



Narrativas sobre el hombre del Caribe: discurso y representación en la filmografía cubana de la década de los noventa*

*Narrativas sobre o homem do Caribe:
discurso e representação na filmografia cubana
da década de noventa*

*Narratives on the Caribbean Man:
discourse and representation of Cuban filmography
of the 1990 decade*

*Reinier Barrios Mesa † ***

Resumen

Desde los elementos que aportan el análisis de contenido y el análisis crítico del discurso cinematográfico, de una significativa muestra del cine de ficción producido en Cuba durante la década de los noventa, se pueden entender las peculiaridades de las representaciones de los hombres y cómo éstas instruyen narrativas sobre las relaciones de género en el contexto del Caribe. Se analizan los lugares para los hombres en cuanto a roles, valores y prácticas que nos entrega la puesta fílmica, donde el imaginario caribeño como espacio concreto materializa estas formas de expresión. Entendido el cine como una “tecnología de género” que modela nuestras percepciones de la realidad, este artículo aborda las narrativas en torno a las masculinidades expresadas en cambios y continuidades en la representación fílmica, teniendo como marco de referencia al Caribe como constructo socio-espacial y cultural.

Palabras clave: cine, representación, género, masculinidades, Cuba, cultura caribeña, Caribe insular.

* Un avance de este trabajo se encuentra en las Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine, *Memoria Histórica y Cine Documental*, evento realizado en Barcelona los días 3, 4 y 5 de septiembre de 2014. *Cfr.* Barrios Mesa (2015).

** Periodista. Master en Estudios de la Cultura Latinoamericana con mención en Teoría y Crítica Literaria por el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba y Master en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador. Profesor e investigador de la Universidad Técnica de Ambato, Tungurahua, Ecuador. Entre sus publicaciones recientes se encuentra: “Identidad, transgresión y representación: dilemas y esquemas en torno a lo queer en el cine cubano actual”, en Lissette Rollon (compiladora), *Circunvalar los caminos de los queer en América Latina*, Puerto Rico, Universidad Nacional de Puerto Rico, Recinto Mayaguez, 2017. Lamentamos profundamente el sensible fallecimiento de Reinier Barrios Mesa, acaecido en octubre de 2017, en el transcurso del proceso de edición de este número (N. de la E.).

Resumo

A partir dos elementos que contribuem para a análise do conteúdo e crítica do discurso cinematográfico, de uma mostra significativa do cinema de ficção produzido em Cuba durante a década de noventa, é possível entender as peculiaridades do caráter das representações dos homens e como estas instruem narrativas sobre as relações de gênero no contexto do Caribe. Analisam-se lugares para os homens quanto a papéis, valores e práticas que nos mostra uma produção cinematográfica, onde o imaginário caribenho, como espaço concreto, materializa estas formas de expressão. Entendido o cinema como “tecnologia de gênero” que modela nossas percepções da realidade, este artigo aborda as narrativas ao redor da masculinidade da realidade em mudanças e continuidade na construção cinematográfica, tendo como ponto de referência o Caribe como constructo sócio espacial e cultural.

Palavras chave: cinema, representação, gênero, masculinidade, Cuba, cultura caribenha, Caribe insular.

Abstract

From the contributions made by content and critical analysis of Cuba's filmography of the 1990 decade, we come across and understand some features surrounding the male population of this country, particularly the effects leading to narratives on gender relations, within the context of the Caribbean. We analyze recording films of places in which the male population materialize their behavior, expressions and other form of practices. Given that filmmaking conditions our sense of reality and also because the film industry is a technology dominated by “gender”, this article discusses the narratives on masculinity expressed in changes and continuities represented in those recorded lines, having as reference frame the socio-spatial and cultural context of the Caribbean.

Keywords: filmmaking, representation, gender, masculinity, Cuba, Caribbean culture, insulaire Caribbean.

El Caribe es entendido como una región pluricultural con una historia marcada por desarrollos desiguales y poco equitativos, en donde el pasado colonial sentó las bases para establecer relaciones capitalistas que no consiguieron cristalizar economías prósperas e independientes. Colonizado por diferentes metrópolis europeas con prácticas de dominios con matices diferentes, la región se configuró como un mosaico diverso en el cual el hecho de buscar criterios de clasificación y unicidad se tornó en un propósito siempre conflictivo. Lo cierto es que ese constructo histórico-cultural-espacial se ha inscrito en las narrativas de la modernidad como un inmenso laboratorio en el cual experimentar recetas y fórmulas de relaciones políticas, formas de consolidación de lo identitario, dilemas en torno a la pertenencia, el destino y la identificación. Al Caribe todos le miran como una zona fértil de debate entre lo pasado y lo presente, entre lo propio y lo ajeno, entre lo natural y lo construido, entre la batalla por lo auténtico y las representaciones impuestas desde el exterior.

En ese marco de relaciones sociales, las relaciones de género en ese Caribe configuran un universo no ajeno a la polémica y a la diversidad. Queda claro que el género, des-

de la perspectiva de las representaciones sociales, explica relaciones significantes de poder entre grupos de personas (Scott, 1990[1986]), y éstas se pueden entender desde las narrativas impuestas en cuanto a sus comportamientos, roles, actitudes y hasta en una estética del cuerpo y el vestido, tanto en hombres como en mujeres. La existencia, incluso, de identidades que subvierten las prácticas de la norma heterosexual-machista-patriarcal tienen en la región complejidades distintas, ya que se pueden analizar en intersección con otras categorías como la raza, la clase social, la etnia o la condición migratoria.

