRACT

An analysis of Cuban male representation in fiction Cuban cinema during 1990's allows understanding in how Cuban filmography narrates from a gender perspective. A deep economic crisis during that time serves as a starting point from where to determine how traditional patterns of developing masculine roles are conditioned by society. In consequence, the filmic corpus included shows how manliness is represented stressing only some of its elements while others are questioned by filmic discourse that subverts, inquires and criticizes.

**Key words:** Cuban cinema, gender, performative, masculinities, Cuba, films studies

## SUMARIO

- Género y representación: de la crítica fílmica feminista a los estudios de masculinidades en el cine. Narrando lo nacional: cine, memoria y representación. - Lo masculino en el cine cubano de los 90: narrando en clave de género. - Diego David y Miguel, representaciones distintas de hombres: Una disputa desde «Fresa y Chocolate» (1993). - Cuerpos fílmicos: género, sexualidad y masculinidades. - Conclusiones. - Bibliografía.

El análisis de la categoría de género como una construcción histórica y socio cultural que adjudica roles, identidades, valores, y producciones simbólicas a hombres y mujeres, que se incorporan a estos y estas mediante los procesos de socialización, encuentran en el cine un sitio de enunciación desde el cual comprender la naturaleza de este fenómeno. Nadie niega entonces a estas alturas que el relato cinematográfico y dentro de ellos los personajes, hechos que trata, conflictos que resuelve en la gran pantalla; cumplen un rol dentro de la representación de estereotipos, de la afirmación de discursos, de la asunción como válidos de diferentes elementos de la ideología dentro de los países en que están insertos.

Ese ha sido el caso del cine cubano, del cual no puede hablarse como proyecto cultural y de enorme trascendencia social, hasta la firma en marzo de 1959 de la primera de las leyes que la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro realizara en la isla. La creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica ICAIC, dotará a la cultura cubana de una institución rectora en la producción, distribución y exhibición del cine cubano, así como su difusión en los circuitos internacionales.

El primero de los *Por cuanto* de la ley ejemplifica la pretensión de aquel documento fundacional del cine cubano. La ley era más que nada: «catalizador, establecer una fundamental cuestión de principio, operar como advertencia, y armarnos para el combate» (Alfredo Guevara Apud por Valle, 2010:5). Es así como:

(...) el surgimiento cinematográfico en nuestro país está ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación de un crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual (Alfredo Guevara Apud por Valle, 2010:3)

Lo cierto es que desde esa fecha y hasta acá, el cine cubano producido por el ICAIC y analizado en su conjunto, devino no solo en un sitio desde el cual entender los complejos procesos y fenómenos de la sociedad cubana, empeñada desde entonces en la construcción de un proyecto de sociedad socialista; sino que cada una de las obras en sí misma implican la estructuración de un corpus cultural devenido en fuerte dispositivo ideológico. El cine cubano, traducido entonces en muchas películas, documentales, fragmentos de noticieros, estuvo encaminado en generar un público crítico de su realidad desde la reflexión a la que invitaba el hecho fílmico, a la vez que indicaba modos de pensar, que ofrecía caminos, que implicaba modelos de ser y existir dentro del proceso de cambios políticos.

Sin embargo, la década de los 90 del pasado siglo marca un antes y un después para la sociedad cubana y por tanto para el cine. La caída del campo socialista de Europa

del Este con la consecuente pérdida del principal socio comercial de la economía cubana, la Unión Soviética, así como el recrudecimiento de la hostilidad de los sucesivos gobiernos norteamericanos contra Cuba, crean el escenario propicio para una crisis económica que sacude los indicadores económicos y que tiene una trascendente repercusión en la baja de los niveles de vida de toda la población. Tales hechos van a tener una representación en los modos de vida de la gente, y en la manera en que hombres y mujeres construyen sus subjetividades desde los estereotipos, los patrones, las pautas de interpretación y asunción de la vida también desde el género.

El cine cubano, y sobre todo el cine de ficción en el cual se da un interesante juego de reconstrucción de la realidad, hace continuas referencias a la crisis, desde una asunción de otras maneras de tratar los conflictos en torno a lo masculino y a las relaciones de los hombres. Es el tiempo de la aparición de personajes en los cuales la puesta en escena y el hecho filmico en sí mismo, cuestionan y subvierten las tradicionales representaciones de lo masculino y las masculinidades en el cine cubano. De este modo, este trabajo analiza un corpus de cinco filmes de ficción producidos en la década de los 90 y como obra bajo la marca ICAIC, los cuales devienen en representativos de cómo hay un modo de narrar en el cine cubano desde el género y en torno a lo masculino, que en estos momentos evidencia una ruptura conceptual y estética, como consecuencia de la crisis.

El cine cubano de los 90, no escapa a los condicionamientos de la época. La producción de ficción recurre a las coproducciones, al trabajo con productoras extranjeras de donde llegan los recursos para sobrevivir, como única alternativa posible. Es un cine heredero de otro anterior subsidiado por el Estado en su totalidad y cuyos logros en el afán de conseguir una estética propia, y la representación de imágenes y sujetos comprendidos como auténticamente cubanos, así como el tratamiento con eficacia y coherencia de conflictos universales, le garantizan una carta de triunfo ante los públicos de lugares distantes. Es así como es posible producir «Fresa y Chocolate» (1993) y «Guantanamera» (1995), las cuales consiguen para su director Tomás Gutiérrez Alea la consolidación de un cine profundamente comprometido con una estética diferente a la de las grandes industrias, mientras que pone punto final a una carrera de mucha significación, como pocas veces ha sido visto en la historia del arte y del cine de autor.

