

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**MASCULINIDADES EN EL CINE CUBANO DE FICCIÓN DE LOS NOVENTA.**

**REINIER BARRIOS MESA**

**ENERO 2014**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ESTUDIOS DE GÉNERO  
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS  
SOCIALES CON MENCIÓN EN GÉNERO Y DESARROLLO**

**MASCULINIDADES EN EL CINE CUBANO DE FICCIÓN DE LOS NOVENTA.**

**REINIER BARRIOS MESA**

**ASESOR DE TESIS: Bárbara Grunenfelder- Elliker Phd.**

**LECTORES/AS: Santiago Castellanos Phd.**

**Hugo Burgos Phd.**

**ENERO 2014**

## **Dedicatoria**

A esas dos Patrias que como José Martí, también tengo yo:

Cuba y la noche.

## Agradecimientos

Muchos han sido los que desde su consejo, experiencia acumulada, visiones del asunto y relación directa o indirecta con el tema en cuestión, han aportado al desarrollo de esta investigación y su traducción en el texto que ahora se pone en consideración. La lista es bien grande, como grande ha sido el cariño, el aliento, la disposición de ayudar de quienes a continuación reseño aquí. Agradezco de modo especial a la Dra. Cristina Vega quien me condujo por el fascinante mundo de la crítica fílmica feminista y las representaciones de género en el cine, cuando este proyecto era solo una idea. El aporte de bibliografía, el acercamiento a corrientes y tendencias de pensamiento, fueron vitales para concebir nociones claves en torno al asunto.

Susana Wappenstein PhD, coordinadora del Programa de Estudios de Género y de la Cultura de FLACSO-Ecuador durante la parte lectiva de la Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo, fue decisiva en ordenar cuestiones del método. Ha sido una mujer imprescindible en mis últimos tiempos, un ejemplo, una amiga. La paciencia de Bárbara Grunenfelder- Elliker PhD., entusiasta tutora de este proyecto y admiradora confesa de cada cosa que viene de Cuba.

Mi cariño para el Dr. (c) Ferrán Cabrero, la Dra. Lisset Coba y Gioconda Herrera PhD., profesores del Departamento de Sociología y Género de FLACSO-Ecuador, quienes sugirieron textos, dieron otras visiones y alentaron la idea y necesidad de este estudio. Santiago Castellano PhD. en la Universidad San Francisco de Quito fue mentor de estas líneas y artífice de sus debates más críticos. La Dra. (c) Trinidad Pérez sugirió otros caminos posibles y alertó sobre el cuidado de la redacción y la precisión en el decir.

En Cuba la Dra. (c) Danae Diéguez, estudiosa del cine de mujeres, ofreció sugerencia, movió contactos, y me condujo entre gente imprescindible de la historia y el desarrollo de esta manifestación de las artes en la isla, en el patio de la sede habanera de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en una entrevista improvisada. Gustavo Arcos, crítico de cine y un virtuoso del pensamiento y el análisis del audiovisual cubano, abrió las puertas de su casa para dar opiniones y propiciar otras zonas de debates. Los actores cubanos Luis Alberto García y Marilyn Solaya, rostros imprescindibles de la gran pantalla nacional, ayudaron con sus visiones en torno a las representaciones de género

en el cine, del mismo modo que el escritor Senel Paz, coguionista de *“Fresa y Chocolate”* y una de la más importantes personalidades de la cultura cubana en la actualidad. Mi agradecimiento a directores, productores, editores y realizadores musicales, integrantes todos de esa gran familia que es el cine cubano y que ahora como investigador también me asume como parte.

Gracias de modo especial a los que laboran en la Biblioteca de la sede ecuatoriana de FLACSO; el archivo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), la Biblioteca Nacional José Martí y el Centro de Documentación e Información del Centro Nacional de de Educación Sexual (CENESEX) en Cuba. Sin su dedicación y buen trato, todo hubiera sido más difícil. Desde la isla el Dr. Julio César Pagés, Dr. Abel Sierra Madero y Dr. Ramón Rivero Pino, aportaron a una concepción en torno a lo masculino en Cuba, en sonados debates a través de las redes sociales y el correo electrónico.

Agradezco de modo especial a los participantes en el III Congreso Internacional de Género: Experiencias de Transversalidad en la ciudad de Acapulco, estado de Guerrero, México, quienes pusieron las propuestas de esta investigación en consideración, siendo muy significativos sus comentarios. Mis compañeras de la Maestría en Ciencias Sociales con mención en Género y Desarrollo, convocatoria 2011-2013, en FLACSO- Ecuador, mujeres que me animan siempre y comprenden mi pasión por dismantlar un sistema de género que no siempre pone a los hombres en sitios de privilegio. A Mónica Astudillo y Sara Hidalgo, cómplices, amigas, compañeras. A David Gómez, también.

A Msc. Milvia Mesa y Msc. Félix Barrios mis padres, por la vida, el ejemplo y el aliento aún en la distancia. A Carlos Yépez Izurieta, por su comprensión, su cariño, su entrega con mis cosas. A Gloria del Río, José Díaz Hernández y Martha Martínez, cuyo consejo siempre es útil, a pesar de estar lejos. A Cuba, y a los cubanos de allí y en otras partes. Y por supuesto también a Ecuador, y a todo lo que hay en él. A este sitio patria adoptiva, remanso de mis sueños últimos, también gracias.

## Resumen

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, ha sido muy útil a las Ciencias Sociales. Si los análisis feministas arrojaron nuevas miradas en torno a la problemática de la mujer, estos mismos análisis permitieron también visibilizar el rol de los hombres. En un contexto globalizador, donde el predominio de las industrias culturales parece 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. El cine es una ventana, un sitio desde el cual reconocernos, inventarnos y reinventarnos. El contexto cubano en una época de enormes transformaciones como lo significó la década del noventa, con la imposibilidad de la tutela de la Unión Soviética, el recrudecimiento de la hostilidad norteamericana y la vivencia de la más profunda crisis económica de ese siglo en la isla, configura un panorama donde la existencia masculina asume sus propios derroteros. “*Masculinidades en el cine cubano de ficción de los noventa*” explica las dinámicas de construcción de las masculinidades cubanas y su representación desde la producción cinematográfica nacional de ficción en estos años. Desde la definición del impacto que para la producción cinematográfica, los discursos y las representaciones sociales en el cine cubano, tuvieron los cambios producidos durante este período, se pudo llegar a valoraciones propias de un contexto y tiempo específico. A través de los aportes de la crítica fílmica feminista, la investigación indica cómo dan cuenta las imágenes y el montaje cinematográfico de estas representaciones sociales de la masculinidad en los cuerpos de hombres, identificando continuidades y rupturas del discurso hegemónico.

## Índice.

<b>Resumen .....</b>	<b>6</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>9</b>
Visualidades y género: el cine como tecnología social.....	9
Cartografías del cine cubano: apuntes para una comprensión de su rol.....	12
Cuestiones del método.....	14
Desde otras voces: experiencias de investigación en la relación masculinidades y cine.....	16
Estructura, presentación y consideraciones éticas.....	18
<b>Cap I. Género y representación: De la crítica fílmica feminista a los estudios de las masculinidades en el cine:.....</b>	<b>21</b>
Para enrumbar la mirada.....	21
Género desde una perspectiva crítica.....	22
Hombres, masculinidad y poder.....	28
Masculinidades: una forma de representación social en constante construcción.....	35
La imagen desde la crítica fílmica feminista y otras miradas.....	39
Hombres y cine: la emergencia de otros sujetos en los estudios fílmicos.....	42
<b>Cap II: Cuba: dolores y ausencias en un tiempo distinto.....</b>	<b>47</b>
Tiempos difíciles: estrategias y modos de acción.....	47
Una economía en crisis.....	48
El ajuste: De la homogenización de la sociedad cubana a la re-estratificación.....	51
De la familia y el género: un sitio distinto para los hombres.....	53
Políticas sociales en tiempos de crisis.....	55
Un cine que sobrevive.....	56
Cine bajo sospecha: hacia una estética diferente.....	59
<b>Cap.III: Una nación de hombres: mitos, estereotipos y disidencias en la construcción de un patrón hegemónico de masculinidad en Cuba.....</b>	<b>67</b>
La hegemonía en los modos de ser.....	67
En los albores de la Nación.....	71
Primeros asentamientos humanos y sus hombres.....	73
La impronta esclava.....	77
La Colonia: un tiempo de enormes contradicciones.....	81
De españoles, árabes y chinos, otras expresiones de lo masculino.....	85

Las guerras de la independencia y el ideal masculino del mambí. ....	88
Los tiempos de la República y la emergencia de otros mitos. ....	91
Revolución: el modelo del hombre nuevo. ....	94
De los mitos y la raza: lo exótico como referencia. ....	99
Evidencia de lo sexual: de cuando el tamaño importa. ....	101
Masculinidades y espacios de socialización: servicio militar, beisbol y dominó. ....	103
Esa comunidad imaginada de hombres. ....	105
<b>Cap IV. Los hombres en el cine cubano de los noventa: pasajes del mantenimiento del canon y la subversión. ....</b>	<b>107</b>
Esteretipos y paradigmas comunes: modelos que persisten. ....	107
Diego David y Miguel, representaciones distintas de hombres: Una disputa desde “Fresa y Chocolate” (1993). ....	113
Cuerpos fílmicos: género, sexualidad y masculinidades. ....	122
La mujer en el discurso cinematográfico cubano de los noventa. ....	127
Masculinidades frente a un otro exterior. ....	132
Disidencias y transgresiones: más allá del descontento y la duda. ....	136
<b>Conclusiones.....</b>	<b>140</b>
<b>Bibliografía: .....</b>	<b>143</b>



## **Introducción**

### **Visualidades y género: el cine como tecnología social.**

La posibilidad de captar imágenes en movimiento y luego reproducirlas sobre una superficie plana fue todo un acontecimiento en los albores del siglo XIX. Cuando en Francia los hermanos Lumière patentaron el cinematógrafo se desató una euforia mundial. Todos querían disfrutar de aquellos cuerpos con vida propia, como si su explicación fuera algo sobrenatural, y no el pensamiento y la creatividad humana los causantes de aquellas apariciones. Cuba, isla de predicciones y hechizos inimaginables, no estuvo ajena a este tiempo de fundaciones para el cine. El 24 de marzo de 1897 La Habana fue testigo de la primera exhibición de una película. Fue en el local marcado con el número 126 del Paseo del Prado y corresponde el mérito a Gabriel Veyre, un francés técnico de la empresa creada por los Lumière, quien se empeñó en dar a los cubanos el placer de disfrutar del nuevo invento.

La ciudad caribeña asistía emocionada a ese tiempo de inauguraciones y definiciones. Las cintas “La Llegada del tren”, “Regador regado”, “El sombrero cómico” y “Partida de cartas”, creaciones todas de los franceses a quienes debemos el invento, fueron exhibidas aquel día en una función única que exigía el precio de cincuenta centavos a los mayores y veinte centavos a niños y militares. Lo que tal vez no sabían quienes siguieron con atención las primeras imágenes cinematográficas exhibidas en la isla, era que para ese momento había sido también producida la primera de las cintas cubanas de que se tenga noticia. Cuando el 7 de febrero de 1897 Gabriel Veyre filmara la película de apenas un minuto que con el nombre de “Simulacro de Incendio” (1897) la cual mostraba las maniobras del cuerpo de Bomberos de La Habana, inauguraría la historia del cine nacional.

Los jefes de los bomberos, Granados y Zúñiga, dieron la orden de salida a los hombres de guardia. Con bomba, carretes y carro de auxilio estos protagonizan la acción de sofocar un supuesto incendio. Dan una vuelta y toman la bomba, la caja de agua situada en la puerta de dicha estación es puesta en funcionamiento. Dicen que fue domingo y un sol radiante de la media mañana permitiría la luz perfecta para hacer cine. La cinta muestra como se tienden dos mangueras, se colocan las escaleras, y sube uno de los bomberos a la azotea del edificio. Los actores de la primera película filmada en Cuba fueron exactamente

los integrantes del Cuerpo de Bomberos de la Estación Central de Bomberos del Comercio de la Ciudad de La Habana, todos hombres.

El hecho de cómo están fotografiados los personajes en la secuencia, dice mucho del interés de Veyre por mostrar a los hombres en el acto heroico de apagar fuegos. La exaltación de los valores como el arrojo, la astucia y el desinterés personal con vistas a la tarea del bien común, son los resultados finales de esta primera incursión del cine cubano, que utiliza a los hombres como sus sujetos de enunciación de la historia. Llama la atención el hecho de que la primera de nuestras cintas, la que inaugura toda la trayectoria del cine cubano, viene ya a marcar la pauta de valores tradicionalmente asociados a una idea de ser hombre, a una concepción de un comportamiento propio para ellos que le impone el sistema de construcción de género, del que no escapamos los seres humanos en el intercambio social.

Desde entonces hasta acá, y en todo su siglo y más de historia, el cine cubano ha dado cabida a los hombres como personajes, a sus historias como motivo de sus filmes; a sus conflictos como hilo argumental de una puesta en escena que “consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos” (Schiltz citado en Morín, 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, como sujetos protagonistas en roles como la paternidad o el sostén del hogar, como eternos inconformes de un tiempo y una época concreta.

La representaciones de género en el cine, parecen parte consustancial de su propio lenguaje, de la manera en que es definida la trama, el montaje, la iluminación y mucho más importante cómo es concebido un espectador que hace uso de los productos culturales y las imágenes regaladas por el cine. Ya 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 damos significados a hombres, mujeres y otras formas de existencia definidas desde la sexualidad y la marca del cuerpo. Ha sido pensado el cine como una *tecnología de género* (Lauretis, 1996) y por tanto como una tecnología social, elementos que condicionan todo el discurso

fílmico. Desde esta perspectiva nos adentramos al análisis de las representaciones de masculinidad en las producciones cubanas de ficción de los noventa.

El papel de la imagen en los intercambios comunicativos de 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. Hoy 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 la 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, nos remiten al arsenal teórico aportado por los estudios en torno a la antropología visual. Hay que entender esta 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).

El cine cubano se ha presentado como un importante elemento de socialización y transmisión de valores culturales desde sus inicios. 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 solo vería su verdadero significado con el triunfo de enero de 1959 y la instauración en Cuba de un período histórico donde el compromiso con la cultura y el fortalecimiento de símbolos en torno a lo nacional, van a ser un fuerte sostén ideológico.