La emergencia de la categoría de género para el análisis de la realidad social ha definido claramente la posición de subordinación que ocupan las mujeres, pero su arsenal teórico también ha posibilitado visibilizar el lugar que, en ese sistema de relaciones, tienen los hombres. La masculinidad ha sido frecuentemente abordada en el marco de los estudios sociales en Latinoamérica, sobre todo en los últimos veinte años. Los análisis en torno al tema se centraron en un intento de cartografiar estas maneras de masculinidad hegemónica, aunque pronto vislumbraron las múltiples existencias y las maneras distintas de asumir la existencia masculina, lo que llevó a redefinir el término hacia la idea de *masculinidades*, dando cuenta más acertadamente de la manera en que se encarna lo masculino en un cuerpo (Connell, 1997; González, 2010; Gutmann, 1988;). Muy pronto, los hombres del Caribe fueron definidos desde líneas discursivas muy claras por la literatura y el cine.

Se puede afirmar que muchos Caribes se configuran en los imaginarios, en los discursos, y se materializan en las narrativas de quienes los estudian, los analizan o los representan en productos de la industria cultural o del arte mismo. De este modo, las artes, en sus más disímiles expresiones, han articulado en sus representaciones una visión del Caribe que contribuye de manera sostenida a perpetuar narrativas sobre lo colonial, la dominación, la diversidad y sobre todo el exotismo, donde el género, la sexualidad y la expresión de éstos, desde la noción de identidad, anclan fuertemente los imaginarios que sobre ellos mismos tienen los habitantes de la región. En el último medio siglo, el cine, sobre todo de manera muy puntual el cine cubano, se ha convertido en una ventana en la cual asomarse para entender las configuraciones que sobre diferentes aspectos de la vida se tejen en torno al Caribe y de modo particular al Caribe insular.

Las relaciones con el mar, la condición de isla como elemento central en la subjetividad, el pensamiento individual, los flujos migratorios a partir de la cercanía con otras metrópolis económicas y el universo en las relaciones de género, se perpetúan como nichos temáticos, los cuales una y otra vez y con una unicidad en matices y tratamientos conceptuales configuran la representación de la filmografía cubana y donde el Caribe se presenta como algo más que un escenario. Es posible encontrar en la cinematografía cubana, sobre todo en la posterior a 1959 con la creación del Instituto

Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), imágenes, historias, conflictos y temas recurrentes que demuestran cómo la representación audiovisual no sólo refleja conceptos y perspectivas muy puntuales en torno a la región, sino que construye otros que garantizan que se perpetúe esa noción de misticismo, diversidad, pero sobre todo esa mirada del Caribe como un sitio exótico y exuberante.

Los años noventa del pasado siglo se presentan como determinantes y muy peculiares para la sociedad cubana. El derrumbe del campo socialista, con el cual el proyecto político cubano mantenía lazos de dependencia y notable subordinación, trajo consigo la peor crisis económica que hasta entonces hubiera experimentado la Isla. Eso, unido a la implantación de medidas por parte de la administración norteamericana de turno contra la Isla en su afán de asfixiar económicamente a la revolución socialista, consolidaron un panorama de carencias y vicisitudes para la población de la mayor de las Antillas, mientras que también constituyeron un momento de revisión y replanteamiento de los paradigmas que desde el plano ético-político sostenía ese proyecto de sociedad.

Este trabajo pretende responder a varios tópicos. En primer lugar, se establece una relación que distinga al cine como articulador de significados, como el lugar desde el cual se construyen narrativas en torno a la sexualidad, el género y sus espacios de sociabilidad. Inmediatamente después se intenta definir cuestiones sobre el mito del “macho caribeño” y las narrativas sobre lo masculino en el Caribe insular. Luego se da paso al análisis del cuerpo y la representación en la filmografía cubana de los noventa, donde se distinguen cuestiones esenciales en la disputa entre el mantenimiento del cánón y la subversión en la representación de los valores. Finalmente se propone una cartografía de los valores y discursos, y las posibilidades de otras experiencias de lo masculino desde el Caribe.

El cine como articulador de significados: sexualidad, género y sociabilidad

En fecha tan temprana como el 24 de marzo de 1897, La Habana asistiría a la primera de una serie de exhibiciones cinematográficas que se hicieron más tarde. En una casa del famoso Paseo del Prado, y gracias a la pericia del empresario Gabriel Veyre, quien era técnico de la empresa creada por los hermanos Lumière en Francia, se presentaron aquellas primeras cintas que ya ganaban aplausos en las más encumbradas capitales europeas. Unos meses después se filmaría en Cuba *Simulacro de incendio* (Gabriel Veyre, 1897), donde un grupo de bomberos, todos hombres, desafiaban el peligro en un acto heroico para extinguir un supuesto incendio. Desde la primera de las producciones cinematográficas cubanas los hombres van a estar presentes en un diálogo siempre con formas de masculinidad que la gran pantalla, en su época primera, se encargará de acentuar.