«Amor Vertical» (1997) llegaría un tiempo después, para que Arturo Sotto accediera a la dirección cinematográfica, rompiendo así una tradición de la industria de hacer pasar a sus creadores por distintas especialidades, hasta acceder al largometraje de ficción. «La vida es silbar» (1998), indica la emergencia de Fernando Pérez como uno de los directores del cine cubano de mayor relevancia en el período y es un referente de esta estética del desencanto y

la desilusión que refleja el cine de estos tiempos (García 2001), desde acertados manejos de la fotografía, el vestuario, el montaje y sobre todo el tratamiento desde el guión a situaciones y personajes. Esta cinta «privilegia las imágenes y los sonidos a los textos de los personajes» (Codina, 2012: 146), ubicándose en el terreno de lo novedoso y experimental. Cierra la muestra representativa de lo que es el cine de los 90 «Hacerse el sueco» (2000) de Daniel Días Torres, texto fílmico que otra vez trae a la gran pantalla la construcción de lo nacional frente a un otro y los dilemas en torno al sitio de los hombres y las mujeres en los nuevos tiempos.

### **Género y representación: de la crítica fílmica feminista a los estudios de masculinidades en el cine.**

Intentar un análisis de la representación de los hombres en una época de crisis como significó la década de los 90 para Cuba, y tener como ventana para este propósito la producción cinematográfica de ficción nacional; implica un ejercicio que se soporta en conceptos que vale la pena discutir, en tanto su aplicación indican las bases teóricas de esta investigación. Algunas miradas a cuestiones claves dentro de los estudios de género y su representación en el texto cinematográfico, vienen a ser vitales para entender el método y la forma en que esta investigación da cuenta de esas formas.

Una mirada al género como representación social, que explica relaciones significantes de poder entre categorías de personas (Scott, 1990 [1986]), permite vislumbrar los complejos procesos que van delimitando la construcción de la masculinidad como uno de sus productos inmediatos. Es posible definir la confección de un proyecto que se ha enunciado como la *nación sexuada*, y en donde un grupo de ideas, patrones, paradigmas, estereotipos, valores simbólicos y conceptos, se articulan para garantizar el funcionamiento de una nación que no indique conflicto y que permita su reproducción social (Sierra, 2001). La idea de nación, de lo nacional, ha recurrido durante las últimas cinco décadas en Cuba, al cine como un dispositivo de propaganda y socialización de ideologías, de la que no escapa también el género y la sexualidad.

Si entendemos que el género es «un elemento constitutivo de las relaciones sociales basados en la diferencia que distinguen los sexos», y «el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder» (Scott, 1990 [1986]: 29) podemos afirmar que esas construcciones marcan sitios de enunciación para hombres y mujeres de maneras distintas, en épocas concretas. La interpretación de esta categoría como algo relacional, viene a ser muy útil porque implica entender la idea de masculinidad, de construcción simbólica de los imaginarios de y hacia los varones, como en relación constante con un otro, o unos otros,

que se disputan significados desde lo social. Joan Scott indica que «los cambios en las representaciones sociales, corresponden siempre a cambios en las relaciones de poder, pero la dirección del cambio no necesariamente es en un solo sentido» (Scott, 1990 [1986]:29) y nos hace razonar en la posibilidad de agencia, de la transformación, de lo no estático, dentro de la categoría de género.

Teresa de Lauretis sustenta la posibilidad de concebir un sujeto social constituido en el género, no sólo por la diferencia sexual sino a través de representaciones lingüísticas y culturales, un sujeto que se construye con género también en la experiencia de relaciones raciales y de clase, múltiple y contradictorio. Apunta la autora que: «Si bien las representaciones de género constituyen posiciones sociales cargadas de significados diferentes, el hecho de que este sea representado y se represente a sí mismo como hombre o mujer, implica el reconocimiento de la totalidad de los efectos de esos significados» (Lauretis, 1996: 21).

Judith Butler aporta a esta discusión la idea de que lo que conocemos por género es el resultado de un complejo proceso de construcción de morfologías ideales del sexo, cuyo producto acabado son cuerpos con género, los cuales necesitan ser «inteligibles». Ese poder de hacerse comprender, está basado en las relaciones coherentes y continuadas entre sexo biológico, género y deseo, expresados en la práctica sexual. Es de esta y no de otra forma, como se construye la norma, lo normal. Se instruye una matriz de inteligibilidad cultural en la que se producen oposiciones binarias y asimétricas, entre lo femenino y lo masculino, en la que estos conceptos se expresan como ideales o atributos identitarios: «hombre y mujer», «femenino y masculino» (Butler, 2001). La inteligibilidad se produce como consecuencia del reconocimiento y está estrechamente ligada a las formas en que se articulan las normas sociales vigentes.

Desde la antropología de género la masculinidad también ha sido explicada. Parte del supuesto de que la mayor parte de las sociedades conocidas generan mecanismos de diferenciación en función del género. Desde ahí la feminidad ha tendido más a entenderse de forma esencialista a todas las mujeres, mientras que la masculinidad requiere un esfuerzo de demostración. Otro punto importante señala la idea de que existen diversas concepciones de masculinidad, por tanto urge hablar de *masculinidades*, diversificando así las múltiples posibilidades de significación del término y a su vez ampliando su universos de prácticas, roles, papeles sociales, y atributos. Desde la antropología social es posible concluir que «(...) la masculinidad no se expresa de manera universal, pues no se trata de un rasgo social constante, sino de manifestaciones propias de diferencias culturales coexistentes en un momento determinado de la historia, sin negar el predominio de formas de expresión de la propia masculinidad» (Montesinos, 2002:75).