### **Cartografías del cine cubano: apuntes para una comprensión de su rol.**

La creación de Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), estaría condicionado por la promulgación de las primeras leyes del gobierno revolucionario de Fidel Castro, desde su llegada al poder en enero de 1959. El nuevo proceso de cambios iniciado en Cuba sentaba sus posiciones, en torno a la cultura y el valor del arte en la nueva sociedad que se pretendía construir. Fue el 24 de marzo de 1959, la fecha escogida para la firma de lo que sería la Ley de Cine, por parte de Alfredo Guevara, padre fundador y figura muy relevante en toda la historia de esta institución, de conjunto con Armando Hart Dávalos, responsable de Cultura y el mismísimo Fidel Castro.

En aquel momento, aún sin todas las condiciones claras en cuanto a qué significación tenía para Cuba y los cubanos la creación de una institución cultural que rectorara y propiciara el desarrollo de la creación cinematográfica en la isla, Alfredo Guevara se aprestaba ya a fijar las bases que sostendrían a la nueva institución. Con ese documento más que decretar una ley, en medio de las complejidades experimentadas en Cuba por la llegada abrupta de los revolucionarios al poder; lo que se hacía era sentar posiciones, dejar claros algunos principios sobre los cuales se sostendría la nueva industria cinematográfica cubana como proyecto cultural. Por extensión tal documento implica una posición de principios para el papel de la cultura y los artistas dentro de la Revolución.

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 citado 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 citado por Valle, 2010:3)

Fue así como llegaba un momento distinto para la creación cinematográfica en Cuba, el cual va a demandar de un compromiso mayor de los artistas con una estética en pos de defender un grupo de ideologías, dogmas y concepciones que hicieron que el cine se

convirtiera desde ese momento fundacional en un fuerte dispositivo de propaganda y movilización de la naciente Revolución.

De esta manera:

(...) los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural. No fue difícil para el ICAIC pasar de institución orgánica a movimiento artístico y, de esa manera formar parte legítima de la cultura nacional. (García-Espinosa, 2001: 29)

Tales cuestiones nos llevan a pensar en la enorme importancia concedida al cine, como elemento rector de la política cultural de la isla, y los debates en torno al papel de los artistas e intelectuales en la construcción de la idea de nación (Valle, 2002 y 2010). Los momentos definitorios en esa relación siempre tensa entre los hombres de pensamiento y el poder en Cuba, parten de polémicas y movimientos críticos generados desde el estreno de películas, o debido a la publicación de algún texto cuestionador de zonas sensibles en las concepciones ideológicas de la Revolución.

La creación del ICAIC no solo sirvió de impulso al cine en tanto industria, sino que dinamizó otras manifestaciones de las artes. Los mejores pintores de la isla, integrantes de las vanguardias cubanas fueron frecuentemente llamados para la elaboración de carteles para las películas, mientras que actores y actrices del teatro nacional llegaron a la gran pantalla, para consolidar el nombre de Cuba como sitio de mirada de dramaturgos, y realizadores de todo el mundo. La música por su parte tuvo en las bandas sonoras de la películas bajo el sello del ICAIC un sitio desde el cual experimentar acordes nuevos. El grupo de Experimentación Sonora del ICAIC dirigido por Leo Brower, fue el lugar primero para Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sara González. Germen del movimiento de La Nueva Trova, que colocaría a la música cubana entre las más relevantes de las últimas décadas del pasado siglo en el continente.

Durante el tiempo de fundación de su política cultural y en su desarrollo posterior, pasando por los complejos años noventa, y hasta hace muy poco tiempo, la relación y acceso directo a Fidel Castro, de Alfredo Guevara su fundador, fueron el principal elemento en la legitimación de la potestad cinematográfica del ICAIC, y su referencia

como punto de encuentro de todos los artistas de la isla. El instituto marchó por caminos a veces de enfrentamiento, a veces desde posiciones conciliatorias, pero siempre con la seguridad de saberse institución clave en el pensamiento cultural cubano. Los nuevos tiempos, la llegada de nuevas tecnologías que democratizan la posibilidad de hacer cine, así como la limitación en los recursos implican nuevos derroteros para el cine cubano con la marca ICAIC. Estas condiciones hacen que algunos lleguen a cuestionar su pertinencia actual.

### **Cuestiones del método.**

La década de los noventa, con la emergencia de nuevos temas ante un mercado que exige historias que puedan insertarse en circuitos internacionales de distribución, abre una puerta para que otros personajes permeados de conflictos en sus relaciones sociales, sean puestos en pantallas en el cine cubano. La representación de los hombres cubanos es un sitio en el cual mirar estos cambios. El cine de los noventa se convierte en un documento de carácter antropológico en el cual, encontrar quiebres y reformulaciones en torno al discurso hegemónico de la masculinidad, objetivo fundamental de la investigación que aquí se presenta.

Varones y cine, representaciones sociales desde el discurso cinematográfico, masculinidades y modos de construir imaginarios en torno a los hombres, género y espacios de disputas; serán los temas que convocan en estas páginas. Se parte de una interrogante en tanto a: ¿Cuál es la representación social de los hombres en la producción cinematográfica cubana de los años noventa del siglo XX, y cómo se evidencia un quiebre que cuestiona el modelo hegemónico de masculinidad en un contexto de crisis?

*Masculinidades en el cine cubano de ficción de los noventa* propone los resultados del análisis en torno a cuáles son las opiniones y creencias de los escritores, directores, actores, así como la crítica cinematográfica de la isla, con respecto a los discursos propios de la década de los noventa sobre los que distingue la condición masculina y los momentos que evidencian la posibilidad de una ruptura o el afianzamiento de otros valores y prácticas tradicionales. También desde el análisis discursivo de textos cinematográficos, da cuenta de cómo se evidencian momentos de cuestionamientos con el discurso hegemónico de la masculinidad en un contexto fuertemente marcado por una situación de crisis económica,

oleadas migratorias y búsqueda de nuevas estrategias de subsistencia familiar. ¿Cómo esas condiciones se expresan en la producción cinematográfica y cuáles son los estereotipos de la masculinidad tradicional que mantienen, cuestionan o subvierten?

El objetivo principal ha sido analizar las dinámicas de construcción de las masculinidades cubanas y su representación desde la producción cinematográfica nacional de ficción en los años noventa, teniendo en cuenta las reafirmaciones y quiebres del discurso hegemónico. Para tales fines ha sido preciso cartografiar el contexto de esta década en Cuba, como un tiempo que provoca un reordenamiento en las relaciones sociales al interior; a la vez que caracterizar el discurso hegemónico de la masculinidad marcado por exigencias que se acentúan a partir de normas que emanan desde lo político, las relaciones económicas y los valores sociales atribuidos en el proceso histórico.

Desde el análisis del impacto que para la producción cinematográfica, los discursos y las representaciones sociales en el cine cubano, tuvieron los cambios producidos durante este período de los noventa, se pudo llegar a juicios y valoraciones propias de un contexto y tiempo específico. Los aportes de la crítica fílmica feminista son la base para explicar cómo dan cuenta las imágenes y el montaje cinematográfico de estas representaciones sociales de la masculinidad en los cuerpos de hombres, identificando continuidades y rupturas del discurso hegemónico y sus representaciones desde el cine.

Esta propuesta tuvo como sitio de mirada fundamental una selección de largometrajes de ficción producidos por el ICAIC en el período que se ha indicado. El análisis del texto fílmico<sup>1</sup> el cual se propone precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, desde el detalle de sus componentes más técnicos así como la pregunta de para qué sirve la película o cual es su posible utilidad en el plano de lo social (Zabala 2010), han sido los métodos fundamentales empleados. La perspectiva de la teórica fílmica feminista Annette Kuhn quien define al cine como “los variados aspectos de las instituciones que han rodeado históricamente la producción, distribución, y exhibición de películas” (Kuhn 1991:

---

<sup>1</sup> Se estudió el texto fílmico como discurso, indicando que en este aparecen ciertos niveles de relación de comunicación entre público y narrador. En las películas cubanas pertenecientes al tiempo escogido para la investigación, los aspectos sintácticos están ausentes de la característica transparencia del relato cinematográfico clásico. Estos se reúnen con el objetivo de emitir un mensaje específicamente político al destinatario, que le impulsa a trascender su situación de espectador y a modificar su conducta de acción en el plano de la realidad. Es un texto orientado no a la mera contemplación, sino a incitar una transformación.

17-18) ha sido el sostén teórico para un grupo de entrevistas a productores, directores, actores y actrices, directores de fotografía, que participaron en la realización de los filmes analizados. De estos diálogos se pudo obtener información en torno a la construcción desde las distintas especialidades de la producción cinematográfica de los personajes masculinos y su relación con el producto final. También se situó como sitio de mirada las formas en que los espectadores entran en diálogo con el texto fílmico. Fue muy útil el acercamiento con la crítica desde entrevistas a expertos, quienes contribuyeron a perfilar desde la teoría y el análisis aspectos de orden formal, conceptual y las dinámicas de creación de cine cubano de aquellos años. Una revisión bibliográfica de documentos, publicaciones especializadas y otros materiales, dieron una perspectiva en torno a las complejidades de la época y el análisis en torno a las posibles representaciones de los hombres en la muestra escogida.

#### **Desde otras voces: experiencias de investigación en la relación masculinidades y cine.**

Los estudios de masculinidades en Cuba tienen una trayectoria bastante reciente. Como sucede en otros escenarios académicos e intelectuales, la visualización del rol de los hombres en el sistema sexo / género, tiene en gran medida su explicación por los cuestionamientos propuestos desde el feminismo y las luchas de las mujeres. Precedido por un cuerpo teórico de pensadores que desde Latinoamérica han ofrecido posiciones en torno al tema, los cubanos también tienen ya su sitio dentro de estos estudios.

En Cuba, desde la academia Patricia Arés lleva la primicia. En su trabajo “Virilidad ¿Conocemos el costo de ser hombres?” (Arés, 1996) la autora hace un interesante análisis acerca de los patrones socializadores de género en el contexto cubano y cómo no siempre puede entenderse a la condición masculina como un sitio de privilegios. Más tarde se incorporan hombres como Carlos A. Lloga Domínguez con su “De Santiago Apóstol al Titán de Bronce: A propósito del discurso de la hombría en la estatuaria conmemorativa santiaguera” (Lloga, 2006; Citado por González, 2010:15) el cual enfoca los estudios de masculinidades desde la mirada como forma de representación en las artes plásticas, específicamente en las estatuas de la oriental ciudad cubana.

Víctor Hugo Pérez Gallo propone “La etnometodología como herramienta para los estudios de género: las masculinidades en Moa, un estudio de caso” (Pérez, 2010; Citado por González, 2010:15) el cual enfoca la perspectiva de los estudios de masculinidades



desde las prácticas cotidianas de los sujetos y vislumbra factores condicionantes en la construcción de su identidad. Más adelante Julio Cesar González Pagés entrega su texto *Macho, Varón Masculino: Estudios de masculinidades en Cuba* (González, 2010) donde hace un recorrido acerca de la construcción de la idea del varón cubano, en diferentes momentos de nuestra historia y donde resaltan su intersección con procesos migratorios, dinámicas familiares, violencia y trabajo. También Abel Sierra Maderos en su *Del otro lado del espejo: la sexualidad en la construcción de la nación cubana* (Sierra, 2006) presenta un conjunto de ensayos que dan cuenta de las voces silenciadas en la historia nacional, por no corresponder sus prácticas a lo que dictan las normas desde el discurso hegemónico de la masculinidad y la feminidad.

De los espacios académicos, ya tienen una presencia en los estudios de masculinidades del Diplomado de Género y Comunicación, liderados por la profesora Isabel Moya, de la Cátedra de Investigación Mirtha Aguirre, del Instituto Internacional de Periodismo de La Habana, de donde han resultado importantes análisis en torno a representaciones de género y medios de comunicación masiva. Allí el asunto de las masculinidades, ha sido punto de mira de algunos especialistas. Otros estudios desde la Universidad de La Habana con tesis de investigación en pregrado y posgrado buscan la relación de la masculinidad con la violencia, la migración, la raza, la sexualidad y el deporte. Entre estas sobresalen de Dayron Oliva Hernández “Las masculinidades y las construcciones raciales en Cuba 1898-1912” (Oliva, 2008 Citado por González, 2010:17) en la cual propone una interesante intersección entre género y raza en un período turbulento de la historia nacional como fue la primera década del pasado siglo.

También han sido muy útiles para una posible definición del estado del arte los trabajos que sobre cine se han publicado en la isla recientemente. Rufo Caballero propone su *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*. (Caballero, 2005) y sitúa su mirada en el cine norteamericano, pero aporta una serie de ejemplos y razonamiento que para la realidad cubana que son muy reveladores. Aunque mucho se ha estudiado la década de los noventa para el cine (Díaz y del Río, 2010; García, 2002; y otros) el enfoque de género ha sido solo visto en pinceladas, sin generar hasta la fecha un análisis que lo ponga como centro.

Guy Barón profesor e investigador británico participa con un grupo de artículos recogidos en diferentes números de la revista *Cine Cubano*, donde ofrece consideraciones en torno a las representaciones de la mujer y por tanto de las relaciones de género, en el cine cubano en sus diferentes momentos y períodos (Barón, 2010 y 2011). Estos trabajos son el resultado de sus tesis doctoral de la Universidad de Aberystwyth, que con el título: *Gender in Cuban cinema* ha visto la luz recientemente gracias a editoriales inglesas. Es este un texto imprescindible que aun espera por su traducción al español, para gusto de los cinéfilos e investigadores de la isla.

Danae Diéguez por su parte mantiene un trabajo en pos de nuevas interpretaciones en torno al cine de mujeres. Sus análisis de las obras de realizadoras cubanas en el documental y con menos presencia en el cine de ficción, contribuyen en un corpus teórico en torno a las representaciones de género en el cine cubano y los dilemas entre creación y representación, debates tan actuales en estos tiempos (Diéguez, 2010). Otros estudios que buscan representaciones de masculinidad y feminidad en la literatura, la televisión, la prensa escrita se han ocupado de forma recurrente en los últimos años en Cuba, aunque casi todos estudian una realidad más inmediata y no se vuelcan a tiempos pasados.

Para el caso que nos ocupa, donde escudriñamos la realidad de los noventa y las representaciones de género enunciadas desde el discurso cinematográfico nacional, no hay estudios previos que permitan orientar el trabajo. La mayoría de autores que se ocupan de la masculinidad y “las masculinidades” centra su análisis en la urgencia de visibilizar nuevos sujetos masculinos que escapan a los designios del discurso hegemónico, pero dejando un vacío teórico importante en cuanto al estudio de estos patrones socializadores aceptados como la norma. Nuevamente recurren en el llamado a entender la construcción de las *masculinidades gays*, las *masculinidades trans*, dejando por fuera todo un universo de hombres en los contextos familiares, escolares, académicos, del trabajo y la vivencia de la sexualidad, la salud, y otros aspectos que urge estudiar.