Los hombres cubanos, y por extensión los hombres del Caribe, han estado presentes como parte de una puesta en escena que “consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos” (Schiltz *apud* por Morin, 1972:15). En diferentes épocas, y según los contextos en los que se desenvuelven, los hombres cubanos han sido representados en la gran pantalla, ya sea en el papel de héroes de las guerras de independencia, de protagonistas en roles como la paternidad o sostén del hogar, o como eternos inconformes de un tiempo y una época concreta.

Las representaciones de género parecen venir intrínsecas en el propio lenguaje del cine. Los modos en los que se articula la trama, la iluminación, el montaje, pero sobre todo, el hecho de cómo es concebido el espectador que consume el producto cultural, son comprendidos desde las relaciones de género que configuran posiciones de dominio y subordinación. Teresa de Lauretis había definido al cine como uno de esos elementos importantes en el mantenimiento de las pautas de género y en la construcción y mantenimiento de ese sistema simbólico mediante el cual se dan significados a hombres, mujeres y otras formas de existencia desde la sexualidad y la marca del cuerpo. El cine ha sido pensado como una tecnología de género (De Lauretis, 1996) y, por tanto, como una tecnología social que cuenta con ciertos elementos que condicionan todo el discurso fílmico.

El papel de la imagen en los intercambios comunicativos en la actualidad viene a ser cada vez más importante si se tiene en cuenta que las nuevas tecnologías crean otros soportes que hacen de ella un bien intercambiable y, por lo tanto, consumible por estratos cada vez más diversos en las sociedades contemporáneas. Se habla de la enorme importancia del papel de la imagen en la formación de identidades colectivas, las cuales participan en el juego político en una lucha desde posiciones distintas en su enfrentamiento con el poder. Los hombres y mujeres, pero también otras identidades pensadas desde las relaciones de género (como los Gays, Lesbianas, Bisexuales, Transexuales e Intersexuales (GLBTI), encuentran en la imagen un sitio de lucha de mucho significado. “Se puede decir que todo ser es para el otro lo que representa, o sea, cómo se presenta a su percepción. Sobre lo que vea y oiga se formará un concepto” (Colombres, 2010[1985]:52).

Los intentos de entender representaciones de género desde la imagen y el cine remiten al arsenal teórico aportado por los estudios en torno a la antropología visual. Ésta hay que entenderla como “una antropología de la mirada, pero no de cualquier mirada, sino de la que recae sobre el otro, y también se vuelve sobre la propia sociedad tras haber recorrido los caminos de la diferencia” (Colombres, 2010[1985]:17). Es preciso “analizar qué selecciona la mirada, cómo se estructura el relato y todo el proceso de producción audiovisual, y qué destino se le da finalmente al producto, pues esto último será la prueba de fuego de la intención de los realizadores” (Colombres, 2010[1985]:17).

Desde sus inicios, el cine cubano se ha presentado como un importante elemento de socialización y transmisión de valores culturales. Aquellas imágenes de la primera de las cintas filmadas en la Isla por los empresarios de Veyre ya mostraban el interés de una industria por validar, desde su puesta, nociones políticas muy bien definidas. El cine cubano sólo vería su verdadero significado con el triunfo de enero de 1959 y la instauración en Cuba de un periodo histórico donde el compromiso con la cultura y el fortalecimiento de símbolos en torno a lo nacional van a ser un fuerte sostén ideológico. De este modo y hasta los años noventa del pasado siglo, el ICAIC, como entidad encargada de la producción, distribución y exhibición del cine cubano, se encargó de documentar, a través de diferentes formatos de creación fílmica, la vida de los cubanos, donde las nociones de lo caribeño, ese encuentro con el Caribe en su relación con otros espacios, fueron notables en la obra de algunos creadores.

Las relaciones de género a través del cine pueden entenderse en un doble propósito. En primer lugar, el *corpus* de documentales, noticieros cinematográficos, cortos y largometrajes de ficción constituye la evidencia efectiva y el material físico para analizar los modos en los que la sexualidad y el género eran comprendidos en el espectro de relaciones sociales en ese Caribe insular que, en el caso cubano, ponían un matiz político diferente a partir del empeño de construir socialismo. Desde una segunda perspectiva, estas representaciones acentúan, en los imaginarios de quienes viven la experiencia de lo caribeño, estereotipos, roles y modos de comportamiento que el audiovisual se encarga de reforzar. Desde ese doble juego en el cual el cine se convierte en ventana en la cual mirar, pero a su vez una tecnología desde la cual construir, asumimos los cambios y continuidades que los años noventa imponen a ese modo de representación del hombre del Caribe.

Sobre el mito del “macho caribeño” y las narrativas sobre lo masculino en el Caribe insular

Las narrativas sobre lo masculino en el Caribe insular y en el caso específico de Cuba no pueden verse aisladas de los intentos de configurar el imaginario sobre lo nacional, el sentido de pertenencia a un conglomerado social con actitudes y propósitos comunes. Esa visión de conjunto, de pertenencia, ese suponer que se integra a algo que es útil a los recursos de cohesión y unidad en torno a lo nacional es suficientemente explicado desde la noción de comunidad imaginada (Anderson, 1983).