Para varios autores (Connell, 1997; Seidler, 2000 y Montesinos, 2002) la construcción de la masculinidad indica un proceso de enormes complejidades en el cual está en forma determinante el poder, el dolor, y el gozo, teniendo como telón de fondo la exigencia social, y los estereotipos dominantes sobre la propia masculinidad, pero también la propia construcción de subjetividades acordes a la representación hegemónica de lo que implica ser varón. En Cuba, algunos estudios han debatido los derroteros y cauces que toma la existencia masculina en los diferentes momentos de nuestra historia:

Respecto a la construcción del imaginario sobre lo cubano y los géneros, este se elabora tradicionalmente desde la estrategia de la exotización. El imaginario del cubano ardiente, y de lívido voluptuosa, se asimila como parte del imaginario nacional, bien por necesidades del mercado, o bien por el deseo de auto afirmación de lo nacional frente a lo foráneo, donde el exotismo sexual es símbolo diferenciador de la cubanía, eso es la esencial del ser cubano (Álvarez, 2008: 66).

La masculinidad en Cuba se sostiene en mitos que reafirman el imaginario de supremacía de los hombres, no solo ante la mujer, sino como posicionamiento ante una «otredad» masculina: el hombre primero español, luego norteamericano, que era visto como el distinto, diferente, colonizador y por tanto peligroso.<sup>1</sup>

El cine en su doble juego de mostrar la realidad y a su vez influir en su construcción viene a ser un sitio, donde mirar conductas y comportamientos tradicionalmente atribuidos a los sujetos, desde su posición en el sistema de género. No sólo puede entenderse como ventana, como documento antropológico que da cuenta de comportamientos, patrimonio simbólico de una época, sino como un sitio desde el cual se transforma la realidad y se construye otra distinta.

Ya nos decía Walter Benjamín al tratar las relaciones entre séptimo arte y realidad, que éste:

(...) no es una dócil reproducción de la realidad, sino una producción de la misma. El cine no opera como una mera copia, pues con él se produce un cambio en la percepción. La realidad que precede y la realidad que sucede a la aparición del cine, no es la misma realidad. El cine mediante sus técnicas ha producido una transformación de la realidad (Benjamín 2009 [1936]:17).

---

<sup>1</sup> Sobre esto un interesante debate en Abel Sierra Madero «Del otro lado del espejo: la construcción de la sexualidad en la nación cubana». Casa de las Américas 2006 y Emilio Bejel en «Cuban Gay Nation» Chicago University of Chicago Press, quienes van cartografiando diversos momentos en torno a como el ideal de masculinidad y el varón sostienen los discursos de la nación cubana. Más adelante los análisis de Julio César González Pagés, en «Macho Varón Masculino: estudios de masculinidades en Cuba» relacionan a la masculinidad con otros fenómenos sociales como la migración, el rol de la paternidad, la sexualidad.

Cine y realidad son comprendidos desde un proceso no en un solo sentido. La realidad es reflejada mediante el cine, pero este a su vez construye realidades o contribuye a modificar las ya existentes. (Morín, 1972; Imbert, 2010 y Gutiérrez, 2010). Es así como:

El cine -como cualquier representación y por el simple hecho de serlo- reelabora la realidad, es una construcción, una interpretación, En consecuencia todos y cada uno de los filmes que se hacen, vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar el mundo, una toma de disposición respecto a lo que nos rodea (Rodríguez, 2011: 79).

En un contexto globalizador, donde el predominio de las industrias culturales y el papel de la cultura parecen cobrar fuerzas nunca antes sospechadas, la sociedad crea sus propias herramientas para eternizar esos lugares impuestos desde este discurso hegemónico. El género se construye también desde tecnologías, desde sitios en los cuales este es representado en símbolos e interpretaciones (Lauretis, 1996). Para la práctica social el cine se convierte en un aparato tecnológico, una «tecnología de género». Al respecto sostiene de Lauretis refiriéndose al género como categoría, «en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana» (Lauretis, 1996:32).

Una muy interesante vertiente de los estudios de las representaciones de las masculinidades en el discurso cinematográfico se genera desde Estados Unidos, donde voces muy significativas ponen su atención en el cine producido por Hollywood. Aunque el objeto de este análisis es justamente la producción fílmica cubana la cual se aleja en principio de los códigos del cine norteamericano más tradicional y por tanto devenido en cine clásico, estas reflexiones constituyen un corpus teórico de vital trascendencia. Temas como el tratamiento del héroe o el villano, la paternidad, las relaciones sexuales, y más recientemente el impacto de las teorías *queer* en los análisis en torno a la representación de género en el cine, han sido importantes pilares para desentrañar la naturaleza de la representación.

### **Narrando lo nacional: cine, memoria y representación.**

Por todos es sabido que el cine de los orígenes tiene tres dimensiones. Una faceta documental, desarrollada por Lumière en la cual la cámara es usada como artefacto científico de captación de la realidad y diseñada para provocar asombro ante un espectador incierto. Le sigue el tiempo de «lo espectacular» de la autoría de los creadores agrupados en la escuela de Brighton con Melies a la cabeza y que se enfoca en los espectáculos de feria, en los grandes acontecimientos alimentados desde el trucaje y el ilusionismo. Un último momento

conocido como el tiempo de «lo narrativo» se consolida definitivamente luego de la primera década del siglo pasado con Griffith. Aunque los tres elementos persisten hasta la actualidad, básicamente más interés ha despertado el tercero de los aquí citados. Vamos al cine deseosos de que nos cuenten una historia.

La recurrencia y también por defecto, las ausencias de determinados elementos de la realidad en su relación con el discurso fílmico en un tiempo determinado, implican una visibilización de los de los códigos propios que particularizan y diferencias esa sociedad en el momento concreto en que está siendo representada mediante los textos fílmicos que de ella devienen. De aquí entonces la importancia de comprender el dispositivo cinematográfico más que como un elemento que propicia el entretenimiento y la fascinación de las grandes masas de espectadores, como un elemento importante en la formación de los individuos, que de manera a veces inconscientes están sometidos a patrones socializadores indicados desde el cine.