### **Estructura, presentación y consideraciones éticas.**

Para una mejor comprensión de los análisis aportados el informe de investigación se ha estructurado en cuatro capítulos los cuales recorren los diferentes postulados sobre los que se ha sustentado el estudio. En el apartado *Género y representación: De la crítica fílmica*

*feminista a los estudios de las masculinidades en el cine* podrá encontrarse un acercamiento al debate en torno a categorías y conceptos aún en construcción desde las Ciencias Sociales. Temas como el género y su expresión como forma de representación social, son puestos en consideración desde el aporte de diferentes voces, mientras que la posibilidad que ofrece el cine en su doble juego de representar la realidad y a su vez construirla, es problematizado gracias a la visión de varios autores.

La década de los noventa y con ella las situaciones que enfrenta la realidad cubana y que se constituyen en sus condicionantes principales, son expuestas en el capítulo II: *Cuba: dolores y ausencias de un tiempo distinto*. La emergencia de una época de crisis, como consecuencia de la caída del campo socialista y el comportamiento precario de los indicadores económicos, implicaron un tiempo muy peculiar para la Cuba de los noventa. El cine no puede escapar a este momento, y rearma también sus dinámicas de producción y con ella la posibilidad abierta para la representación de otros sujetos, otros conflictos, y otros paisajes, que le posibiliten un público más allá de las fronteras nacionales.

Una caracterización del discurso hegemónico en torno a la masculinidad se ofrece en el capítulo III: *Una nación de hombres: mitos, estereotipos y disidencias en la construcción de un patrón hegemónico de masculinidad en Cuba*. Desde el análisis de documentos históricos, obras de teatro y el resultado de las investigaciones de otros especialistas cubanos, se sistematizan aquí posibles rutas de la masculinidad en Cuba, a partir de la construcción de un conjunto de significaciones que tienen en la historia y el intercambio social su principal explicación. Mitos, estereotipos, roles, y espacios de socializaciones, en el contexto cubano específicamente son puestos a consideración desde esas páginas.

*Los hombres en el cine cubano de los noventa: pasajes del mantenimiento del canon y la subversión*, cierran los capítulos de la tesis, donde se da una explicación en torno a qué dicen las imágenes de las representaciones de los hombres cubanos en el cine de los noventa. Desde el análisis de un corpus de cinco películas: “Fresa y Chocolate” (1993), “Guantanamera” (1995), “Amor Vertical” (1997), “La vida es silbar” (1998) y “Hacerse el sueco” (2000), se responde sobre lo que dan cuenta las imágenes en torno a la

representación de lo masculino en el cine cubano, analizando quiebres y reafirmaciones del discurso hegemónico.

La investigación se ha interesado por recoger el criterio de actores, actrices, escritores, directores de fotografía, editores y directores cinematográficos, en un afán por entender también cómo se construye el discurso fílmico y la relación entre la subjetividad de los creadores y el producto final. Se ha tenido siempre en cuenta las palabras de Senel Paz, coguionista de “Fresa y Chocolate” (1993) y uno de los escritores más importantes de la Cuba contemporánea cuando dijo: “Nosotros los artistas hacemos la obra, ustedes los críticos y estudiosos la tiene ahí para sus análisis. Así funciona”. (Paz entrevista, 2013).

Las líneas que se ponen a consideración a continuación están precedidas y condicionadas por intensos debates durante la etapa lectiva de la Maestría en Ciencias Sociales con Mención en Género y Desarrollo de FLACSO-Ecuador. Han sido escritas desde la posibilidad que da la distancia con la isla, las visiones nuevas en torno a los fenómenos sociales y la emergencia de concebir un mundo desde otras perspectivas y ópticas. Han sido escritas desde la emoción y el compromiso.

El hecho de que esta emoción se produzca desde una identificación con el oprimido, con los sujetos que viven masculinidades en los márgenes del discurso hegemónico, no creo que invalide para nada lo científico, y con ello la posibilidad de generar conocimiento. El compromiso en sí mismo no indica una conciencia deformada por la ideología. No es una conciencia falsa y por tanto no científica. El resultado no es válido solo cuando ese compromiso nos lleva a faltar a la verdad o a parcializarla engañosamente.

Finalmente incito a otros estudiosos e investigadores a reproducir de manera parcial o total las ideas que se manejan aquí. Cuba urge de otras miradas en torno al género, las representaciones sociales y la política cultural. El conocimiento que puedan aportar estas líneas a los estudios de la cultura, las relaciones sociales y las representaciones de género, son propiedad de Cuba más que mío propio. Algunas veces como investigador, me he situado en el dilema de qué hacer ante un pensamiento razonado por mí y ya escrito antes de mejor manera por otro. Todas las líneas de acá son propiedad de quienes desde ahora las lean. Sírvase de usarlas como pueda.

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

### **Para enrumbar la mirada.**

Intentar un análisis de la representación de los hombres en una época de crisis como significó la década de los noventa 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. Las representaciones sociales como un elemento condicionado desde la interacción social a diferentes niveles, resulta una mirada útil a la luz de los fines de esta investigación. Poder comprender cómo van atribuyéndoseles modos concretos de representar lo masculino a los varones cubanos, cuáles son los juegos que se dan, y cómo se articulan los elementos de construcción de un sistema económico y político socialista, con las exigencias de género y los roles atribuidos a los hombres, es vital.

El debate en torno a si debemos comprender al género como una categoría determinada por la diferencia sexual, o si son las prácticas cotidianas de los individuos, los factores sociales, psicológicos, económicos y de otra índole que se dan en las relaciones sociales los que van delimitando los roles de género ampliamente demostrados desde la antropología; implica un punto de vista interesante para acercarse a la construcción de un modo cubano, de una manera peculiar de ser hombre, en un contexto de crisis como resultaron los años noventa de la pasada centuria. Partir de la idea de que el género tiene un fuerte componente performativo, que se basa en representaciones que incluyen a la imagen como sitio de análisis también resulta importante.

Es imprescindible aproximarse a esta categoría desde una comprensión no como un ente fijo, sino tratando de defender el punto de vista de que lo que conocemos por género es

el resultado de un proceso de construcción de morfologías ideales de sexo, cuyo resultado final son cuerpos con género que sean inteligibles, entendibles en su inserción en el sistema de relaciones sociales. (Butler, 2001).

A partir de ahí se precisa comprender qué es la masculinidad, a si esta es propiedad de un cuerpo, y cómo se construye en la sociedad un sistema simbólico de prácticas y representaciones que van configurando particularidades a la hora de entender esa existencia. El acercamiento con lo que podemos denominar la “crisis de la masculinidad”, a partir de una crisis económica que imprime nuevas lógicas de comprensión de lo social, lo económico, lo político, lo ideológico, tiene que partir de dilucidar cómo se construye una masculinidad hegemónica en un proyecto de nación que ha exaltado valores tradicionalmente asociados a los hombres, como parte de sus pilares ideológicos.

El papel del cine no sólo como reflejo de estas contradicciones, de estas representaciones sociales, y la forma de asumir ese sistema simbólico que otorga valores a una y otra idea de la realidad misma, sino también a su vez como constructor y hacedor; es imprescindible. Desde la crítica fílmica feminista nos adentraremos en cuáles son las generalidades en las formas en las que tradicionalmente se ha construido género desde el cine. Los debates en torno a cine y percepción de la realidad, el asumir la relación en ambas direcciones, y como este resulta un ventana para entender esas representaciones de género, prima en las bases teóricas y conceptuales de esta investigación. Finalmente dentro de esta misma vertiente de estudios fílmicos ha sido preciso revisar los aportes de un grupo de teóricos norteamericanos y europeos en torno a la representación de los hombres en el cine, y como ésta ha contribuido en la construcción de la masculinidad como un sistema simbólico con múltiples posibilidades.

### **Género desde una perspectiva crítica.**

La gran pantalla cubana ha mostrado a sus hombres en su machismo más extremo, en su violencia más auténtica, pero también en su racionalidad siempre explícita en afirmaciones y diálogos. Ha jugado también con sus cuerpos, con su mirada, con su erotismo. El cine producido en los noventa, les ha hecho encarnar en las imágenes de sus personajes los conflictos propios de la migración, del desarraigo, de la supervivencia en tiempos de crisis, del retorno y la búsqueda del ser. Los ha puesto en diálogo con sus mujeres y ha mostrado

que los símbolos de la nación y la idea de lo propio, es también un sitio permeado por el género y sus más difíciles conflictos.

La construcción de la sexualidad y el género como formas de representación social, ha sido muy importante para definir y normar, nociones de nacionalidad, estado, grupos y clases sociales. A medida que las Ciencias Sociales han complejizados cada vez más sus fenómenos, se ha asociado la construcción del cuerpo humano físico sexuado, con la idea de un cuerpo social que también es sexuado. 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 sitio de enorme trascendencia dentro del 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 para el propósito de esta investigación 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.

Marta Lamas, por su parte, define al género como la simbolización de la diferencia sexual y que se construye culturalmente en un conjunto de prácticas, ideas y discursos (Lamas, 1990). Esta autora centra su análisis en la diferencia existente entre “construcción genérica” de la identidad y estructuración psíquica de la identidad por la diferencia sexual.

Para Lamas “la diferencia sexual nos estructura psíquicamente, el género es la simbolización de esa diferencia y nos estructura culturalmente” (Lamas, 1990:10).

Gayle Rubin enriquece el debate al apuntar líneas que indican la existencia de un sistema sexo / género, que determina las relaciones de los individuos en la sociedad. Para ella tal sistema es “un conjunto de disposiciones en la que la sociedad transforma la sexualidad biológica en producto de la actividad humana y en la cual se satisfacen estas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986 [1972]:38). La autora invita a pensar en cómo algunas prácticas sexuales tienen el poder de desestabilizar el género a la vez que la sexualidad normativa refuerza la concepción normativa de género y por tanto el discurso hegemónico en torno a las prácticas, valores y roles entre lo femenino y lo masculino.

Estas posiciones obviamente están dando pautas para comprender las relaciones de género y al género mismo, como categoría desde una visión occidental, que se centra en el cuerpo, la biología y el sexo, como el punto de partida. Para Claude Levi-Strauss “existe una necesidad humana pre-social de dividir todo en dos y de establecer clasificaciones, independientemente y con anterioridad a cualquier organización social” (Levi- Strauss, Citado por Viveros-Vigoya, 2004:173). Desde la comprensión del género en esta naturaleza dual, las sociedades occidentales han establecido en cada uno de esos extremos la contraposición y a la vez el complemento del otro. Mujer-Hombre es una de esas divisiones, en cuyas diferencias va también implícita la dicotomía izquierda-derecha, naturaleza-cultura, bueno-malo, feo- hermoso, dominante-dominado, y otras formas binarias de organización social.

Sin embargo el aporte interesante para esta investigación implica la idea de que el término género y su utilización, cuestiona que la diferencia sexual constituya una jerarquización entre los sexos, definiendo así de este modo jerarquías de género y desmontando la idea del patriarcado como inamovible (Nash, 1988). Otras teorizaciones en torno a este concepto venidas desde la antropología y que resultan más renovadoras por su impacto y carácter, sitúan el debate en el plano de las prácticas y los imaginarios, en los roles que socialmente van imprimiendo un mapa en el que se configuran estas relaciones de género. Así en algunas tribus amazónicas el género está determinado no por la diferencia sexual, sino por un posicionamiento ante determinadas actividades laborales, o roles en la



organización familiar. Interesantes resultan los análisis de Gilmore en torno a la construcción del género y específicamente de lo atribuido a lo masculino, en diferentes sitios del mundo, lo que demuestra la posibilidad de entender el género más allá de la diferencia sexual, sino también en las prácticas, los roles, los valores, o como resultados de procesos más complejos (Gilmore, 1990).

Teresa de Lauretis critica la noción de género como diferencia sexual, por considerarla un exponente del mismo binarismo que ata el pensamiento feminista a los términos del patriarcado occidental e impide el desarrollo del “potencial epistemológico radical” que ya emergía en los escritos feministas de los ochenta. 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).

Es vital la comprensión del género como una categoría histórica, lo que lo sitúa como una forma cultural de configurar el cuerpo y por tanto está abierto a las reformulaciones de sus concepciones primarias. La anatomía, el cuerpo biológico y el sexo, no existen sin un marco cultural que les dé significados. La asignación de la masculinidad, de lo que es masculino directamente ligado con un cuerpo, como si fuera una propiedad adherida de manera natural, tiene lugar dentro de un marco de normas, de principios, de leyes, en el cual esa asignación forma parte de los mecanismos para la producción misma de género.

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

las 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.

Pero uno de los más significativos aportes de Butler en torno al género y su relación con la diferencia sexual, es cuando la autora señala que el sexo es una construcción ideal que no debe entenderse como realidad simple o una condición estática del cuerpo, sino como un proceso normativo y regulatorio de materialización de los sexos, que se produce a través del cumplimiento reiterado de las normas antes impuestas, antes atribuidas socialmente a unos y otros. La autora nos invita a pensar desde su idea de género como el producto de las prácticas culturales, lingüísticas, y desde el discurso, lo que es inferido en su concepto de *performatividad*: “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 o mecánica. Por el contrario es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo” (Butler, 2004: 13)

Esta noción sitúa al género inmerso en un entramado de normas que inducen a ubicar en el cuerpo determinadas citas, para que sea entendible, aunque en un sentido artificial y haciendo alusiones a ideas predeterminadas. Butler nos llama a entender al género no como entidad estable, sino más bien como una categoría débilmente instituida en el tiempo, la cual está marcada por una repetición estilizada de actos. Por tanto a partir de ahí abre las puertas a la posibilidad continuada de la repetición de esos actos o las potencialidades de subvertirlos como forma posible de deshacer el género.

Desde esta postura se llega a las necesidades reales de entender al género en sus muchas posibilidades de representación y asunción, y con siempre con un sentido temporal, histórico, determinado por un contexto concreto, dentro del cual se hace entendible, esos actos performativos. El planteamiento de que la realidad de género es ante todo performativa, significa que será real solo en la medida en que es actuada, lo que presupone un fuerte elemento de comprensión del género en su complejidad como categoría que entraña relaciones de poder.