Una revisión al devenir del último de los enclaves españoles en Latinoamérica, a través de sus textos literarios, de los ensayos de sus pensadores y políticos, permite sostener la idea de que la retórica sobre lo sexual y la sexualidad ha configurado el imaginario de la identidad nacional (Sierra, 2006). El Caribe y Cuba, dentro de ese espacio, se han definido como paraísos del placer y desinhibición sexual. Si bien

ambos conceptos no operan del mismo modo para hombres que para mujeres, lo cierto es que el Caribe insular ha desarrollado una narrativa proyectada hacia el exterior, donde el componente racial se entremezcla con nociones preestablecidas en torno al cuerpo y la sexualidad, para entregar a los discursos en torno a lo caribeño uno de sus constructos más definidos: el/la mulata.

Desde una perspectiva de las masculinidades “el mito del mulato biológicamente más sensual, el patriarcalismo (...) y la homofobia, han sido y son claves identitarias que se han configurado como valores nacionales de lo caribeño, y en particular de lo cubano” (Álvarez, 2003). Si se entiende que la inserción del Caribe en el universo de las relaciones económicas le ha llevado a configurar una imagen de sí mismo como sitio de bellezas naturales explotables desde la industria del turismo, podremos explicar cómo esa noción de paraíso natural se entrelaza también con ideas en torno a la permisibilidad en el campo de las relaciones de género y desde el plano de lo sexual. Las imágenes que sobre el Caribe se proyectaron en el cine de los años cincuenta y sesenta, sobre todo desde Hollywood, lo situaban como el lugar donde todos los placeres eran posibles, mientras que las alusiones a la sexualidad y el ofrecimiento del placer, desde ese aspecto aún controversial por esas épocas, eran evidentes.

La hibridez racial que deviene del mito del mulato/la mulata convierte al Caribe en símbolo emergente de la identidad nacional asumiendo para sí elementos de la transculturación, la mezcla y la idea del laboratorio de experimentación cuyos mejores resultados son sujetos híbridos. Desde una perspectiva crítica, en la construcción de este mito no hay una celebración concreta al proceso de mestizaje en el Caribe sino más bien la formulación de una excusa desde el poder, representado en el hombre blanco, por el sometimiento del africano en el Caribe. Este sujeto es situado como el mejor producto de tales interacciones cuando en realidad su ubicación en el plano de lo sexual evidencia notables intenciones de exotización.

De este modo, la mujer y el hombre del Caribe se presentaban como siempre dispuestos a complacer. En ellos latía la música que resulta del tambor, de las maracas, de las guitarras. Imágenes de mujeres asociadas a la poca ropa –mostrando partes del cuerpo que invitan siempre al morbo y al deleite del cuerpo estéticamente disfrutable– eran recurrentes en aquel primer cine que presentaba al Caribe y a sus islas como paraísos naturales y sexuales. Su resultado mayor es que a lo largo de todo el siglo xx y aún en lo que vamos del XXI el imaginario sobre el Caribe cubano continúa identificándose como un espacio de desinhibición sexual, un paraíso de la liberación de la libido, el cual se articula, como plantea Quiroga, “por medio de clichés tropicales del paraíso y del sexo” (Quiroga, 1997:247). Estas representaciones, que siempre recurren a estereotipos, son presentadas como sellos de identidad nacional, tanto al interior de la región como para las representaciones que sobre la gente de esta zona tienen quienes se valen como consumidores de esos productos.

Se va construyendo el mito del hombre caribeño, donde varios componentes van a configurar su representación. Institucionalizada como práctica y política de Estado en el caso cubano después de 1959, la homofobia va a ser una caracterización esencial en la representación de los varones del Caribe. Esto obedece a una visión institucionalizada desde el poder, desde la cual otras formas que entraran en discordancia con los modos de la masculinidad hegemónica eran vistas como debilidad, pero sobre todo como un ataque directo al proyecto político que era la revolución y su paradigma definitivo: la figura del guerrillero.

Si antes de la llegada de la Revolución al poder el mito del macho caribeño traía consigo el componente de la sexualidad prominente, la racialización —a través de la figura del mulato y otros elementos en torno a la estetificación del cuerpo y el tamaño de los órganos sexuales— ahora sería un nuevo constructo que entregaría a Cuba las nociones de masculinidad hegemónica en el espacio del Caribe. La aparición de estos hombres con barbas en la zona montañosa de la isla, que habían iniciado la lucha armada y habían conseguido derrocar al régimen imperante para instaurar una revolución socialista muy cerca de la principal metrópoli imperialista de la historia, configuraba un imaginario aún más romantizado y viril de la figura del hombre-héroe de la región.

La elaboración de una narrativa sobre lo nacional implicaba, de esta manera, la construcción de otras categorías que, como la sexualidad, definirían su identidad en el imaginario. Aunque los temas del género y la expresión de la sexualidad parezcan tangenciales cuando se analiza la figura del héroe masculino cubano y caribeño por extensión, lo cierto es que tienen un lugar central cuando la representación recurre constantemente a un conjunto de elementos definitorios, a un “performance”. Así, el varón del Caribe es el producto nunca acabado y en constante transformación de las interacciones de los individuos en su espacio vital con las prácticas culturales, lingüísticas y desde el discurso que tienen en los espacios de las producciones culturales, un lugar de construcción evidente. Cuando analizamos las narrativas en torno a lo masculino y la existencia de las masculinidades vale la pena “considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesantemente performada, en parte sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo” (Butler, 2006:13).