Si la identidad es asumida como los rasgos generales que caracterizan a una persona o a un grupo de personas, esto implica una referencia directa a una diferencia con otro y donde el poder está delimitando espacios de vida, de enunciación, de participación. Definir el conjunto de elementos que subyacen en la construcción de unas narrativas sobre lo nacional desde el cine, sigue siendo el reto mayor para las cinematografías nacionales en cada una de las naciones de las periferias; único modo de hacer posible el predominio casi total de una industria omnipresente gracias a los mecanismos de producción, distribución y la creciente dependencia de las audiencias a estos productos. De esta manera «como prácticas discursivas, las narraciones no sólo son palabras sino acciones que construyen, analizan y mantienen la realidad» (Cabuja et al 2000: 68)

Narrar entonces en el cine, constituye núcleo central, pues configura las tramas en las que se desenvuelven los personajes y a su vez ofrece caminos para la comprensión de la realidad. Narrar la vida desde el cine, es también seleccionar desde el poder cómo ordeno mi relato y qué cosa ubico en clave de beneficio para un receptor siempre esperanzado en su encuentro recurrente con el cine. Narrar en clave de género entonces, implica un compromiso que cierto tipo de cine feminista ha comprendido muy bien.

### **Lo masculino en el cine cubano de los 90: narrando en clave de género.**

Una mirada preliminar al corpus analizado en esta investigación nos indica la persistencia de algunos sitios de enunciación tradicional, que confirman la norma donde la jerarquía masculina y heterosexista ha condicionado el cine cubano del ICAIC, en todo su tiempo de historia. (Baron, 2010 y 2012; Diéguez, entrevista, 2013 y Arcos, entrevista,

2013, Solaya, entrevista, 2013). A pesar de que emergen por primera vez con un peso importante en la historia algunos sujetos que cuestionan ideas hegemónicas de lo masculino en la nación, tal cuestión tiene su explicación en el afán de denunciar otros lugares políticos e ideológicos considerados más relevantes dentro de la conformación del imaginario nacional.

En su intento de cuestionar el viejo orden y hacer evidente algunos de los conflictos e inconformidades que desde el arte podían ser denunciados, el cine cubano asume un papel importante en el afán de guardar para los cubanos de años después, retratos, historias, cartografías de este tiempo de crisis. Es de esta manera que:

(...) género y raza son incorporados a las películas a través de una crítica autorreflexiva, que se establece al tiempo que se suministra a las audiencias formas efectiva de identificación. Es justamente a través de un exámen de estos modos de identificación que podremos ilustrar cuán efectivo es el filme en su crítica al machismo (Baron, 2010:83).

Los hombres y su papel como proveedores del hogar, son puestos en clara situación de conflicto en los personajes de Faustino y Amancio, en «Amor Vertical» (1997) y «Hacerse el Sueco» (2000) respectivamente. El primero interpretado por el actor Manuel Porto y el segundo por Enrique Molina, rostros masculinos imprescindible para el audiovisual cubano de todos los tiempos, dicen mucho de los viejos clichés en torno a lo masculino en la Cuba de después del 59. Mientras que en la realidad social y la vivencia de los individuos evidencia una crisis que condiciona el contexto y que ha puesto en cuestionamiento ese rol, con la entrada de las mujeres a actividades económicas que significan la posibilidad del sustento familiar; el texto fílmico vuelve a naturalizar y hacer equiparable la figura del héroe al rol de los padres.

Ambos filmes nos cuentan de padres intachables en su compromiso de salvaguardar la integridad moral de la familia, mientras no claudican en valores tradicionalmente atribuidos a los hombres cubanos desde el discurso hegemónicos y la época revolucionaria como el compromiso primero con la patria, la voluntad de servicio, o el apego a la moral desde no permitir conductas y comportamientos impropios.

El cine cubano de los 90 vuelve a hacer claras alusiones a la guerra y la participación naturalizada de los hombres en ella como un sitio desde el cual validar la masculinidad y conseguirla como algo logrado (Gilmore, 1990; Connell, 1997; Seidler, 2000 y Montesinos, 2002). Personajes como Faustino en «Amor Vertical» (1997), Amancio en «Hacerse el sueco» (2000), Diego y David en «Fresa y Chocolate» (1993), e incluso Elpidio Valdés de «La vida es silbar» (1998), hacen constantes sugerencias a la idea de la guerra, del enemigo, de la cercanía con el imperialismo y el sitio beligerante de la política hacia el vecino geográfico más cercano: los Estados Unidos y su traducción desde el discurso político como «el imperialismo».

Otro de los pasajes que el cine cubano no supera en las representaciones de la masculinidad y lo masculino, es una recurrencia a la presentación de los sujetos como de «sexualidad exacerbada» alimentando así el mito en torno a lo caribeño. Constantemente las imágenes nos devuelven y son entendibles por los espectadores nacionales, y por el público extranjero al que está orientado el filme en tanto producto cultural de consumo, la exotización y el erotismo masculino de los hombres cubano, mediante complejos mecanismos de representación que tienen al género entre sus categorías fundamentales. El Mariano de «Guantanamera» (1995), recurre a viejos clichés para conquistar mujeres en los pueblos por donde pasa por el hecho de manejar un camión que transporta mercancías. Todas caen rendidas a su encanto, mientras el Ernesto de «Amor Vertical» (1997) hace rendir a sus pies una y otra vez, a las pacientes que llegan al hospital donde trabaja en busca de sus servicios. Es incluso un hombre que complace a una mujer mayor, que lo sustenta económicamente y donde encuentra un hogar luego de su aventura migrante dentro de la isla.