Para el caso cubano que nos ocupa, y el intento de ir configurando masculinidades analizadas desde el discurso cinematográfico, entender el concepto de género y su construcción como un sistema de representaciones y donde lo performativo viene a ser clave, es de mucha utilidad. La construcción de la idea de nación, de lo nacional, de lo cubano, está atravesada directamente por el entendimiento de una nación con género.

A lo largo de los distintos períodos de la historia de Cuba, se destaca una encrucijada cultural: la elaboración de un imaginario nacional sobre género y sexualidad que es asumido como valor de identidad cultural dentro y fuera de sus fronteras. De modo general, Cuba se identifica, ya antes de su independencia, como un paraíso de exotismo y sexualidad voluptuosa (Álvarez, 2008:62).

La problemática asociada a las construcciones de género en Cuba ha sido abordada a lo largo de la historia del pensamiento nacional desde las más diversas disciplinas científicas. Basta echar una mirada a los aportes de la historia, la antropología, la sociología, para comprender tal afirmación. Sin embargo y como crítica fundamental de algunas miradas iniciales, estos se apartaron de los debates que a escala internacional existían dentro del feminismo como corriente de pensamiento. Para los cubanos y cubanas de los años de la segunda mitad del siglo XX, el feminismo era asociado con una filosofía de “mujeres burguesas” lo que no podía conciliarse con un proyecto social que intentaba construir socialismo.<sup>2</sup>

Los estudios de género cubanos de una primera etapa, se alejan del debate internacional que se gestaba en el seno del movimiento feminista, limitando así su alcance y carácter renovador. Esta investigación, ha situado su marco teórico en los debates internacionales en torno al género, en un intento por superar este sesgo, rebasado también en las interpretaciones que sobre género, sexualidades disidentes, masculinidades y otros temas afines, han sido resultado de la investigación y el pensamiento cubano más actual (Ares, 1996; Sierra, 2006; González, 2010 y Rivero, 2010).

---

<sup>2</sup> Sobre como el feminismo indicaba una corriente de pensamiento que no fue bien vista por algunos estudiosos cubanos del género puede verse un interesante análisis de Ileana Jiménez, (2008): “La estigmatización de término feminismo en Cuba”, en el cual la autora explica las contradicciones con las que se encontró este movimiento en la isla, ante la construcción de un proyecto socialista. Ni siquiera las corrientes de feminismo marxista, que explicaban la situación de clase de la mujer, fueron interiorizada al interior del debate nacional en torno a estos temas.

### **Hombres, masculinidad y poder.**

Otros de los referentes teóricos importantes que sostienen esta investigación se desplazan hacia una vertiente relativamente novedosa dentro de los estudios de género. Si bien las posiciones feministas en la academia y el activismo, dieron cuenta de la situación de la mujer en un sistema de jerarquías de género, y donde ellas ocupan una situación de subordinación; tales miradas permitieron también que emergiera el sujeto hombre, y con ellos las ideas en torno a la masculinidad. Si el debate anterior había intentado despojar del término mujer, el entendimiento de esta como determinada por una feminidad dada casi de forma natural, ahora la visibilización del hombre dentro de los estudios de género indicaba una mirada hacia lo atribuido a los hombres desde otras perspectivas. “Las mujeres en su voluntad de redefinirse, han obligado al hombre a hacer otro tanto” (Badinter 1992:14)

La década de los ochenta se ubica como el momento histórico que marcó el desarrollo de los estudios de masculinidad. Maurice Godelier (1986), Michael Kaufman (1987) y Elizabeth Badinter (1993), constituyen referentes reconocidos en este campo. Las reflexiones científicas en torno a los hombres, aún sin hacerse muy recurrentes y tomando caminos muy definidos continuaron en Norteamérica y Europa, extendiéndose hasta América Latina. Matthew C. Gutmann (1988), David D. Gilmore (1990), Michael Kimmel (1992), Robert Connell (1997), Luis Bonino (1998), Rafael Montesinos (2002), y Mara Viveros-Vigoya (2004), son algunos de esos continuadores. Han sido temas recurrentes violencia, paternidad, identidad, salud-enfermedad y homosexualidad.

Sin embargo y como define Connell: “las principales corrientes de investigación acerca de las masculinidades han fallado en el intento de producir una ciencia coherente respecto a ella” (Connell, 1997: 31). Hay que partir de que la masculinidad parece ser un objeto no coherente del cual se pueda producir una ciencia generalizada, aunque si es posible tener un conocimiento coherente acerca de los temas y las discusiones y debates surgidos a raíz de esos esfuerzos, y eso es justamente lo que sostiene teóricamente este acercamiento con las masculinidades representadas en el discurso fílmico cubano de los años noventa.

Los estudios de género han contribuido al entendimiento de los mecanismos que propician la construcción de la identidad sexual y han extendido el debate en torno a la

relaciones entre hombres y mujeres, pero la realidad es que este proceso siempre se ha dado en torno a deconstrucción de la feminidad. Tal elemento tiene su explicación en que lo femenino se ha construido históricamente, como lo diferente, pero sobre todo como lo subordinado. Estos debates vendrían a intentar resolver lo atribuido a la masculinidad como aquello que se entiende como la forma aceptada de ser varón adulto en una sociedad concreta, y en un tiempo determinado.

Cuando hablamos de la masculinidad la idea nos remite a un modelo histórico sociocultural de ser hombre que se construye sobre la base del sexo biológico. Aunque el sistema social busca asignar una sola identidad masculina a todos los hombres, de dominio y control, conocida como la *masculinidad hegemónica*, hay otros elementos externos e internos, que inciden en la construcción de la misma y que permiten que puedan existir simultáneamente distintas *identidades masculinas*. Los estudios y posicionamientos en torno al tema se centraron en un intento de cartografiar estas maneras de masculinidad hegemónica, aunque pronto vislumbraron las múltiples existencias, las maneras distintas de asumir la existencia masculina, lo que llevó a redefinir el término hacia la idea de *masculinidades*, dando cuenta de más acertadamente de la manera en que se encarna lo masculino en un cuerpo (Gutmann, 1988; Connell, 1997; y González, 2012).

La masculinidad hegemónica hay que pensarla en términos de grupo de referencia. No está en la cumbre de una pirámide jerárquica atravesada por el poder y los sitios que en el ordenamiento ocupan unos y otros, sino más bien es una especie de referente simbólico y normativo a seguir por la mayoría de varones. Aunque los primeros acercamiento al tema intentaron dar criterios muy generalizadores y casi universalistas sobre el asunto, muy pronto tales propósitos chocarían con un muro de prácticas cotidianas, roles encarnados, maneras propias de asumir la masculinidad en culturas y tiempos diversos (Gilmore, 1990 y Seidler, 2000).

Estos estudios presuponen un primer punto importante y es que la masculinidad es justamente una construcción cultural, que se da en su sistema de relaciones sociales y que por tanto implica una representación de tipo social. La masculinidad exige que los hombres aprendan, hagan suyos o rechacen, sigan o critiquen, en fin negocien, ciertas conductas,

prácticas y sentidos, de acuerdo con lo que otras personas esperan de lo que consideran que debe ser un hombre.

En el sistema de género tal y como lo entendemos hasta hoy, lo masculino, la masculinidad, tiende a asociarse de manera casi inmediata con el poder, con quienes ocupan dentro de ese sistema el lugar de la dominación. Este poder definido en términos de Weber como “la posibilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun contra toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa posibilidad” (Weber, 1984:43), implica un lugar, una responsabilidad. Joan Scott advertía que “el género es el campo primario dentro del cual, o por medio del cual, se articula el poder” (Scott 1990 [1986]:26) y Bourdieu relacionaba e intentaba explicarse la trampa que a los hombres impone ese poder cuando apuntaba:

El privilegio masculino, no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y contratesión permanentes, a veces llevado al absurdo, que impone a cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad (...) La virilidad entendida como una capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate, y para el ejercicio de la violencia, es fundamentalmente una carga. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad, el principio de una inmensa vulnerabilidad (Bourdieu 1983:69).

Es posible definir que la masculinidad es un constructo histórico cultural, de modo que lejos de determinismos biológicos o la mirada etnocéntrica que tiende a la universalización de una forma particular de ser hombre, como la única posible y verdadera; la realidad es que las concepciones, lo socialmente atribuido, las exigencias, los roles y las prácticas en torno a este concepto, varían según los tiempos y lugares.

Las condicionantes que propician la dominación masculina, que se expresa de manera generalizada por la cultura patriarcal, descansa en un orden simbólico. Pierre Bourdieu plantea que la violencia simbólica a través de la cual se perpetúa dicha supremacía, se localiza en el *habitus* y se realiza a través de “un acto de cognición y de falso reconocimiento que está más allá de, o por debajo de, los controles de la conciencia y la voluntad” (Bourdieu, 1983:6). Sin embargo dentro de los estudios feministas ha sido siempre situado el hombre, en una posición de dominio, de control, de perpetuador de diferentes formas de violencias contra la mujer, la cual en el orden androcéntrico viene a

ocupar una posición de subordinación. Desde esta visión, y ante el empuje de las teorías y el activismo feminista, “los estudios sobre masculinidad tienen como objetivo principal detectar el conflicto que enfrentan los hombres ante los cambios en la identidad masculina” (Montesinos, 2002:72).

La masculinidad de ser entendida como un sistema simbólico con múltiples posibilidades de significación (Connell, 1997), que se presenta como un concepto complejo. Siguiendo a Badinter la masculinidad parece ser producto del logro pues siempre hay que afirmarse como varón, como hombre, como niño tratando de marcar la diferencia con otro, que siempre emerge en una posición de subordinación. La diferencia en este caso es exclusión. La identidad masculina se construye bajo el criterio de lo que no es exclusivo de las mujeres. No se define por sí mismo, sino sólo en función de la otra. Ese deslinde, esa marcación de fronteras, se da en todos los campos de la práctica social (Badinter, 1993).

Para Matthew Gutmann (Gutmann, 1988 y 2000) se establecen tres definiciones claves de masculinidad:

- 1) La masculinidad es por definición cualquier cosa que los hombres piensen o hagan.
- 2) Todo lo que los hombres piensen y hagan para ser hombres.
- 3) Algunos hombres inherentemente o por adscripción son considerados más hombres, que otros hombres.

Es posible percatarse en la centralidad que adquiere esta definición en torno a las relaciones entre lo femenino con lo masculino, y como lo último se construye en oposición de lo primero. Puede entenderse que la masculinidad es cualquier cosa que no sean las mujeres. A partir de ahí es imprescindible remitirse a la idea de que los mecanismos culturales y sociales empleados para demostrar que se es un hombre de verdad varían en función de la época histórica, la clase social, la etapa de la vida.

Connell por su parte indica diversos caminos para entender la masculinidad y ofrece una clasificación específica que nos acerca a maneras en las que se trama la comprensión de este concepto, como sistema simbólico y como forma de representación social:

- 1) Masculinidad hegemónica: es la practicada por los varones heterosexuales que monopolizan el poder, el prestigio, y la autoridad legítima no solo dentro de su grupo, sino también en la relación con las mujeres.
- 2) Masculinidad subordinada: hace referencia a formas de masculinidad divergentes de la posición de poder hegemónica de los varones, Se suele asociar a los homosexuales o a los “afeminados”.
- 3) Masculinidad cómplice: referida a las formas de masculinidad silenciosa, que no forma parte de la mayoría hegemónica pues no concuerda con algunas de sus prácticas y nos siguen sus discursos y posiciones ante determinados temas, pero que disfruta de las ventajas del sistema patriarcal, y la sumisión de la mujer.
- 4) Masculinidad marginada: se suele relacionar con los grupos étnicos minoritarios, y frecuentemente marginados. Aquí entran los individuos con conductas delictivas o patologizados desde el discurso médico. Situados como hombre en el sitio de lo abyecto (Connell, 1997).

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).

Los enfoques sociológicos incursionan en la identificación de las estructura de poder, de los símbolos que sustentan el carácter patriarcal<sup>3</sup>, aparte de explorar las prácticas de la

---

<sup>3</sup> La contribución de la antropología feminista marxista en pos de deconstruir el anacronismo del concepto patriarcal y a su vez propiciar la instauración del posicionamiento teórico del fenómeno como “hegemonía



vida cotidiana que ubican a los hombres en su papel diferenciador en el ordenamiento de género. Desde la psicología y en el psicoanálisis de manera particular, se ha intentado dar una explicación en torno a cómo la masculinidad se sitúa teniendo como referencia el lenguaje y los símbolos, que van construyendo cadenas de significación y valores atribuidos a lo masculino.

La masculinidad y su encarnación en un cuerpo, no tiene que ver con decisiones que se toman, son más bien actuaciones, comportamiento que en todo caso enuncian la disciplina, la regulación, el castigo. El género propicia en los cuerpos, les impone, la realización de citas constantes cuyo basamento es un campo referencial de normas que poseen siempre un sentido histórico, y que remiten a la encarnación constante de una cita antes conciliada desde la práctica social (Butler, 2002). La noción de sexo es tan culturalmente construida como la de género mismo, por tanto el sexo es una categoría dotada de género. A partir de estos análisis es posible entender que el sexo es el soporte discursivo mediante el cual determinadas partes del cuerpo se convierten en significantes sexuales, y se les confiere a los géneros femeninos y masculinos una realidad, una naturalidad que en verdad no poseen.

Para varios autores (Connell, 1997; Núñez, 1999; 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 propias masculinidad, pero también la propia construcción de subjetividades acordes a la representación hegemónica de lo que implica ser varón. El heroísmo, la combatividad, y el conocimiento sexual experimentado serían para Morgan (1999); los tres valores más importantes del aprendizaje en torno a la masculinidad mientras que el sexismo, la misoginia, la agresividad y la homofobia para Guash (2008), lo que llevaría a suponer que la masculinidad, en tanto conjunto de valores, sistema simbólico, construcción cultural, constituiría una herramienta básica, para preservar el control social por parte de los hombres.

---

masculina” y “jerarquía de género, es muy importante para entender estas relaciones. (Rubin, 1986 [1972] y Nash, 1988)

La competitividad; la exclusividad hacia lo público con la consiguiente negación de lo privado, la supresión e inhibición emocional, el dictado de la homofobia que condiciona la sensibilidad heterosexual del cuerpo y distanciamiento físico emocional entre hombres, son algunas de esas características propias del ser masculino. La idolatría aprendida por la exposición al riesgo, el desprecio y la falta de cuidado personal o las carencias en la expresión de emociones y sentimientos son otros de los obligados caminos de la socialización sexista en los hombres.