El Che Guevara, venido de otras tierras más al sur pero perfectamente acoplado a los modelos de socialización del Caribe, encarnaría para siempre la figura del héroe romántico en la que adornos como la barba, el tabaco o el gesto siempre amenazador configurarían otros esquemas para la autoidentificación de formas concretas de la masculinidad en el Caribe insular. El mito del guerrillero se inscribiría, desde entonces y para siempre, como el arquetipo ideológico de las transformaciones que, en el plano político y social cubano, significaría el proceso de construcción socialista en la isla caribeña.

A todas y cada una de estas representaciones, el cine cubano anterior a los noventa contribuye en gran medida, ahí donde el papel de los hombres es evidente en el proyecto social en marcha. Otras obras fílmicas de estos tiempos trasladan el análisis a la representación de los hombres en el espacio familiar o las relaciones con las mujeres como sucede con *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979) y en algunos casos aparecen formas de masculinidades no acordes con el modelo heterosexual patriarcal en películas de ficción muy significativas pero donde la representación invita siempre a la burla o a la solución de conflictos mediante la risa. Es evidente este tratamiento en *La Bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989).

El rol del hombre caribeño como auténtico proveedor va a ser recurrente una y otra vez. Si bien la sexualidad exacerbada mediante constantes alusiones al tamaño de los genitales o a la posibilidad de sostener relaciones sexuales con varias amantes mujeres, o a la burla en torno a las disfunciones sexuales va a ser representada por muchas obras de ficción en el cine cubano de toda la historia del ICAIC, otros personajes masculinos como el burócrata corrupto o el maltratador van a estar presentes también en la representación de las masculinidades en Cuba y, por extensión, en el Caribe.

Mientras que es el mulato, de sexualidad ardiente y líbido exacerbada, el modelo de masculinidad para el Caribe construido en épocas anteriores, la figura del guerrillero revolucionario será el aporte de épocas posteriores a 1959 con la instauración del proceso de construcción socialista. Sin embargo, aún con el predominio del culto al cuerpo –desde elementos de racialización o desde otros aditamentos como la barba, el uniforme o el cigarrillo típico– no se eliminarán la homofobia y el desprecio por otras formas constitutivas de lo masculino en el Caribe. Ambos arquetipos de masculinidad van a verse confrontados en los noventa, cuando un intento por conseguir otros públicos pone al cine cubano en la disyuntiva de aferrarse a viejos cánones en la representación o experimentar con otros sitios, otros cuerpos, otros personajes.

Para la década de los noventa, como consecuencia de la crisis, el gobierno cubano da paso a la instalación de infraestructura hotelera “capitalista”, en enclaves muy puntuales como Varadero, Holguín, Santiago de Cuba o La Habana, con el afán de propiciar la llegada del turismo extranjero. Este otro ajeno manifestaba su aidez de entornos tropicales y simultáneamente su afán de contemplación de cuerpos “exóticos”, mulatos, masculinos. Aunque regulaciones de la autoridad turística prohibían la entrada de nacionales a las instalaciones, estaban “dentro”, cuando menos en la presencia de empleados, meseros, camareros, etcétera.

Otro elemento interesante tiene que ver con que el Estado cubano propició –a través de diversos espectáculos como el del centro nocturno *Tropicana*, que tenía una historia anterior a 1959, pero cuya proyección durante estos años verdaderamente

sorprende para un Estado “socialista” – la recreación, “la venta” y el afianzamiento del imaginario extranjero sobre los hombres y mujeres cubanos como objetos sexuales. En el caso de los hombres, por su virilidad atrayente, presente tanto en el ámbito del espectáculo como en el servicio mismo dentro del recinto donde se lleva a cabo el *show*, y en el de las mujeres, como objetos de valoración por su voluptuosidad y sus cuerpos, mulatos en muchos casos, como objetos de atracción para públicos externos ávidos de “exotismo” caribeño, isleño, tropical, sexualizado.

Estos elementos de la realidad social circundante que condicionan la década de los noventa tienen una importancia trascendental para comprender la permisibilidad en la representación de algunos sujetos. A final de cuentas, el cine recupera en alguna medida lo que de suyo existe en el entorno social; y si el cine vendió esas imágenes de masculinidad y de lo mulato es porque de suyo ya se “vendían” en la realidad para el consumo del turismo extranjero, en espectáculos oficiales y autorizados como el de *Tropicana*, pero también de manera velada y tolerada en otros ámbitos.

Cuerpo y representación en la filmografía cubana de los noventa: entre el mantenimiento del cánón y la subversión

La década de los noventa y el panorama ya antes descrito de crisis, no sólo económica sino de los propios paradigmas ideológicos que sostenían la construcción socialista en el espacio caribeño, supone para el cine importantes derroteros. De una producción cinematográfica que a través del ICAIC era subsidiada en su totalidad por el aparato estatal, se pasaría a una modalidad de coproducciones en la que empresas radicadas fundamentalmente en Europa invertirían sus recursos en la Isla, en pos de la producción fílmica.