Una cierta representación de la masculinidad se presenta como un elemento muy importante para la estructuración misma del relato cinematográfico cubano de estos años. La misma no se aparta de la tendencia de centrar la concepción del discurso fílmico en los mecanismos del placer centrados en la mirada, que según Mulvey evocan e interrogan a un espectador también masculino (Mulvey, 1975). El receptor ideal del dispositivo fílmico continúa siendo un hombre al que hay que complacer en una idea de autorrepresentación placentera. A este se le proporciona la experiencia de la subjetividad que todo lo ve, que todo lo siente, que todo lo sabe, que es dueño de la comprensión de una verdad absoluta. De esta forma el cine cubano de los años 90, confirma, reproduce y valida las estructuras fundamentales de la visión del mundo con un fuerte componente patriarcal.

### **Diego David y Miguel, representaciones distintas de hombres: Una disputa desde «Fresa y Chocolate» (1993).**

Una relectura dos décadas después del estreno de «Fresa y Chocolate» (1993), obra artística del cine cubano de mayor relevancia durante el período analizado, y situada como un referente incluso del cine latinoamericano, arroja nuevas luces en torno a la representación de algunos sujetos dentro del discurso fílmico. Controvertida por su esencia cuestionadora, observada desde diferentes lecturas y posiciones teóricas, la película continúa como un ejemplo de lo que puede llegar a hacer el cine, como sitio de motivador de reflexiones y del pensamiento movilizador.

La obra pone de relieve algunos condicionantes epocales que marcan el ejercicio de la sexualidad y la socialización de género, los cuales a su vez determinan la participación de los individuos en el proyecto de nación, como esa comunidad imaginada en la que todos los discursos no están en igualdad de condiciones para entrar en consenso (Anderson, 1983). Si bien es cierto que el sujeto hombre homosexual, ha sido tratado desde una multiplicidad de enfoques y puntos de vista por las diferentes manifestaciones de las artes en la isla, durante diferentes períodos históricos, el estreno en Cuba de la obra cinematográfica en cuestión, ubicó el tema en sitios de discusión muy relevantes, sobre todo al hacerlo cruzar con los dilemas en torno a la identidad, la pertenencia y la participación de estas formas de sexualidades disidentes de la norma heterosexual en el ejercicio de la ciudadanía.

Buena parte del cine cubano anterior había recurrido casi siempre en el tratamiento del sujeto hombre homosexual a un guion preestablecido. No habían tenido mucha suerte estos personajes, pues en la mayoría de los casos eran presentados como débiles, incapaces de tomar decisiones. Nunca pudo el séptimo arte nacional mostrarlos como protagonistas, sus conflictos como eje argumental de la historia, los dilemas encarnados en sus cuerpos con una agencia que motivara la acción fílmica. La aparición del hombre homosexual cubano en todo el cine que precede a «Fresa y Chocolate» (1993), los sitúa siempre como personajes secundarios, con funciones muy definidas dentro de la puesta en escena: mover a la risa y la burla del espectador.

Con «Fresa y Chocolate» (1993), el tema sitúa al hombre homosexual en otros escenarios, otorgando la posibilidad de visibilizar la conducta de un régimen político e ideológico traducido en gobierno desde enero de 1959, hizo del ejercicio de la sexualidad uno de los puntos de análisis desde la subjetividad individual de los cubanos, para otorgar o no un estatus de pertenencia en el proyecto de nación. Anótese este punto como muy importante pues va a condicionar el debate al interior de la isla, a partir del estreno de la obra fílmica.

La condición cuestionadora del filme pareciera poner al género y el debate en torno a la sexualidad como tema central. Una lectura más profunda del texto fílmico nos dice que la cuestión pudiera ser un pretexto para denunciar otras prácticas de intolerancia dentro de la realidad cubana de los años precedentes, que a la luz de los nuevos tiempos vienen a ser insostenibles. La crisis en los paradigmas ideológicos que validaban el viejo modelo de construcción socialista, genera preguntas que encuentran sus respuestas al interior de la sociedad misma.

Uno de esos estereotipos salta a la vista cuando el film nos presenta a los personajes de Diego, un homosexual confeso y orgulloso que clama por un sitio más allá de su consideración

como «marginal», en los bordes, como «flojo»; y David un joven estudiante universitario que milita ya en la filas de la Juventud Comunista. La cinta nos sitúa ante el enfrentamiento directo en el plano discursivo de dos expresiones de masculinidades totalmente opuestas y por supuesto encontradas. La secuencia en que los personajes protagonizan el primero de sus intercambios, tiene un manejo de los recursos del lenguaje cinematográfico en función de remarcar esa dicotomía. Son masculinidades, que se enfrentan, que discuten, y que de forma muy sutil consideran lo masculino como de una sola clase, como de un solo modo posible y por tanto válido.

Para el Diego desde la concepción de «Fresa y Chocolate» (1993), no hay otra representación posible que no sea la de un cuerpo masculino cuyos atributos de feminidad, hagan evidentes su condición homosexual. Gutiérrez Alea colabora con la práctica heteronormativa, al mostrar y validar la creencia de que las masculinidades homosexuales tienen como valor inherentes la asunción del papel pasivo en el encuentro sexual y por tanto relacionado con el lugar de subordinación de la mujer en las relaciones heterosexuales. Tal concepto de la obra se refuerza al situar al personaje en el papel de «la loca», con un despliegue sobredimensionado de gestos, ademanes, entonaciones en la voz, atribuidos justamente a lo femenino en la práctica de socialización de género instaurada desde la sociedad que define claramente jerarquías de género.

A través de la representación de masculinidad que encarna Diego se silencia en el filme la entera gama, las múltiples posibilidades de lo homoerótico. Aunque Diego va a ser siempre un hombre muy inteligente, de una amplia cultura general, su personaje recurre a lugares comunes, a soluciones que pueden predecirse sobre todo en lo concerniente a la seducción y las relaciones con sus similares. La película refuerza desde este aspecto el estereotipo en torno a estos sujetos.