Aunque la masculinidad, no puede entenderse solo como algo asociado a un cuerpo biológicamente determinado (Halberstam, 2008) y el concepto se sitúa más en el plano de los símbolos, las significaciones y las prácticas; el estudio de la masculinidad en cuerpos de hombres viene a ser un tema recurrente en los estudios de género. Los análisis que sitúan a la masculinidad, como una forma de representación social, buscan dismantelar la perspectiva de un sujeto hombre como universal, acotándolo y contextualizándolo.

El conjunto de leyes, discursos, representaciones, y prácticas son la fuente más importante que alimenta la construcción de nuestras subjetividades, pero por suerte al mismo tiempo los individuos, tienen capacidad de elegir muy a pesar de los marcos opresivos en los que se debate su existencia. Existe para la masculinidad un amplio abanico de posibilidades, así como la necesidad de resistir y luchar para transformar los marcos normativos en los que se construye esa subjetividad. A pesar de la socialización los significados del “ser hombre” tiene un carácter heterogéneo, inestable, disputado. A partir de ahí es posible concluir con que: “Hombre no es una esencia, ni un significante con significado, transparente, sino una manera de entender algo, una manera de construir la realidad, una serie de significados atribuidos, y definidos socialmente, en el marco de una red de significaciones” (Ponce, 2004:9).

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 cubana*,<sup>4</sup> 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>5</sup> De allí pudieran perfilarse algunos mitos en torno los derroteros que tiene que vencer los hombres cubanos para validarse como tales, así como las vías a través de las cuales lo masculino encarna en el sistema de representaciones de género.

Son dos los paradigmas fundamentales de la masculinidad cubana: el “mulato ardiente” de sexualidad voluptuosa y siempre dispuesto a ser el que da placer y complace a la mujer en su deseo, y “el revolucionario”, militar valiente, noble, patriota, defensor de la cubanía a toda costa. “El imaginario de la masculinidad cubana combina este atributo de virilidad- revolucionaria, con el del exotismo típico del Caribe” (Álvarez, 2008:67).

### **Masculinidades: una forma de representación social en constante construcción.**

La masculinidad entendida como una representación de género, que es performativa, que obedece a un conjunto de normas y prácticas simbólicamente atribuidas desde el ordenamiento social, nos remite a esta como una forma de representación social. La masculinidad es también un acto que se encarna en el cuerpo desde un guión prefijado, desde una cita que sea inteligible en un sistema de representación. El asunto de las representaciones sociales parte desde una comprensión de lo real. Tomás Ibáñez, indica que:

(...) la realidad presenta una serie de propiedades que aún y siendo realmente constitutivas de la misma, no dejan de ser, sin embargo, absolutamente subjetivas. Son propiedades que conforman la realidad objetiva pero que resultan de las actividades

---

<sup>4</sup> Este concepto que se enuncia aquí implica un análisis en el marco de condicionamientos desde lo político, lo económico, la cultura y otros condicionantes que implican la socialización masculina en Cuba y que marcan estereotipos y comportamientos de los hombres cubanos. Sobre este concepto y su relación con la idea de nación y lo nacional en su construcción, se debatirá en próximas páginas.

<sup>5</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.

cognitivas y, en términos más generales, de las actividades simbólicas desarrolladas por los individuos. [Y concluye más adelante diciendo que] no es que existan diferentes realidades porque existen diferentes maneras de tratar la misma realidad objetiva, sino que existen diversas realidades porque la propia realidad incorpora en sí misma, una serie de características que provienen de la actividad desarrollada por los individuos en el proceso que les lleva a formar su propia visión de la realidad” (Ibáñez 1988: 19).

En estos esquemas de pensamiento que conforman nuestra visión de las ideas, personas y acontecimientos del mundo, como seres pertenecientes a un determinado momento histórico y a una cultura; radica el objeto de estudio de las representaciones sociales. Si pensamos en lo que entendemos por representación, es posible remitirnos de manera directa a la capacidad de recrear, de volver a producir, de recomponer una imagen, una situación, un objeto determinado. Pese a las muchas definiciones que pueda tener esta palabra, tanto para las artes, el cine, el teatro o la vida cotidiana; nos encontraremos siempre ante un proceso que pasa por la imaginación y el lenguaje y que parte de una percepción subjetiva sobre el objeto en cuestión.

Las concepciones en torno a la masculinidad, a lo atribuido a los hombres, pasan por este proceso de reinención al que es sometida toda forma de representación social. Sin embargo el concepto trasciende a la reinención, a la reformulación de la imagen, para situarse en planos de mayor complejidad:

Aquí y allá existe una tendencia a considerar que las representaciones sociales son reflejo interior de algo exterior, la capa superficial y efímera de algo más profundo y permanente. Mientras que todo apunta a ver en ellas un factor constitutivo de la realidad social, al igual que las partículas y los campos invisibles son un factor constitutivo de la realidad física” (Moscovici Citado por Rubira, 2006: 41).

Solo es posible explicar la masculinidad desde un entendimiento de cómo nuestras percepciones sobre los determinados fenómenos sociales están mediadas por la interpretación que hacemos de la realidad, donde intervienen componentes tanto contextuales como afectivos y que guían los comportamientos y juicios a partir de esas mismas representaciones. La idea de la masculinidad como una forma de representación social, se ancla en la idea de Durkheim de conciencia colectiva.

Durkheim distingue la conciencia colectiva de la conciencia individual, como la forma en que el grupo piensa en torno a los objetos que lo rodean. Considera las

representaciones colectivas como hechos sociales de carácter simbólico, producto de la asociación del pensamiento de los individuos, con un distinto sustrato que los hechos psíquicos aunque ambas consisten en formas de pensar y actuar. Para Durkheim, la conciencia colectiva traduce los símbolos mediante los cuales el grupo se imagina, a la vez que constituyen acumulación de las experiencias y conocimientos de varias generaciones que han combinado sus ideas y sentimientos.

La conciencia colectiva funciona como un esquema que coarta el desenvolvimiento de los sujetos pues aparecen como fuerza superior y se materializa a través del lenguaje y la cultura. Haciendo análisis en torno a ambos concepto: conciencia colectiva y su materialización en la representación, el autor nos indica que: “Las representaciones colectivas son resultado de una cooperación inmensa, que no solo penetra en el espacio, sino también en el tiempo; para que surjan se han asociado una multitud de mentes, que unieron y combinaron sus ideas y sentimientos” (Durkheim Citado por Perera, 2005:31).

Moscovici apunta su similitud con las representaciones colectivas y su formas de incidencia en la conciencia colectiva, antes esbozadas por Durkheim, sin embargo, aunque este constituyera punto de partida en la teoría del autor francés, sus diferencias radican en el carácter dinámico y cambiante de las representaciones sociales, otorgando a los individuos posibilidades de agencia y transformación en el entramado de las relaciones sociales. Moscovici apunta la función las representaciones sociales en la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. Se entiende como los conocimientos, las actividades psíquicas por las que las personas hacen suya la realidad física y social y se integran a un determinado grupo.

Son sistemas de valores, nociones y prácticas que proporcionan a los individuos los medios para orientarse en el contexto social y material, para dominarlo. (...) Es una organización de imágenes y de lenguaje porque recorta y simboliza actos y situaciones que son y se convierten en comunes. (...) Una representación social, habla, muestra, comunica, produce determinados comportamientos. Un conjunto de proposiciones, de reacciones y de evaluaciones referentes a puntos articulares, emitidos en una u otra parte, durante una encuesta o una conversación, por el coro colectivo, del cual, cada uno, quiéralo o no, forma parte. Estas proposiciones, reacciones y evaluaciones están organizadas de maneras sumamente diversas según las clases, las culturas o los grupos y constituyen, tanto universo de opiniones como clases, culturas o grupos existen. Cada universo tiene tres dimensiones: la actitud, la información y el campo de la representación (Moscovici 1961 Citado por Perera, 2005:47).

Denise Jodelet, indica que el concepto remite a una forma de conocimiento específico, de pensamiento social, el saber del sentido común. Son modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal:

En tanto fenómenos, las representaciones sociales se presentan bajo formas variadas, más o menos complejas. Imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia que nos permiten interpretar lo que nos sucede, e incluso dar sentido a lo inesperado, categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y los individuos con quienes tenemos algo que ver, teorías que permiten establecer hechos sobre ellos (Jodelet, 1986: 472).

Más adelante, la propia autora sentencia que:

Las representaciones sociales son (...) sistemas de significaciones que permiten interpretar el curso de los acontecimientos y las relaciones sociales; que expresan la relación que los individuos y los grupos mantienen con el mundo y los otros; que son forjadas en la interacción y el contacto con los discursos que circulan en el espacio público; que están inscritas en el lenguaje y las prácticas; y que funcionan como un lenguaje en razón de su función simbólica y de los marcos que proporcionan para codificar y categorizar lo que compone el universo de la vida (Jodelet 2000 Citado por Perera, 2005: 51).

Es preciso resaltar el carácter discursivo que alcanzan las representaciones sociales al inscribirse en el lenguaje, desde la función simbólica que permite tanto interpretar el mundo como reproducirlo. La masculinidad entendida como una forma de representación social implica ese juego desde el lenguaje, los discursos, las prácticas y los roles. De ahí la pertinencia de esta teoría para analizar también la producción cinematográfica cubana de ficción de la década de los noventa, pues aunque esta supone una abstracción de la realidad al enunciar desde los diferentes elementos del discurso cinematográfico un hecho imaginado, es también expresión de la ideología y percepción de quienes hacen cine, así como producto de su tiempo y de sus pertenencias sociales

Las maneras en que las representaciones se construyen tienen procedencia diversa y muchas vienen de lo acumulado en la sociedad a través de la historia. “Este fondo cultural común circula a través de toda la sociedad bajo la forma de creencias ampliamente compartidas, de valores, considerados como básicos y de referencias históricas y culturales que conforman la memoria colectiva y hasta la identidad de la propia sociedad” (Ibáñez,

1988:40). Pero también se nutren de los cambios y transformaciones sociales, económicas e históricas, así como de las propias experiencias de los sujetos y el grupo. Por eso es vital entender las representaciones sociales de las masculinidades cubanas en los años noventa y reflejadas en el discurso cinematográfico de esos años, a partir de un tiempo de crisis que reconfigura los marcos de construcción e interpretación de la realidad.

Ya hemos dicho que entendemos al género como una construcción cultural, histórica y subjetiva; pues este, en su dimensión social, forma un saber cotidiano generado desde las relaciones comunicativas, las diversas instituciones sociales, las asignaciones de género, y a la exteriorización simbólica del mismo traducida en gestos, vestuarios, roles. Por tanto, el género se conforma como una representación social construida y compartida por los miembros de los diferentes grupos y que sirve como referente para guiar las exigencias sociales sobre cada persona dentro de su entorno.

Como pensamiento constitutivo y constituyente, las representaciones sociales de género comprenden una serie de conceptos, imágenes, teorías, normas, valores, prescripciones, opiniones, actitudes, informaciones, criterios, comportamientos, y prácticas discursivas; que existen en correspondencia con lo que los sujetos entienden como femenino y masculino, y en teorías más recientes a los sujetos que están en los márgenes o escapan a la concepción de esos binarismos. La realidad es conformada a partir de la manera en que el género es percibido, de forma que en cierta medida, la feminidad y masculinidad resultan producto y proceso de su representación. Mediante estos se contribuye a perpetuar los contenidos asignados socialmente al género, teniendo en cuenta los cambios que demande el contexto socio histórico en cada período.

### **La imagen desde la crítica fílmica feminista y otras miradas.**

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, conductas, 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).

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).

En este sentido es el cine un sitio de análisis para los estudios de género ya que implica un terreno donde vislumbrar las representaciones socialmente dominantes acerca de lo que es o no masculino y las características asignadas; así como la interacción de la categoría de género con otras como clase, etnicidad, nación, domesticidad, educación, ejercicio de la sexualidad y edad. Tocó a la crítica fílmica feminista mirar de manera distinta al cine, para entender como los planos, los diálogos, el montaje, la iluminación, el encuadre, los gestos, las posturas, y otros elementos constitutivos de todo documento



cinematográfico, pueden ser también un lugar para analizar discursos y prácticas condicionadas por el género, y a su vez constructoras de este.

El mayor reto de la crítica fílmica feminista fue justamente el intento de convertir la cuestión del género y el debate en torno a la construcción de la identidad sexual, en objeto teórico y de análisis pertinente tanto a nivel textual como de conformación de los meta relatos en el ámbito de la teoría del cine. Se analiza así el sitio que van ocupando hombres, mujeres y otros sujetos representados desde el género como representación social, dentro del montaje cinematográfico, en la propia construcción del discurso fílmico.

Cuando la teoría fílmica y el feminismo unen sus vertientes analíticas y epistémicas, se sostienen en la premisa de que el feminismo tiene que “constituirse en una nueva forma de filosofía de la sospecha, de hermenéutica que busca donde está el truco de un discurso, que trata de localizar sus trampas, de identificar sus lapsus” (Amorós, 1985:178). La crítica fílmica feminista busca deconstruir los pilares que sostienen los diversos tipos de miradas, puntos de partida, y comentarios a la hora de producir, valorar, e incluso consumir el cine. Transversaliza y se relaciona con otros modelos y posicionamientos epistémicos provenientes del estructuralismo, la semiótica, y el psicoanálisis para así subvertir la manera en que se ha construido el discurso cinematográfico desde sus orígenes y hasta la actualidad. Es cuando se levantan muchas voces, que intentan abogar por un cine distinto, por otras interpretaciones acerca de cómo este cine representa y en su doble juego también produce, subjetividades.

Annette Kuhn, había alertado sobre la idea de que el cine no es sólo el texto fílmico puesto a consideración de las audiencias, sino que era preciso entender los mecanismos de producción y las dinámicas de relación dentro de la industria (Kuhn, 1991), incluyendo en el concepto los productos de esas instituciones, las películas, así como sus condiciones de producción y recepción. Este posicionamiento había permitido analizar las relaciones de poder que intervienen en la elaboración e implantación de esas representaciones, en los discursos cinematográficos.

En una vertiente más inclinada hacia el análisis de las representaciones Laura Mulvey recurre al psicoanálisis como herramienta para desafiar los códigos

cinematográficos dominantes y develar la forma en que el cine clásico atrapaba a los espectadores a través de mecanismos de placer centrados en la mirada. En su primer trabajo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” la autora nos dice que: “La representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador”<sup>6</sup> (Mulvey, 1975:25). Ella identificaba en los relatos de Hollywood la masculinidad asociada a la actividad y la feminidad con lo pasivo. Sin embargo la mirada del espectador era siempre activa y “voyeurística”, e inscrita como “masculina” en el dispositivo cinematográfico, que disponía el cuerpo de la mujer como “otro” pasivo, como objeto para ser mirado y deseado.