No hay que dudar que el capital extranjero invertido en el cine, una forma de producción totalmente atípica para el contexto cubano, significaría un reordenamiento, no sólo en las formas de hacer cine sino en cuanto a su estética, recurrencia temática y modos de representación. Ahora no se harían películas pensando sólo en los circuitos nacionales de exhibición sino que la intención estaba enfocada en conquistar audiencias europeas y norteamericanas con ideas preconcebidas en torno a lo caribeño y a Cuba de modo particular.

Un repaso a la producción del periodo nos muestra que en Cuba se filmaron poco más de una veintena de largometrajes de ficción, en los que predomina una visión muy pesimista del futuro cubano, con claros cuestionamientos al presente de angustias y escasez. La revisión de los paradigmas que sostienen el modelo de construcción social se traduce en la representación de las inconformidades de una sociedad que tres décadas después tendría muchas más preguntas que respuestas.

El intento de conseguir mercado para ese cine en los espectadores europeos consolida algunas zonas de la representación, en las que vuelve a ser recurrente el hecho de mostrar al Caribe y a lo caribeño como ese espacio de desinhibición. La Cuba de los noventa, vista desde su cine, se enseña como ese lugar de paraíso sexual tropical; mientras que en otros productos publicitarios que incentivan el turismo y los viajes a la región, las mujeres mulatas otra vez son sexualizadas y cosificadas en función de viejos mitos, que ahora regresan urgidos por las condiciones circundantes.

Los años noventa ven una mayor presencia de realizadores extranjeros haciendo películas en la Isla. “Se trata de producciones extranjeras que vienen a rodar a Cuba, pero que no están necesariamente vinculadas a nuestro proyecto cultural” (Sotto, 2010:199). Los resultados de esta apertura a miradas foráneas sobre la realidad cubana son una exhibición “con más o menos pudor de sus conceptos mayormente simplones sobre los habitantes y circunstancias de la isla” (Díaz y Del Río, 2010:75). Un bosquejo general por la producción fílmica de estos años define momentos fundamentales en cuanto a temas y motivos a los que recurren las historias. Un primer acápite define la continuidad de tendencias que venían desde décadas anteriores donde el tratamiento de personajes históricos o de referencias literarias va a ser predominante. Una muestra de esto es la presencia de películas como *Hello Hemingway* (Fernando Pérez, 1990) y *El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1992). Ambas producciones sitúan representaciones de varones en papeles protagónicos. Son ellos los que llevan el hilo argumental de la historia, los que definen el curso de los acontecimientos, los que ponen en virtud del análisis los prejuicios y convenciones de los tiempos que representan. También puede decirse que en esta primea ola temática es frecuente la producción de comedias costumbristas que critican la realidad social, que recurren a la representación de estereotipos para afrontar las situaciones disímiles en los contextos familiares y laborales. Pero lo más notable en el aspecto temático del cine cubano de los noventa sucede con lo que sobreviene a estas producciones que inauguran la época.

Un segundo momento invita a repensar la realidad circundante, lo que tiene como resultado fundamental el predominio del desencanto y la duda como generalidad. Es cuando se regresa a temas que por un tiempo habían sido marginados dentro de la representación, como la migración y su marca en el imaginario de lo nacional, así como el acto de sobrevivir en condiciones de carencias materiales extremas. A partir de este segundo momento temático es donde las categorías fijas y los conceptos en torno a lo masculino en el cine van a tener una profunda resignificación.

Si hasta ahora los hombres encarnaban los ideales más extremos de la nación en cuanto a soberanía, apego a los principios, honestidad y sobre todo entrega y disposición a defender la revolución desde cada uno de los espacios, en este momento todo eso comienza a ponerse en cuestión. Hombres que negocian el lugar en la

familia, que subvierten las formas de relaciones con las mujeres validadas desde el modo patriarcal, que negocian sus maneras de relacionarse sexualmente en función de la obtención de recursos que alivien la situación de precariedad.

Es en el año 1993 cuando aparece la cinta que será paradigmática como parte de la producción fílmica cubana, no sólo de la década de los noventa, sino que significa la etapa de madurez del ICAIC. *Fresa y Chocolate* (Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, 1993) ponía a consideración del público el conflicto de la relación entre dos hombres cuyas identidades sexuales y de género entraban en conflicto en el momento de emprender una amistad y que tenía como telón de fondo las ideas de pertenencia al proceso de construcción del socialismo y el proyecto político isleño. En ambos personajes se observan los conflictos fundamentales en torno a los varones del Caribe, exponiendo sus cuerpos, sus deseos y sus conductas, mismas que se confrontan sobre todo con un modelo de masculinidad que para los dos hombres se presenta como muy difícil.

Marta Díaz y Joel Del Río, estudiosos de este interesante periodo del cine cubano, señalan que: “Los cineastas comienzan a adentrarse con nuevas luces en la realidad, calando hasta las esencias, sin aplazar por más tiempo la atención a sujetos dramáticos como el éxodo y el exilio, el deterioro físico y moral del entorno, visto desde un cierto escepticismo” (2010:78). Se infiere la emergencia de nuevos personajes explorando conflictos hasta antes no encontrados en producciones precedentes. En las películas cubanas de los noventa, “es su tendencia a la provocación su principal virtud, y la falta de sutileza su defecto más notorio [porque] bien mirado es un cine que detrás de la pluralidad de intereses estilísticos, revelaba una poética de transgresión común” (García, 2001:19).