Pero más allá de eso el texto fílmico desplaza el papel de los hombres en la nueva sociedad, que había sido objeto fundamental en el tratamiento de las masculinidades en el cine cubano. El sitio como obrero, intelectual, estudiante o combatiente que los personajes masculinos habían encarnado en infinidad de filmes hasta el momento, se subvierte para por primera vez presentar a un homosexual cuyo conflicto móvil de la historia se relaciona de manera directa con lo socialmente atribuido al espacio privado. «En Fresa y Chocolate la conciencia de clase se sustituye por la liberación erótica, como homosexual aboga por el derecho a vivir libre y abiertamente en la sociedad revolucionaria.» (Quiroga, 2000:131)

Las construcciones de género, y los valores tradicionalmente asociados a las prácticas de uno y otro sexo, entra también en ese cuestionamiento desde diversas posturas. Es así como:

Lo que discute Fresa y Chocolate es si la Revolución ha aprendido a ser menos intolerante con determinadas conductas impropias, si es capaz de asumir con madurez la extrañeza que aportan esos seres extravagantes, al punto de dejarles ser orgánicamente en su propio proyecto (Espinosa, 2012: 88).

Lo queiebres dentro de ese discurso hegemónico de la masculinidad, son evidentes desde hacer sujeto de la enunciación positiva al personaje homosexual, a la vez que ridiculiza la homofobia convertida en política de estado durante la etapa de la Revolución en el poder. El interés de sus realizadores es nuevamente conciliatorio, al ofrecer caminos que disculpan estas actitudes y soslayan la responsabilidad institucional con el sufrimiento individual de los hombres que encarnas masculinidades homosexuales, en ese contexto.

### **Cuerpos filmicos: género, sexualidad y masculinidades.**

Los dilemas que entraña el cuerpo en el discurso fílmico son evidentes desde la concepción del llamado cine clásico. Desde lo que aporta el montaje, el cuerpo perdió algunos de sus atributos fundamentales. En tanto representación de la realidad, pero a su vez muy marcado por la ideología, el cine se vale del cuerpo para inscribir símbolos, pero no lo hace totalmente protagonista de la acción. El cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene para dar de él, solo la idea, vaciándolo de su significante en el proceso de enunciación. De esta manera «debido a su inclinación a lo novelesco, ya desde muy temprano el cine intentó utilizar el cuerpo como simple vector del relato, abordando su espesor en provecho exclusivo de su funcionalidad» (Amiel, 1998:45). Intentaremos entender la relación que se establece en el discurso fílmico de los 90 de los personajes masculinos y sus cuerpos, con la acción cinematográfica.

Las maneras cómo el cuerpo, o las imágenes de estos se extienden hasta su determinación de lo nacional y las luchas en ese espacio por ponderar unos discursos sobre otro, son evidentes desde un análisis del cuerpo masculino que integran el corpus. «Son precisamente las imágenes de los cuerpos los escenarios donde se proyectan luchas no solamente de raza, sino también de clase, de género, y de nacionalidad. Es decir en la imagen del cuerpo se dan cita elementos de lo que pudiera llamarse lo político como tal». (Bejel 2006:76)

Es evidente que en «Fresa y Chocolate» (1993) puede parecer disonante la idea de que los atributos de feminidad son puestos en el personaje de Diego, encarnado por un Jorge Perogurría, el cual tiene un cuerpo que cumple a cabalidad con las exigencias de la masculinidad dominante en la isla. El actor tiene contornos definidos para sus músculos, y a su vez exhibe un físico con muchos bellos en zonas como el pecho y los brazos. Tiene un

rostro que cumple con el canon de belleza masculina. David quien encarna al heterosexual a toda prueba que logra vencer al homosexual ávido de seducirlo, es situado en un cuerpo más endeble a todas luces. Confirmándose así como puede ser el cuerpo también un terreno de enunciación para el cuestionamiento y la subversión de los patrones que pretende el texto cinematográfico remarcar. Ante esa disyunción, ese aparente conflicto es pretexto para la burla y deslegitimación de la marca heterosexista en la que es socializado el modo de entender el cuerpo masculino.

Lo cierto es que Diego ocupa desde su cuerpo monumental la presencia, el sitio de dominación, tradicionalmente asignado al hombre heterosexual imponente, como luego va a suceder con el mismo actor en su interpretación en «Guantanamera» (1995), otorgando una ambigüedad en este aspecto, que no es resuelto en ningún momento del filme. Un cuerpo que no encaja en los ademanes femeninos que se le han incorporado y desde donde se subvierte, se cuestionan los modos de ser hombre y de participar desde esa existencia múltiple en la construcción del ideal de nación.

Al mismo tiempo «Fresa y Chocolate» (1993) altera la reproducción del estereotipo inscrito en un cuerpo que no concuerda. Presenta un actor que asume en su interpretación ademanes femeninos para su personaje, pero que a la vez es un monumento de hombre de acuerdo a los cánones occidentales de belleza masculina, una contradicción que es claramente visible en la interpretación que hace el actor Joel Angelino de Germán, amigo gay de Diego testigo de la apuesta inicial en pos de la seducción de David. Se confirma la tesis de que: «(...) el papel estructural de los cuerpos expulsados que se tornan peligrosos, como el de los cuerpos heroicos, que sirven de modelos narrativos, son, con frecuencia, ambiguos y conflictivos, y a veces, intercambiables. (Bejel, 2006:77)

«Guantanamera» (1995), sigue la pauta de los road movies, al situar el traslado de un cadáver desde la parte más oriental de Cuba hasta La Habana, en los que nuevamente la historia de amor es el móvil para que los personajes experimenten las más variadas situaciones, con una crisis económica como telón de fondo. Aquí el propio Perogurría el mismo actor que dos años antes había encarnado al homosexual Diego, ahora es situado en la posición del macho seductor y guapo, que se reencuentra con una maestra a la que amó y que todo el tiempo intenta seducir. En el Mariano de «Guantanamera» (1995) los atributos de su cuerpo son utilizados en un personaje que da signos de una hiper masculinización. En reiteradas ocasiones es mostrado su torso desnudo, su espalda, y sus brazos, como evidencia de su masculinidad producto del logro.