Luego de las muchas críticas y apuntes recibidos por dejar por fuera de su análisis a la espectadora femenina, Mulvey escribe un nuevo trabajo que titula “Afterthoughts Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired Duel in the Sun” en que afirma que: “las películas de Hollywood se estructuran en torno al placer masculino, la oferta y la identificación con el punto de vista activo, al permitir a un espectador mujer, redescubrir ese aspecto perdido de su identidad sexual, la base nunca olvidada de neurosis femenina” (Mulvey, 1997 [1981]:26).<sup>7</sup>

Como apunta la estudiosa cubana de cine de la isla hecho por mujeres Danae Diéguez, entre los principales aportes de la teoría y la crítica fílmica feministas está justamente la de su esencia de provocación:

Así la mejor manera de provocar al cine patriarcal es poniendo en evidencia su naturaleza lingüística. Las crítica a la ilusión realista del cine llegan a ser una política de desafío por medios de estrategias no realistas; en este sentido se crea un contra cine feminista que desafía y subvierte al cine clásico. Este cine profundizará en la desestabilización del orden patriarcal a través de referentes simbólicos que manifiesten el deseo y la transgresión como ejes de enunciación (Diéguez, 2010:154).

### **Hombres y cine: la emergencia de otros sujetos en los estudios fílmicos.**

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 estudio de esta investigación, es justamente la producción fílmica cubana la cual se aleja en

---

<sup>6</sup> La traducción del inglés es completamente del autor.

<sup>7</sup> Ídem.

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 en esta investigación.

Los estudios de masculinidades en el cine tienen su inicio como disciplina de estudios dentro de los análisis fílmicos en la década de los ochenta del pasado siglo, y se consolidan en la de los noventa. Steve Neal (1983), Peter Lehman (1993) y Richard Dyer (1979), son algunos de los más notables autores que han impulsado esta mirada que en el campo cinematográfico era inexplorada. Todos ellos problematizan la noción de lo masculino, como término neutro de análisis y no con el interés político que hasta el momento le había conferido la crítica fílmica feminista. Estas iniciadoras del análisis de las representaciones de género en el cine habían entendido a la masculinidad, como la encarnación del sistema patriarcal.

Steve Neal reacciona a la enorme influencia de los análisis de Mulvey y ubica al cuerpo masculino dentro del patrón del cuerpo erótico propuesto por la autora (Neal 1983). Neal enfatiza en la pluralidad de masculinidades que se representan en la pantalla, indica como la masculinidad puede servir de telón de fondo para el espectáculo que implica poner un hombre también como objeto de contemplación en la gran pantalla.<sup>8</sup> Peter Lehman ofrece otros argumentos en torno a por qué es preciso entender lo masculino en el cine a la vez que desentraña los dilemas en torno a cómo se establece la hegemonía de determinados cuerpos como masculinos y cómo se construye la idea de lo masculino asociado directamente al poder. Tanto lo masculino como lo femenino, desde la puesta cinematográfica, se erigen como una representación artificial que regula las conductas sociales.

---

<sup>8</sup> Tanto Laura Mulvey como Steve Neal tienen ambos como referente teórico en el cual sustentar sus postulados el concepto psicoanalítico del placer, desarrollado por Freud, Lacan y otros continuadores de esta teoría. El placer es el elemento central que para ambos autores da curso a cómo se estructura la mirada y por tanto condiciona los modos de situarse frente a la obra fílmica. Las formas en que hombres y mujeres son ubicados como espectadores frente a la obra y a su vez como esto condiciona su representación en la gran pantalla, es explicado por el placer que produce la mirada.

Richard Dyer firma *Star*, un texto en el que introduce el concepto de *star text*, mediante el cual se comprende que la percepción que un espectador tiene del texto cinematográfico, está estrechamente relacionada con la consideración que tiene de sus estrellas. Los personajes masculinos van a mostrarse desde las maneras en que son interpretados por los actores, combinando la semiótica y la sociología desde un constructo intertextual, en el que intervienen una serie de prácticas culturales. Desde esta perspectiva, los actores, y sobre todo las estrellas ya marcadas como tal y presentadas así al espectador, también son autores en parte de las películas, de la obra toda, y por tanto de los patrones que en cuanto a género fundamentan como estereotipos (Dyer, 1979).

Otros aportes como los de Steve Cohan e Ina Rae Hark (1993) de la década del noventa en su *Screening the Male*, se sostienen sobre la base de que “quizá la premisa más extensa de la teoría del cine es que las estructuras del placer con la cual el cine de Hollywood ubica a los espectadores de ambos sexos por igual, lo que intenta es apuntalar el sesgo falocentrico de su sistema de representación” (Cohan y Hark, 1993:1), generando nuevos debates a partir de los postulados de Mulvey (1975).

Más adelante en *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* de Yvonne Tasker se pone en tela de juicio el cine de acción producido en la década de los ochenta por Hollywood. Desde su perspectiva: “el héroe de acción era, para algunos, una figura que representaba la antítesis del hombre actual, él mismo es el resultado de una creación de las imágenes publicitaria que proliferaron a principios de 1980, y a su vez las ganancias de las luchas feministas que supuestamente representaba” (Tasker, 1993:1)<sup>9</sup>. Pero la autora, explica que la moda introducida desde la publicidad en los discursos del cine de esos años, puede encontrarse también en los discursos sobre la mujer, acuñando el término *masculinity* como una representación en el cine no directamente inscrita en cuerpos de hombres. Esta nueva visibilidad al cuerpo masculino, abre nuevas posibilidades a las representaciones de masculinidades diversas.

Steven Cohas y Linda Shires consideran que “un personaje es un compuesto de rasgos que lo definen y que procede de marcos culturales de referencia, el patriarcado en nuestro caso, y sobre los que se construyen nociones de identidad, la masculinidad” (Cohas

---

<sup>9</sup> La traducción es completamente del autor.

y Shires, Citado por Díaz, 2010) y es posible perfilar, sustento teórico para los análisis desde los cuales entender como esos personajes en las películas cubana de los noventa, dan cuenta de esos cambios y reafirmaciones en el discurso hegemónico en torno a la masculinidad.

Desde América Latina un estudio en torno a las representaciones de los hombres en el cine mexicano en sus diferentes etapas, ha sido muy útil en el afán perfilar los mecanismos de representación de la masculinidad en un cine de mayor cercanía con el cubano, en cuanto a presupuestos estéticos y abordaje de determinados temas. Sergio de la Mora en su *Cinemachism*, indica como el cine puede ser un sitio de construcción de imaginarios en torno al ideal de nación, y donde el componente de género tiene un sitio fundamental. Como indica el propio autor “Mi interés reside en las diferentes estrategias utilizadas por los productores y consumidores culturales para negociar y cuestionar las representaciones cinematográficas de la identidad nacional que representan los roles de género y se muestra como altamente sexualizada para hombres y mujeres” (Mora, 2006:1).<sup>10</sup>

Esto hace suponer que también tales representaciones dependen del juego que se da entre el pensamiento, la subjetividad, la comprensión del universo en el que vive el realizador, y los fenómenos que se suceden a su alrededor. Mediante el análisis de la representación de diferentes personajes masculinos y femeninos en el cine mexicano, el autor construye la idea de una masculinidad reflejada desde el cine, en actores como Pedro Infante, en referentes como las imágenes religiosas, o la representación de lo indígena y lo nacional mexicano en este caso.

El género como una relación social que implica relaciones de poder, pero que tiene a su vez en sus modos de encarnarse un fuerte componente performativo; la construcción de la masculinidad como una formas de representación social, y el cine como tecnología de género en su doble función de ser reflejo de la realidad y a su vez un elemento en su conformación; vienen a ser los soportes teóricos de esta investigación. Importante ha sido el acercamiento con los estudios de las representaciones de la masculinidad en el cine, vertientes de pensamiento que posicionan al séptimo arte como un documento etnográfico

---

<sup>10</sup> Ídem.

desde el cual dar cuenta de los roles, prácticas, y representaciones tradicionalmente atribuidas a los hombres.

## **Cap II: Cuba: dolores y ausencias en un tiempo distinto.**

### **Tiempos difíciles: estrategias y modos de acción.**

Un acercamiento a las representaciones de los modos de ser hombre y sus formas de expresión, la cual nos permita pensarla en términos de masculinidades y usando como sitio de exploración el cine, tiene que remitirnos de manera directa al contexto en el que se expresan. No es posible emprender un estudio en torno a los sujetos masculinos en el cine cubano de los noventa, sin antes comprender las variables contextuales que condicionan un tiempo de enormes complejidades para la Cuba de esos años.

La vivencia de la más profunda crisis económica que haya conocido alguna vez el proceso revolucionario cubano en el poder desde 1959, así como el resquebrajamiento de viejos paradigmas en lo político, la manera de concebir el desarrollo social y los propios códigos para entender las representaciones de género, los roles, usos y valores atribuidos a los hombres y las mujeres en el intercambio social; implican un cambio de época en una isla que no claudicó en su pretensión de construir socialismo, aún en las condiciones más precarias. Sobre cómo el tiempo de crisis económica genera una crisis en los esquemas para entender y pensar el mundo, la percepción de la realidad, las prácticas cotidianas y la vida misma de los cubanos y cubanas, ha sido preciso detenerse en las siguientes líneas.

Esta época de escaseces y vicisitudes, este tiempo de carencias y nuevos caminos, no dejó por fuera al mundo del cine. Los pasillos del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), sintieron los estertores de una crisis que bajó el número de sus producciones a niveles nunca antes experimentados, que vio el éxodo masivo de sus profesionales, técnicos y artistas hacia otros circuitos de producción en la región, y que le obligó a asumir las coproducciones como tabla de salvación ante la ausencia de financiamiento. Creo que un examen profundo de este período “reclama una visión global de un arte que en tanto industria, y proyecto cultural, no pueden aislarse los elementos que componen su propio sistema: la visión de las partes determina el conjunto, una división de los factores altera el producto” (Sotto, 2010:187).

Es preciso tener en cuenta que el cine ha sido en Cuba, uno de los principales soportes en la trasmisión de ideología no solo al interior de la isla, sino en su posicionamiento de esta y de su proyecto de gobierno a nivel internacional. Algunos de sus

episodios de crisis son vistos en la isla como una muestra de la complejidad de las relaciones entre cultura, política y poder. Son asumidos desde una perspectiva de los estudios culturales, como la más genuina expresión de las tensiones entre la intelectualidad cubana y la dirección política e ideológica de la Revolución (Valle, 2010).

La década de los noventa irrumpe con la caída de los muros, y la desintegración del bloque socialista europeo, factores externos que generaron al interior de la isla un divorcio entre lo político y lo económico, y que condujeron al país al establecimiento del llamado Período Especial. La isla tuvo que reacomodar su economía en apenas dos años, pues se ponía en peligro el propósito de sostener la construcción socialista, en las más hostiles circunstancias. Al cine le tocó vivir similares circunstancias por lo que tuvo que pasar sin transición alguna del paternalismo estatal, al autofinanciamiento, convirtiendo por primera vez a los creadores en productores ejecutivos de sus obras. Considerada por algunos como “una década sospechosa” (Sotto, 2010: 186) y como un tiempo de “nuevos órdenes para el cine cubano en sus aspectos organizativos, tanto en su estética” (Arcos entrevista, 2013), los noventa marcan un tiempo de enormes derroteros.

Para bondad y suerte paradójicamente, son los noventa también tiempos de aperturas en algunos ámbitos. La inserción del cine nacional en circuitos de distribución internacional, la llegada a nuevos públicos mitificados desde la isla, y la irrupción del video y las nuevas tecnologías que democratizan el hacer cine y a su vez abarata los costos, implicaron un nuevo escenario para un arte siempre a la vanguardia de la creación en la isla. Pero... ¿Cómo llega el cine cubano a este tiempo de crisis? ¿Cuáles son las nuevas realidades a las que la industria estará sometida en este contexto? ¿Implicará nuevos caminos, nuevas representaciones, nuevas historias, nuevos personajes?

### **Una economía en crisis.**

La instauración en el poder en enero del 59 de Fidel Castro y sus guerrilleros venidos de la Sierra Maestra<sup>11</sup>, marcó para la isla el más profundo cambio experimentado durante la

---

<sup>11</sup> Grupo montañoso más elevado de la isla, donde entre los años 1957 y 1958 Fidel Castro y un grupo de luchadores protagonizaron acciones militares de guerrilla que llevaron a la huida de Fulgencio Batista, presidente cubano devenido en tirano durante su segundo mandato. Entre estos guerrilleros que acompañaron a Fidel Castro en esta gesta estaban también Raúl Castro, actual presidente cubano, Ernesto “Che” Guevara, Camilo Cienfuegos.



época republicana. Téngase en cuenta que Cuba consigue tardíamente su independencia de España en 1898, y que a este hecho le sucedieron primero la intervención norteamericana, y luego disímiles mecanismos que garantizaron la dependencia y subordinación de los sucesivos gobiernos a Washington, hasta el año 1959. La llegada de Fidel Castro al poder, implicó profundas transformaciones en el campo económico, como fueron las nacionalizaciones de empresas y capitales extranjeros y luego la búsqueda de nuevos mercados y el acercamiento con el bloque socialista, mientras que en lo social se emprendió la campaña de alfabetización, el planeamiento de un sistema de seguridad social, el otorgamiento de enormes posibilidades de estudios para los cubanos, la organización de un sistema de cultura, el acceso libre a las actividades deportivas, entre otras medidas de profundo impacto.

Los años noventa condicionaron un viraje en la realidad económica de la isla, desencadenando así la más profunda crisis de la que se tenga noticias durante el pasado siglo en el contexto cubano. Esta crisis no solo puede verse con sus implicaciones en el terreno económico, como veremos más adelante, sino en los costos sociales de tal situación y lo que genera en materia de prácticas, comportamientos, roles y valores. Si como apunta una investigadora cubana: “(...) desde el enfoque de la sociología de la vida cotidiana, las crisis sociales pueden definirse como aquellas situaciones de desestructuración y pérdida de efectividad en gran escala de las micro prácticas cotidianas históricamente destinadas a satisfacer las necesidades básicas” (Espina, 2008:141).