De esta manera, “la búsqueda de la emotividad más bien intimista, tal vez sea otro de los signos más característicos del cine cubano de los noventa” (García, 2002:23). En las películas es posible palpar un cuestionamiento del cine al discurso que proclamaba el curso victorioso del socialismo y sus traducciones en ideales nacionales como “*el hombre nuevo*” (Guevara, 1965). La inconformidad transmitida con crudeza y sobre todo el desencanto ante los viejos modelos y paradigmas van a predominar en las situaciones a las que se enfrentan los personajes en la gran pantalla. Es un cine “muy condicionado por la ausencia de recursos” (Sotto, entrevista en Codina, 2012:166), lo que es fácilmente comprendido por un espectador que no necesita de grandes artificios para comprender la agudeza del mensaje.

El cuerpo va a ocupar un lugar central en la representación de los varones en el cine cubano de este tiempo si entendemos que en cuestiones de género este elemento se sitúa como el lugar de recreación y validación de la norma, pero a su vez como el espacio de la subversión y el reordenamiento de otras posibilidades de enunciación y

validación. Teniendo en cuenta que el cuerpo es una construcción histórico-socio-cultural se puede ver que todo el tiempo se elaboran discursos, narrativas, patrones y pautas a seguir produciendo así tipologías corporales inscritas en una matriz de inteligibilidad y comprensión por parte de los demás.

Durante los noventa la filmografía cubana juega con la representación del cuerpo de los varones. Las maneras de representación del cuerpo (y las imágenes asociadas a éste) se extienden hasta determinar lo nacional y hasta la lucha por ponderar unos discursos sobre otros, y esto es evidente en un análisis de la producción fílmica cubana de los noventa: "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, 2001:76).

En *Fresa y Chocolate* 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 mucho vello en zonas como el pecho y los brazos. Tiene un rostro que cumple con el cánon 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 cómo el cuerpo puede ser también un terreno de enunciación para el cuestionamiento y la subversión de los patrones que el texto cinematográfico pretende 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 o el sitio de dominación tradicionalmente asignado al hombre heterosexual imponente, como luego va a suceder con el mismo actor en su interpretación en *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), otorgando una ambigüedad en este aspecto, que no es resuelta en ningún momento del filme. Un cuerpo que no encaja en los ademanes femeninos que se le han incorporado y desde donde se subvierten y 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* altera la reproducción del estereotipo inscrito en un cuerpo que no concuerda. Presenta a 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, del amigo gay de Diego, testigo de la apuesta inicial en pos de la seducción



de David. Se confirma la tesis de que en esos planteamientos: “(...) 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, 2001:77).

Guantanamera 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 Jorge 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*, 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 y de un logro personal.

El despliegue hipermasculino de Perogurría de los personajes protagónicos en los filmes posteriores a *Fresa y Chocolate* —producidos en la década de los noventa, como es el caso de *Guantanamera* y *Amor Vertical* (Arturo Sotto Díaz, 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 a 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 noventa.

Mariano encarna, desde su cuerpo, los atributos típicos del macho cubano más genuino en su estética propia. Es desarreglado, pasa buena parte del tiempo con el torso descubierto y tiene barba en su rostro, arquetipos de belleza socialmente pautados para los cuerpos masculinos y de los cuales el cine se vale. Él, en este personaje, refuerza atributos como la seducción, que explicita siempre como objeto de deseo a la mujer. Lo mismo sucede con Ernesto, el personaje que el propio Perogurría encarna en *Amor Vertical*, y donde la sexualidad exacerbada, el estereotipo del cubano de líbido voluptuoso y siempre dispuesto a dar placer, es retratado en este filme también desde un cuerpo masculino que se presenta con síntomas de una evidente hipermasculinización. El Caribe, lo caribeño, lo insular son presentados nuevamente como ese paraíso de sexualidad extremo en el cual el momento de crisis económica justifica la permisibilidad ante el acto de infringir algunos valores y dogmas atribuidos a la masculinidad y a los roles definidos de género.

La vida es silbar (Fernando Pérez, 1998) es sin duda uno de los textos fílmicos más

polémicos de la década. La película resalta como hilo argumental el descontento social y la pérdida de la esperanza ante un ideal de nación que se derrumba. Elpidio Valdés, personaje interpretado por otro de los cuerpos masculinos fundamentales de la historia del cine cubano, el actor Luis Alberto García, incorpora a la representación los discursos en torno a lo marginal que es posible asumir desde una lectura de lo que nos ofrece su cuerpo. El hecho de representar a los hombres cubanos de este momento mediante un personaje que es huérfano hace una metáfora que conecta con una orfandad generacional, sobre todo en el sentido espiritual y ético, en un momento en el que los modelos sociales de hombres deben ser replanteados en función de la situación de crisis que se experimenta.

Si bien pudiera ser cierto que: “Lo que Fernando Pérez propone es un nuevo lenguaje cinematográfico que exprese imágenes y situaciones absurdas o chocantes, como reacción histérica a la ‘crisis de significación’ por la que atraviesa la nación cubana” (Valerio-Holguín, 2006:29), para tal recurso se vale del cuerpo masculino. Incluso en la relación que este mismo cuerpo hace con el espacio urbano, las maneras en cómo se apropia de la ciudad en la que vive denotan una sensación de inconformidad que la cámara, la iluminación y el montaje se encargan de realzar.