El despliegue hipermasculino de Perogurría de los personajes protagónicos en los filmes posteriores a «Fresa y Chocolate» (1993) analizados como partes del corpus («Guantanamera»

(1995) y «Amor Vertical» (1997)), con la sinergia de su físico, hace evidente y nos muestra que el hombre real, el actor que encarna al homosexual, es incuestionablemente heterosexual. Nos lleva a afirmar, desde el discurso fílmico cubano de estos años esa paradoja que nos invita pensar en la idea de que mientras más insistente es la exhibición de la masculinidad heteronormativa, más grande es la posibilidad de suponer una postura irónica hacia la heterosexualidad obligatoria por parte del discurso fílmico cubano de los 90.

Resulta muy evidente el tratamiento que el tema del desnudo masculino tiene en el corpus de filmes analizados en este estudio. Ninguno de los cinco textos cinematográficos muestra cuerpos de hombres desnudos en su totalidad, como no lo hace tampoco toda la historia del cine que le precede a este momento. Si la explicación que aporta a tal fenómeno el actor cubano Luis Alberto García es cierta, podemos comprender mejor las peculiaridades del asunto:

(...) el cine cubano es siempre fotografiado por hombres, entonces el canon de belleza que funciona es el de la mujer. Tú puedes ser el protagonista masculino de la película y de la propia historia, pero el fotógrafo no hace ningún esfuerzo por dar belleza a la imagen. Para ellos eso es mariconería. [irónico] ¿Por qué tengo que regodearme en la virilidad, en la masculinidad de este actor? No, yo como fotógrafo estoy aquí para retratar las tetas de la actriz que está muy buena (...) los hombres en el cine cubano solo son retratados de espaldas, para que se le vean las nalgas. Es aceptado en el mundo de los fotógrafos del audiovisual cubano que el desnudo masculino es feo, y que no debe ser mostrado. El cuerpo lindo es el femenino (García entrevista, 2013).

La fragmentación de los cuerpos masculinos, al no encontrarse jamás una fotografía de un desnudo íntegro de un cuerpo de varón, implica una concepción que parte no solo de los condicionamientos normativos de la industria en el tratamiento al desnudo, sino también de concepciones prejuiciosas y sexista de sus hacedores. En el cuerpo fílmico cubano el erotismo solo encuentra cabida desde la fotografía, si es inscrito como parte del deseo masculino hacia su otro femenino. Otra vez la fotografía y el montaje conciben un espectador masculino heterosexual, que pone a la mujer como objeto de deseo. (Mulvey 1975)

## Conclusiones.

El estudio de las representaciones de masculinidades en el discurso fílmico cubano de los 90 deviene en importante ventana, para comprender como el tiempo de crisis experimentado por los cubanos, durante este período, transforma los imaginarios por medio de los cuales las pautas de género se hacen inteligibles y por tanto aceptadas como válidas.

El análisis del corpus seleccionado, ha permitido entender cómo el cine cubano, forma parte importante del dispositivo de propaganda y orientación ideológica articulado por la Revolución, con el fin de potenciar en las audiencias definiciones claves en torno al género y el sitio para los hombres y las mujeres, el cual sirve a sus intereses.

Durante los años 90 el discurso fílmico cubano, prosigue con su sesgo machista y heterosexista, en los modos de representar las relaciones de género, situando a la mujer como objeto de deseo de un espectador pensado siempre como masculino, a la par que recurre a arquetipos en torno a los hombres y su papel en sitios bien definidos, como el rol de proveedor, la paternidad, su sexualidad exacerbada en las relaciones heterosexuales que el cine se encarga de reforzar ante una realidad social que cuestiona tales sitios.

Así, una representación de la masculinidad se presenta como un elemento muy importante para la estructuración misma del relato cinematográfico cubano de estos años. En su mayoría no subvierte la tendencia de centrar la concepción del discurso fílmico en los mecanismos del placer ubicados en la mirada. El receptor ideal continúa siendo imaginado como un hombre al que hay que dejar contento, también en su identificación consigo mismo en la gran pantalla. El espectador del cine cubano goza entonces de una subjetividad que le hace dueño de la vida, que le conduce a una comprensión absoluta de una verdad de género que naturaliza su posición de poder como varón en la sociedad. El cine cubano de los años 90, confirma, reproduce y valida las estructuras fundamentales de la visión del mundo con un fuerte componente patriarcal.

Sin embargo, el tiempo de crisis en la Cuba de los 90 supone otros sitios, otros personajes, nuevas maneras más flexibles de visibilizar lo masculino. Tal cuestión es evidente al hacer sujeto de la enunciación positiva al personaje homosexual, a la vez que ridiculiza la homofobia convertida en política de estado durante la etapa de la Revolución en el poder. También los recursos del lenguaje cinematográfico se encargan de ridiculizar y poner en zonas de dudas a una serie de personajes que encarnan el soldado, el combatiente, el dirigente comunista y el funcionario estatal, quienes existen en una continuidad en la medida en la que la teatralidad que impone el saberse representados en el cine, amenaza las categorías de lo real. Las transgresiones que expresan como sujetos de la acción dramática, indican una ruptura con los principios éticos de la Revolución, sino también en cuestionamiento del orden. Se presenta aquí la visión renovadora que ofrecen los textos cinematográficos en torno al tiempo del que son un producto, y las posibilidades nuevas de reconocer representaciones en torno a lo masculino que nos regalan sus secuencias.