Nadie duda que en la Cuba de los noventa del pasado siglo, estén las evidencias de una crisis social. Es este momento donde la imposibilidad de la tutela de la Unión Soviética, el recrudecimiento de la hostilidad norteamericana y la carencia de insumos imprescindibles para la satisfacción de necesidades básicas, configura un panorama de inminente repercusión en los imaginarios y prácticas sociales. En “el horno de los noventa” (Acanda, 2000), se cocina un ideal de nación impensado:

Ha sido una época de desatanización y desacralización. Desatanizamos al dólar, al exilio, a la religión y al pasado. Desacralizamos a todos aquellos productos culturales abarcados por ese complejo ideológico que podemos denominar como lo soviético, desde el realismo socialista y los muñequitos rusos, hasta la calidad de la tecnología

*made in URSS*<sup>12</sup>, y la pretendida omnipresencia de los líderes del PCUS” (Acanda, 2000:62).

A fines de los ochenta con el derrumbe del campo socialista Cuba pierde abruptamente sus principales socios comerciales y sus vínculos económicos preferenciales. Estas condiciones hacen que la nación se vea forzada a reformar casi de manera total su economía y muchas de las normas orientadoras de la vida social. Comienza un tiempo reconocido desde los discursos institucionales del estado como Período Especial en el cual se presenta una crisis singular, caracterizada por un lado por la insuficiencia de demanda externa de productos cubanos con la consecuente desocupación de la fuerza laboral y las instalaciones, y por otro el extremo racionamiento de los recursos esenciales (divisas, energías, alimentación); lo cual deja paralizado al sector productivo.<sup>13</sup>

Esto obliga al estado, en su papel de ente rector de la vida social en una sociedad socialista como la prevista por los cubanos, a tomar un conjunto de medidas que van a repercutir de manera directa no solo en la estructuración del modelo económico cubano copia fiel de la hoja de ruta de las ex repúblicas soviéticas, sino de en la propia existencia social y el sistema de prácticas y significaciones de los individuos. Se ejecutan un grupo de reformas que al interior de la sociedad socialista cubana van a intentar hacer frente a las consecuencias del descalabro económico existente. Se pretendía:

(...) una modificación de los principios de operación del sistema, que implica el paso a nuevos mecanismos económicos sin reemplazarlos por los de una economía capitalista. Se define entonces como mecanismos económicos de una economía socialista clásica, los métodos de planificación y administración, así como la relación entre los agentes económicos (Carranza et al, 1997:16).

Son los tiempos de la apertura del capital extranjero, la entrega en usufructo de tierra estatales a cooperativas y familias ante la imposibilidad de que el aparato estatal las pudiera poner en producción, legalización de la circulación de divisas extranjeras y de las remesas familiares enviadas desde el exterior, a la vez que la creación de una red de tiendas y establecimientos para su captación y la prioridad en las inversiones en aquellos sectores donde fuera posible atraer estas divisas (turismo, níquel, biotecnología) en detrimento del

---

<sup>12</sup> En cursiva en el original.

<sup>13</sup> Un pormenorizado recuento acerca del comportamiento de los principales indicadores macroeconómicos en la Cuba de los noventa puede encontrarse en CEPAL: *La Economía Cubana. Reformas estructurales y desempeño de los noventa*. Fondo de Cultura Económica 1997.

tradicional sector azucarero. Todas estas medidas parecen otorgar al mercado, esta vez un papel más importante en los indicadores económicos, imponiendo una realidad impensada antes.

Durante los años noventa en Cuba llegan a circular tres monedas: pesos cubanos (MN moneda nacional en la que perciben su salario la mayoría de cubanos), pesos convertibles (CUC, moneda equivalente al dólar y para la que se organiza un mercado con el propósito de captarla, moneda fuerte mediante la cual reciben estimulación algunos trabajadores ubicados en sectores claves), y el dólar (USD, dólar estadounidense) que circula de manera paralela al CUC hasta el año 1994. Esta dualidad monetaria, pesos cubanos (MN) y (USD-CUC) implica una segmentación de los mercados de bienes y servicios de consumo. Todo esto provoca que durante los años noventa, se produzca una diversificación de las fuentes de ingreso de las familias cubanas y de las fuentes de oferta para el consumo.

#### **El ajuste: De la homogenización de la sociedad cubana a la re-estratificación.**

El agotamiento del modelo económico de acumulación desde la segunda mitad de la década de los ochenta, la crisis generada a partir de la pérdida de los mecanismos de inserción económica internacional del país, y las reformas económicas emprendidas que intentaron responder al nuevo escenario, son las principales condicionantes de un proceso de re-estratificación social, que ha sido ampliamente estudiado por intelectuales tanto dentro como fuera de Cuba (Ferriol, 1996; Mesa-Lagos, 2005; y Espina, 2008). Esta situación invirtió parcialmente los avances en materia de equidad logrados en décadas anteriores.

La aparición de nuevos grupos sociales, la ejecución de nuevas estrategias de mejoramiento de los ingresos, relaciones creativas de las familias con el mercado, son algunas de las tendencias que confirman la idea de que la diferenciación social en la Cuba de esos años, no puede ser entendida como un accidente coyuntural, sino como un rasgo estructural derivado del funcionamiento de la economía. Las consecuencias sociales de la crisis no se hicieron esperar. La situación de los noventa en Cuba significó una alteración de las bases tradicionales del modelo socialista, sustentado en una fuerte tendencia a la homogenización social.

El empobrecimiento de vastos sectores de la fuerza laboral, la aparición de una élite trabajadora, la vivencia de niveles de vida divorciados de los resultados del trabajo y la exclusión de mayoritarios segmentos de la población del consumo de productos y servicios, indicaron el tiempo para una estratificación social sin precedentes en los años de construcción socialista en la isla. Como apunta Viviana Togores: “(...) la dinámica del ingreso y el consumo estuvo signada por las contradicciones entre las medidas de política económica para consolidar el proceso de recuperación de la economía y los efectos y costos sociales inevitables que todas transformaciones traen aparejadas” (Togores, 2000:12).

Son estos los años de una “recomposición de la pequeña burguesía cubana” (Espina, 2008:135), pues la aparición de propietarios de nuevos negocios en el sector informal de la economía, reconfigura el panorama de las relaciones laborales en la isla. Esto profundiza una nueva jerarquía de propiedad, dirección, calificación y remuneración hasta ahora desconocida dentro del proceso iniciado en enero de 1959. Además en esta nueva etapa, los componentes típicos de la Cuba socialista (clase obrera, directivos, empleados, intelectuales) que anteriormente se caracterizaban por articularse a través de la propiedad estatal, y cuya escala de ingresos era relativamente estrecha, experimentan una heterogeneización, resultado de su vínculo con formas de propiedad privada y niveles de ingresos nuevos y diferentes.

Durante estos años y como resultado de la crisis y los ajustes emprendidos, existe una “reemergencia de la situación de pobreza vulnerabilidad social y marginalidad” (Espina, 2008: 137) en el contexto social cubano, que hace que nuevos fenómenos sociales aparezcan para sacudir algunos de los más fijos paradigmas de los cubanos. En estos años existen familias con un tamaño superior a lo habitual, así como familias mono parentales con mujeres como jefas de hogar que no tienen un trabajo estable. Hay una sobre representación de negros y mestizos en sectores marginales, y aumenta el número de personas que no trabajan, así como la utilización de los niños para apoyar estrategias de supervivencias de los adultos.

En este marco descrito hasta el momento, los grupos con un poder adquisitivo más elevado exhiben una mayor satisfacción con los hábitos de consumo, y por tanto muestran una valoración más positiva de la estabilidad de la vida y tienen proyecciones optimistas

sobre el futuro. Los sectores en situación desventajosa y que representan una mayoría, se muestran más insatisfechos con la vida en sus diferentes espacios (familiar, laboral, de estudios, comunitaria) y logran establecer pocas estrategias que sean válidas en la pretensión de obtener ingresos estables. Estos grupos insatisfechos funcionan en sus unidades familiares con la inmediatez de la vida cotidiana, no cuentan con posibilidades de ahorro para planificar metas a mediano y largo plazo y no manifiestan proyección de futuro.

Se trata en suma de una subjetividad social cruzada, contradictoria, y potencialmente conflictiva: por un lado los grupos más favorecidos que exhiben alto poder adquisitivo, sustentado por una elevada calificación y una flexibilidad valorativa que permite transgredir los límites establecidos; mientras que por el otro los sectores de bajos ingresos con una visión pesimista y clientelista del futuro (Espina, 2008).

### **De la familia y el género: un sitio distinto para los hombres.**

La multiplicación de las estrategias familiares de supervivencia y elevación de los ingresos aparece como un rasgo clave para entender la re estratificación social en la Cuba de los noventa, y la configuración en las prácticas cotidianas relacionadas con la categoría género. El proceso de desigualdad social, se refleja en una subjetividad social que cambia y comienza a aceptar como válidas estrategias, prácticas y acciones de supervivencia censuradas y criticadas en la práctica social. (Ferriol 1996, Zabala, 2003; Espina, 2008 y Rodríguez et al, 2004)

Algunas de las estrategias que durante este período van a hacerse comunes están relacionadas con las migraciones externas que propicien el envío de remesas y la generación así de una cadena de migraciones familiares sucesivas. El matrimonio como mecanismo de ascenso social fundamentalmente en uniones con extranjeros, la ejecución de actividades en el sector no estatal, legales y no legales, y la creación de pequeños negocios familiares en el ámbito de los servicios, son parte de la realidad. El alquiler de casa y habitaciones en el propio hogar a extranjeros, así como los servicios de transporte, guía por ciudades y otros asociados con la actividad turística, son tabla de salvación para algunas familias. Todas estas acciones de supervivencia tienen un impacto directo en las formas de comprender y vivir una realidad específica.

Durante estos años las brechas de equidad relacionadas con la categoría género, se hacen mucho más profundas si se tiene en cuenta que había sido prioridad del gobierno y sus instituciones su reducción, mediante un conjunto de políticas públicas, leyes y otras acciones afirmativas, sobre todo dirigidas a revertir la situación de la mujer. Paradójicamente: “a pesar de la efectividad de la política integradora del socialismo cubano, algunas desventajas históricas, no han podido ser removidas en todas sus expresiones, en buena medida debido al modelo universalista y homogeneizador de la política social” (Espina, 2008:140).

Cuatro son las dimensiones específicas en las que puede analizarse la brecha de género y su ampliación a través de la crisis: desventajas en el empleo, vulnerabilidad, empoderamiento y posición en el ámbito familiar. Si tenemos en cuenta que “el género ha sido uno de los factores centrales en la construcción de desigualdades. Se han estructurado distinciones sociales y culturales entre hombres y mujeres para convertir las diferencias biológicas del sexo en jerarquías de poder, de estatus, de ingreso” (Reygadas, 2004:3), bien que resulta provechoso detenernos a pensar en los efectos de la crisis teniendo en cuenta la categoría género, como evidencia de relaciones de poder en el intercambio social.

Las mujeres cubanas están durante este tiempo de crisis en peor estado que los hombres, en algunas zonas muy específicas. Los datos indican que hay una disminución de la mujer en los indicadores de la fuerza de trabajo calificada así como una menor presencia a medida que se asciende a niveles mayores de jerarquía, en los puestos de dirección. Existe también una distribución asimétrica del poder en la dirección de los procesos productivos, así como la sobre representación de ellas entre la población pobre (Echevarría, 2004). Desde otros puntos de vista las mujeres comienzan a asumir en el hogar el papel de proveedor mediante la ejecución de otros oficios y prácticas más rentables como la limpieza de casas de familias con más ingresos, ejercicio de la prostitución, entre otras.

No resulta difícil detenerse a pensar cuál habrá sido el impacto para los hombres cubanos de este momento crucial, en el devenir nacional. Su ubicación en el sistema de género les propicia la responsabilidad con el hogar, con la mantención de la familia, con su papel como proveedor de recursos, el cual es removido a tenor de las nuevas condiciones.

También las prácticas y comportamientos atribuidos a la masculinidad con sus peculiaridades en el contexto cubano, a partir de la historia, la ideología política, y los caminos de la socialización de género; comienzan a sentir sobre sí los pesos de la crisis.

Para los hombres cubanos este es un tiempo, en que la masculinidad y el sistema de símbolos asociados a los estereotipos de género, son puestos en condicionamientos por la dura realidad. La necesidad de buscar el sostén familiar, reconfigura las relaciones en este espacio, al incorporarlas a ellas a estrategias de supervivencia desde el comercio sexual, que trastoca algunos ideales de monogamia dentro del matrimonio. Su papel como proveedor es puesto en dudas y a veces los propios hombres, padres de familia, participan en las redes que se tejen alrededor del comercio sexual.

Si durante este tiempo el emigrar hacia los Estados Unidos de manera ilegal, y después de haber realizado la travesía marítima recorriendo el Estrecho de la Florida en embarcaciones endebles, es visto como alternativa suprema de triunfo y como medio por el cual ayudar a la familia en un contexto de crisis, son los varones los que más sujetos están a estos requerimientos. Sobre estos aspectos podría concluirse afirmando que es este un tiempo de crisis también para esa idea de masculinidad aceptada como norma en el intercambio social.

Por un lado una ruptura, un quiebre, y la posibilidad de otras maneras de representación de esa masculinidad que entra en conflicto con el patrón hegemónico; mientras que por el otro es posible que algunas prácticas se reafirmen. Durante estos años noventa se produce una reconfiguración de la sociedad cubana: la idea del varón como responsable del sustento familiar, las condiciones generadas por una fuerte oleada migratoria hacia Estados Unidos, la entrada de prácticas consumistas como idea de triunfo; condicionan el contexto.

### **Políticas sociales en tiempos de crisis.**

A pesar de la fuerte crisis experimentada por el país y reseñada brevemente en estas líneas, la política social impulsada por el estado cubano desde la llegada al poder de Fidel Castro, continuó priorizando algunos sectores de la sociedad, los cuales impidieron la debacle de

algunas de las conquistas fundamentales adquiridas por el gobierno en el poder por ya más de tres décadas. Desde el triunfo de enero de 1959:

La política social cubana durante el período revolucionario puede ser calificada como una política de igualdad, ya que su brújula y su meta consiste en lograr igual acceso en oportunidades de bienestar y resultados equiparables en la satisfacción de las necesidades para todos los sectores sociales a partir de la eliminación de la explotación y la exclusión” (Espina, 2008:143).