Conclusiones: valores y discursos de lo masculino desde el Caribe

Se han presentado hasta aquí algunas reflexiones acerca de cómo algunos mitos se entronizan en las narrativas en torno al Caribe y sirven para construir visiones que sobre la región tienen otros fuera de este espacio, y que son constantemente confrontadas con quienes construyen para sí mismos la identidad de lo caribeño. Dentro de esos elementos, las relaciones de género y la relación con la sexualidad no son cuestiones ajenas, más bien definen pautas importantes en las representaciones que hacen del cine no sólo un documento en donde se reconocen dichas pautas, sino un importante dispositivo desde el cual valorar estos comportamientos.

Si bien es cierto que en la representación fílmica cubana de la década de los noventa es posible encontrar un conjunto de personajes y situaciones que validan estereotipos muy fuertes en torno a la masculinidad, como son el macho de sexualidad exacerbada con cuerpo tonificado, barba y gestos abiertamente desafiantes y el héroe guerrillero que encarna el ideal romántico de la libertad y la lucha social, también abre la posibilidad a otras formas de lo masculino que entran en conflicto con el ordenamiento heterosexual-patriarcal y que resignifican el lugar de estos hombres en el proyecto de construcción de lo nacional.

Otras formas de lo masculino en el entorno del Caribe es posible encontrarlas en este tiempo en el que la representación fílmica da paso a cuestionamientos evidentes que encauzan la reflexión hacia la utilidad de la fijeza de las identidades, de la

invariabilidad de las narrativas en torno a los varones, o las conductas en las relaciones con las mujeres o con otros hombres. Ese constructo cultural-político-histórico-espacial que es el Caribe continúa, a través del cine cubano, construyendo una narrativa de la región como paraíso para los placeres, y sin embargo también como un lugar en el cual otros modos de relaciones de género son posibles.

Bibliohemerografía

- ÁLVAREZ, Inmaculada (2003), "El discurso sexual como valor de identidad nacional cubano", en *Revista de Humanidades*, México, Tecnológico de Monterrey, núm. 14, pp. 13-36.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, Verso.
- BARRIOS MESA, Reinier (2015), "Memorias con género: sujetos emergentes y nuevos discursos en torno a lo masculino en el cine cubano de los noventa", en Josep Maria CAPARRÓS LERA, Magí CRUSELLS, Francesc SÁNCHEZ BARBA (editores), *Memoria histórica y cine documental. Actas del IV Congreso Internacional de Historia y Cine*, Barcelona, Centre D'Investigacions Film-Història.
- BEJEL, Emilio (2001), *Cuban Gay Nation*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BUTLER, Judith (2004), *Deshacer el género*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- CODINA, Norberto (compilador) (2012), *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La Gaceta Cubana*, La Habana, Ediciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).
- COLOMBRES, Adolfo (2010 [1985]), "Introducción", en *La descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*, La Habana, Ediciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).
- CONNELL, Robert (1997), "La organización social de la masculinidad", en Teresa VALDÉS y José OLAVARRÍA (editores), *Masculinidad/es: poder y crisis*, FLACSO/Ediciones de las Mujeres, núm. 24, cap. 2.
- DE LAURETIS, Teresa (1996 [1989]), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press.
- DÍAZ, Martha y Joel DEL RÍO (2010), *Los cien caminos del cine cubano*, La Habana, Ediciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).
- GARCÍA, Juan Antonio (2001), "La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo", en *Temas*, La Habana, núm. 27, octubre-diciembre.
- GONZÁLEZ, Julio (2010), *Macho, varón, masculino: estudios de masculinidades en Cuba*, La Habana, Editorial de la Mujer.
- GUTMANN, Matthew (1988), "Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad", en *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara núm. 8, diciembre.
- MORIN, Edgar (1972), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- QUIROGA, José (1997), "Homosexualities in the Tropic of Revolution", en Daniel

- BALDERSTON & Donna J. GUY (editors), *Sex and sexuality in Latin America*, New York, New York University.
- SCOTT, Joan (1990 [1986]), "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en James AMELANG y Mary NASH, *Historia y género*, Barcelona, Universidad Alfons el Magnanim.
- SIERRA, Abel (2000), *Ser hombre en la Ciudad de México: ni macho ni mandilón*, México, El Colegio de México.
- SIERRA, Abel (2006), *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana*, La Habana, Casa de las Américas.
- SOTTO, Arturo (2010), "Los noventa, mis diálogos con Nicolás Azcona", en Arturo SOTTO, *Conquistando la Utopía. El ICAIC y la Revolución 50 años después*, La Habana, Ediciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (2006), *Banalidad posmoderna: ensayos sobre identidad cultural latinoamericana*, República Dominicana, Editora Universitaria.

Filmografía por orden de mención

- Simulacro de incendio* (Gabriel Veyre, 1897)
- Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979)
- La Bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet, 1989)
- Hello Hemingway* (Fernando Pérez, 1990)
- El siglo de las luces* (Humberto Solás, 1992)
- Fresa y Chocolate* (Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, 1993)
- Guantanamo* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995)
- Amor Vertical* (Arturo Sotto Díaz, 1997)
- La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998)

Recibido: 14 de mayo de 2017

Aprobado: 13 de septiembre de 2017