## Bibliografía.

- ALVAREZ, Inmaculada (2008). «Masculinidades encontradas: Estrategias de representación de género en el cine español sobre inmigración cubana». En *Secuencias. Revista de historia el cine*. No 28. Madrid: pp 61-76
- AMIEL, Vicent (1998). *Le courps au cinema*. París: Editorial Presses Universitaires de France
- AMORÓS, Cecilia. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos,
- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Comunnities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londre: Verso.
- BARON, Guy (2010). «¿La mujer perfecta en un cine imperfecto? Posibilidades para una visión alternativa». En *Revista Cine Cubano*. No 177-178. Julio- Diciembre de 2010. Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC). La Habana: pp 81-90.
- \_\_\_\_\_(2011). «La ilusión de igualdad: machismo y cine cubano de la Revolución. En *Revista Cine Cubano* No 181-182 jul- dic 2011. Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC). La Habana: pp 45-56
- BEJEL, Emilio (2001). *Cuban Gay Nations*. Chicago. The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_(2006). «Cuerpos peligrosos en una nación de héroes». En: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. No 41/42. Verano- otoño 2006. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid: pp 76-82.
- BENJAMÍN, Walter (2009 [1936]). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» En *Estética y Política* pp 27-39. Buenos Aires: Los Cuarenta.
- BUTLER, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Universidad Nacional Autónoma de México, México DF: Editorial Paidós Mexicana.
- \_\_\_\_\_(2004). *Deshacer el Género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- CONNELL, Robert (1997). «La organización social de la masculinidad» En: Teresa Valdés y José Olavarría (editores) *Masculinidad/es: poder y crisis*, Cap. 2. Isis internacional, FLACSO: Ediciones de las Mujeres No. 24 de 1997: pp.31-48.
- GARCÍA, Juan Antonio (2001). «La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo». En *Revista Temas*. No 27. octubre-diciembre de 2001. La Habana: pp. 17-27.
- GILMORE, David (1990). *Hacerse hombre: Concepciones culturales de la Masculinidad*. Yale University. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- GUTIÉRREZ, Edgardo (2010). *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: La Cuarenta.

- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990- 2010)* Madrid: Ediciones Cátedra.
- LAURETIS DE, Teresa (1996). «La tecnología del género» (traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London Macmillan Press, 1989. En revista *Mora* N° 2, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina. pp 23- 41
- MONTESINOS, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad: Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- MORIN, Edgard (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MULVEY, Laura (1975). «Visual pleasure and narrative cinema». En Merck, Mandy y Creed, Bárbara (Eds) «*The sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*» Londres y Nueva
- RODRÍGUEZ, Carmen (2011). «Cinematografía e Identidad» En *Fotocinema* Revista Científica de Cine y Fotografía No 3 México: pp. 76-93
- SCOTT, Joan (1990 [1986]). «El género, una categoría útil para el análisis histórico», en AMELANG, James y Nash, Mary (1990), *Historia y género*, Barcelona, España. Universidad Alfons el Magnanim: pp. 23-56.
- SEIDLER, Victor (2000). *La sinrazón masculina: Masculinidad y teoría social*. México DF: Paidós.
- SERRANO, Yanesy de la Caridad (2012). «Conformación de un modelo de masculinidad hegemónica durante la etapa colonial en Cuba» En *Revista Sexología y Sociedad* Año 18 No. 48 Abril de 2012. Centro Nacional de Educación Sexual. La Habana. Cuba: pp. 11-18
- SIERRA, Abel (2001). *La Nación sexuada*. La Habana: Ciencias Sociales.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Del otro lado del espejo: La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas
- \_\_\_\_\_ (2013). «Cuerpos en venta: Pinguierismo y masculinidad en la Cuba contemporánea». En *Revista Nómada* No 38. Abril de 2013. Universidad Central. Bogotá. Colombia. pp. 167-183.
- SOTTO, Arturo (2012). «Prólogo para un libro sobre cine cubano». En: Norberto Codina (Comp.) *Para verte mejor: pasajes del cine cubano en La Gaceta de Cuba*. La Habana. Ediciones ICAIC.
- VALLE DEL, Sandra (2002). «Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta». En: *Revista Perfiles*. mayo –diciembre 02. La Habana. Centro de Estudios de la Cultura Cubana Juan Marinello

\_\_\_\_\_(2010). «Definirse en la polémica: PM, Cecilia y Alicia...» En: *Conquistando la Utopía: El ICAIC, 50 años después*. La Habana: Editorial Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica.

### **Relación de entrevistas:**

**Entrevista: (CGUST)** Gustavo Arcos. Crítico de Cine. Investigador de Temas de cine cubano, cine latinoamericano y audiovisual.. La Habana. Cuba. 13 de mayo del 2013. Carpeta C ICC Recorder Pista 1.

**Entrevista: (CDANA)** Danae Diéguez. Profesora de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA). Investigadora en temas de cine y feminismo, cine de mujeres en Cuba y nuevas tendencias del audiovisual cubano.». 9 de Mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 2

**Entrevista: (CLUISA)** Luis Alberto García. Graduado de Actuación del Instituto Superior de Arte (ISA) de Cuba. Tiene a su haber la participación en más de 30 producciones entre series para la televisión, aventura, y películas cubana con el ICAIC:Lka habana. 24 de mayo de 2013. Carpeta ICC Recorder Pista 6.

Recibido el 5 de mayo de 2015  
Aceptado el 10 de noviembre de 2015  
BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 225-243]