El control público y estatal de la distribución, producción y relaciones de propiedad sustentaban el proceso productivo cubano, fuertemente ligado a su inserción en grupos económicos de cooperación internacional, entiéndase Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), que aglutinaba a países socialistas y de izquierdas en todo el orbe. Sin embargo la crisis que estalló en los noventa, debilitó las posibilidades de estos mecanismos de cubrir las necesidades básicas de la población.

En las reformas emprendidas por el gobierno durante la década en materia de política social, pueden definirse muy claramente dos momentos. El primero comenzó con la creación de condiciones iniciales para la recuperación económica y el amortiguamiento de los costos sociales de la crisis. En el segundo, a fines de los noventa, el foco se centró en la acción proactiva del estado en la inversión social, para garantizar la equidad.

Durante todos estos años sectores como la salud, la educación, la seguridad social, continuaron siendo prioritarios para el estado cubano, quien invirtió en ellos cantidades de recursos y capitales, que hicieron que ninguna escuela, hospital o instalación de servicios vitales a los grupos más vulnerables se cerrara. A pesar de que el salario medio perdió valor y las políticas cambiarias situaron al peso cubano, moneda en la que se emiten los salarios en la isla, en posiciones ínfimas con respecto al dólar, jamás los trabajadores dejaron de recibir sus salarios y prestaciones en tiempo y con rigor.

### **Un cine que sobrevive.**

La gran conmoción que significó el triunfo de la Revolución el primero de enero de 1959 comprendió todas las estructuras, tanto sociales, como políticas, económicas y de los imaginarios sociales. En el proceso de transformaciones sociales y su conducción hacia la



construcción de una sociedad socialista en el contexto latinoamericano, y a poca distancia de los Estados Unidos, centro hegemónico del capitalismo mundial, nuevas instituciones creadas por el gobierno serían las encargadas de introducir y conducir los cambios sociales. Como se ha demostrado a lo largo de sus más de cinco décadas de existencia la creación del ICAIC, fue más que la fundación de un centro encargado de diseñar y orientar el mundo del cine en el país, incluso sus implicaciones van más allá del hecho de ser el sitio de donde emergieran las imágenes de la Revolución, sino que sus momentos de encuentros y desencuentros con la máxima dirección del país, determinaron la política cultural y el papel de los intelectuales dentro del propio proceso revolucionario.

A finales de la década de los ochenta el ICAIC parecía haber alcanzado su segunda época dorada. Sólo en el año 1989 se realizaron más de treinta cortometrajes y seis largometrajes. Por otra parte los creadores se habían nucleado por afinidades estéticas e intereses comunes en grupos de creación para discutir, y en última instancia aprobar las ideas que se proponían realizar (Arcos entrevista, 2013). Sin embargo los noventa se han revelado como los más duros años para el ICAIC, que incluso debió vencer el desafío de ver amenazada su existencia como industria independiente. Ese mismo ICAIC, cuyo presupuesto era totalmente asumido por el estado cubano, llega a la década de los noventa después de haber sido el protagonista de importantes momentos en el desarrollo del arte y la cultura nacional, pero no puede escapar a los embates de una crisis económica que hace tambalear sus estructuras y que pone a sus artistas ante el derrotero de salvar el proyecto cultural, o quedarse de brazos cruzados.

Cabría el espacio para adentrarse a las razones que provocan justamente este tiempo de cambios para el cine cubano, qué implicó el período como momento de enormes derroteros. Algunos han dicho que durante estos años comienza a desvanecerse la interacción creadora entre los cineastas aglutinados en el ICAIC, lo que produce una atomización y en algunos casos la parálisis o el franco retroceso. Otros en cambio han señalado a la época como la más fértil en todo el devenir de la institución, por el franco tratamiento a temas de emergencia para la sociedad cubana en ese momento, los cuales fueron abordados con franqueza y seriedad.

Hay que partir de la idea de que la coyuntura ideológica que desde la segunda mitad de los ochenta comienzan a vivir los gobiernos socialistas de Europa del Este y que tiene como consecuencia final el desplome del bloque, y la crisis al interior de la isla del modelo de organización, económica, política y social del proyecto, va a repercutir en el pensamiento y la concepción del papel del arte en los cineastas cubanos. Luego la grave crisis económica determina la ausencia de la tradicional financiación de la producción cinematográfica, lo que da paso a las coproducciones como única alternativa del cine cubano.

Mientras tanto también otras razones de carácter interno en las políticas organizativas y las concepciones al interior de la industria, van a condicionar el contexto del cine cubano durante esos años. La no estimulación de mecanismos de discusión para encontrar soluciones o alternativas a la crisis entre los propios cineastas, unido a la ausencia de una estrategia que permitiera inyectar a la industria con los puntos de vistas de los más jóvenes, son señalados como otros de los factores condicionantes de estos años noventa para el séptimo arte nacional (García, 2002).

La década de los noventa del pasado siglo en Cuba, es un hervidero de contradicciones, un tiempo de definiciones y redefiniciones en términos políticos de imaginarios sociales y culturales, como un espacio de confrontación y diálogo entre viejos paradigmas y reflexiones urgentes que dieran cuenta de una nueva realidad. De tal cuestión no anduvo ajeno el cine precisamente porque “en Cuba el cine de después del 59, y con el ICAIC, siempre estuvo muy marcado por una necesidad de dialogar, discutir, representar la sociedad cubana.” (Arcos entrevista, 2012).

La crisis económica llevó a la isla y por supuesto a su cinematografía, a una situación de carencia de recursos y precariedad tecnológica que se complementaría con ausencia casi total de recursos financieros, lo que puso a la industria ante el reto de no emprender proyectos de películas de ficción, documentales, dibujos animados y cortos, y optar por el camino de las coproducciones. Fueron en esta turbulenta época de los noventa, Francia, España, Alemania y México, los sitios de donde vendrían los recursos para realizar cine, con la respectiva negociación que en el plano conceptual y estético, generaría esta circunstancia.

Durante estos años, muchos de los recursos necesarios para el rodaje de las películas comienzan a cobrarse en CUC, la moneda fuerte en el dualismo monetario implementado entre las medidas del ajuste, lo que pone al cine en una compleja situación ya que sus presupuestos hasta el momento eran dados en pesos cubanos (MN). La principal fuente de entrada de dinero más allá del presupuesto estatal asignado, era el cobro de las exhibiciones cinematográficas en la salas de cine, lo cual comienza a ser insuficiente para financiar la producción nacional.

En esos años se fue haciendo progresivo el deterioro de las salas donde se ponían películas. La situación de la doble moneda en el país, hace que el ICAIC precise de divisas, lo que implica aceptar estas coproducciones como alternativa. Al igual que sucedía en otras áreas como la industria básica, el sector azucarero o la agricultura, el cine nacional tuvo que aprender a vivir con la ausencia de quienes hasta este momento habían sido sus principales socios comerciales y fuentes de financiamiento.

### **Cine bajo sospecha: hacia una estética diferente.**

La búsqueda de una estética distinta, que diera cuenta de los cambios que experimentaba el país, ante las nuevas circunstancias, fue una constante en las producciones de aquellos años. Había que apostar por un discurso distinto, por una puesta en escena diferente, por un tiempo y una manera de contar historias que fuera capaz de seguir provocando suspiros y expectativas ahora en públicos más distantes. De *cine sospechoso*, ha calificado Arturo Sotto al grupo de películas producida durante esos años, que tienen necesariamente que anclarse en una década de los ochenta, de profundas transformaciones para la estética cinematográfica cubana (Sotto, 2010).

El cine cubano de los noventa puede catalogarse como un cine de rupturas en muchos órdenes, no sólo por las películas analizadas en esta investigación que suponen un momento distinto para las representaciones de género y las masculinidades, sino porque significan nuevas maneras de abordar contenidos o formas de lenguaje visual. Han sido los noventa la década donde la construcción de las bandas sonoras dejan de apelar a su tradicional naturalismo, para convertirse en un discurso paralelo que dota de más expresión al texto cinematográfico, cuyo resultado final es un producto de mayor riqueza y dinamismo.

Es así como:

(...) examinado en su conjunto, [el cine cubano de los noventa] parece comenzar revelando una intención o apetencia activa, que aprovecha su arte para concederle a la realidad que examina una dimensión más universal; en cambio, hacia las postrimerías de la década, esa tendencia se transforma en pasiva, al contentarse con recibir los estímulos de esa misma realidad y mostrarla tal cual es (o parece ser)” (García 2001:22).

Son estos los tiempos en los que se habló por primera vez de producciones independientes, de un cine hecho por fuera del ICAIC, que había sido el sitio clave, la institución rectora, el paradigma de la producción nacional de cine en Cuba. Pero incluso dentro del mismo instituto, es este el tiempo en el que se rompe la tradición formativa y algunos directores jóvenes acceden al largometraje sin tener antes que pasar por la asistencia de dirección o la producción de documentales.

El ICAIC, llamado a sobrevivir ante las nuevas circunstancias, se inserta en nuevos mecanismos de financiamiento, reformulación de sus estructuras y diseños de producción en busca de una racionalidad que se correspondiera con las limitaciones y los parámetros de rigor de los circuitos de cine internacionales, en un tiempo en que los filmes cubanos comienzan a ser mostrados ante públicos cada vez más diversos. En los noventa:

“(...) se cortó la subvención del Estado, son los directores básicamente los que tienen que hacer los contactos en los festivales para buscar el financiamiento con sus obras, esto genera una fuerza y una pasión por hacer cine. Ya no son los años en que tú estabas tranquilo en tu casa, te sentabas a escribir un guión y sabías que en dos o tres años el ICAIC te financiaba. Ahora tu cine tiene que ser bueno para que alguien confíe en ti y te dé el dinero (...)” (Sotto entrevista, en Codina, 2012:170)

Son estos años para el cine de la isla el tiempo del gran éxito mundial de “Fresa y Chocolate” (1993), de los realizadores cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y la emergencia de Fernando Pérez entre los más importantes cineastas de la isla. Es el tiempo de búsquedas de nuevas maneras de mostrar la realidad, teniendo en cuenta que el cine estaba ante la disyuntiva de hacer rentable sus producciones en contextos internacionales pocas veces explotados, o desaparecer para siempre. La principal producción del ICAIC deja de estar en la documentalística, como había sucedido y pasa a mirar de manera directa los largometrajes de ficción.

En su afán de dar cuenta de los procesos de cambio social en un país que se mostraba al mundo como firmemente empeñado en construir un proyecto de sociedad socialista en el traspaso de la nación desde donde se esgrimían los planes y tácticas de la Guerra Fría, había sido el documental el rey de los géneros. Ahora van a ser los filmes de ficción, el más recurrente de los géneros del cine cubano durante los noventa porque:

Ahora en los noventa ya no hay un cine documental, por un problema de recursos se perdió toda una documentalística en el cine cubano, que había empezado en los años 60 y que fue tan importante no solo en el orden social, sino también estéticamente (...). La ficción de pronto, tiene que empezar a cubrir muchas aristas que quizás no son propias de ella como género, entonces se suceden las incomprensiones. Por eso el cine cubano es un documento impresionante de lo que ha sucedido en Cuba, a lo largo de estos años” (Sotto entrevista, en Codina, 2012:172)

Surge en estos años una nueva generación de cineastas graduados de las escuelas de cine, o el video autodidacta, que buscaban un espacio de integración en el ICAIC; o decidían hacer sus obras de espaldas a la institución. Los nuevos realizadores asumieron con valentía un tiempo en el que podía pensarse en cine cubano, propio, nacional, ajeno a convencionalismos estéticos militantes o pautas ideológicas, por primera vez por fuera del ICAIC.

Fue hacia España el sitio a donde más miró el cine nacional como sitio de financiamiento y como puerta de entrada a Europa. Tornasol Film, una productora ibérica se encargó de llevar adelante los últimos proyectos de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, los cuales devinieron clásicos del cine de esta década y de la historia del cine cubano de todos los tiempos. Así llegaron “Fresa y Chocolate” (1993) y “Guantanamera” (1995). Las producciones y la presencia de esta productora en los circuitos de producción y exhibición del cine cubano se extendería incluso a películas de la primera década del siglo actual, con “Lista de Espera” (2000) y “Aunque estés lejos” (2002). Channel 4 hizo lo propio con “El elefante y la bicicleta” (1994); los franceses propiciaron la realización de “Amor Vertical” (1997) a través de Pandora Film. Corresponde a Alemania mediante Kinowelt Gluckaf Film la coproducción de “Hacerse el Sueco” (1998).

Es en esta década donde con más énfasis se da un fenómeno que ya había sido inaugurado desde muchos años antes en el cine cubano, pero que con la creación del ICAIC se había visto siempre sesgados por condicionamientos políticos e ideológicos en cuanto a

su pertinencia. 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).

Predomina una mirada folklorista y un interés siempre de vender al país como recurso turísticos desde personajes comunes, con conflictos vacuos y lugares que muestran una Cuba pintada y retocada en maquillajes que disfrazan una realidad de crisis y muchos cuestionamientos a normas y paradigmas. Como expresara Luis Alberto García, uno de los rostros fundamentales del cine cubano del ICAIC, durante esos años:

Participé como actor en algunos rodajes- ¡digestivos!- que resultaron ser verdaderos bodrios, con su obligatoria escenita de santería, muchas palmeras y mulatas hermosas, filmadas en las locaciones más cochinas y destartadas de Cuba y con muchos autos antiguos, y la verdadera isla no aparecía por ningún lado (García entrevista, 2013).

En el orden económico significó la inyección de un capital que preservó la existencia del ICAIC; no así la renovación tecnológica, elemento clave que golpeó finalmente al cine cubano hacia finales de la década el cual se seguía haciendo en este momento sobre celuloide.

En cuanto a temas a los que recurren los filmes de estos años, es preciso acotar que un primer momento de la década está marcado por una recurrencia a las temáticas marcadas por los años ochenta donde predominó el cine de época, histórico o de referentes literarios. Allí encontramos cintas como “Hello Hemingway” (1990) de Fernando Pérez y “El siglo de las Luces” (1992) de Humberto Solás. Es frecuente la producción de comedias costumbristas que critican la realidad social, que recurren a la representación de estereotipos, las situaciones disímiles en los contextos familiares y laborales. Sin embargo 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 temático supone un replanteo de las utopías, que dan paso al desencanto. Invitan a un abordaje constante de temas que habían sido casi olvidados por el

cine nacional como la migración<sup>14</sup>, y otro fundamental que el nuevo contexto de crisis económica convertía en realidad palpable: la sobrevivencia en tiempos de carencias materiales extremas. Se percibe un ánimo de trascender lo descriptivo, para situarse en el vórtice de la crítica a una sociedad que atraviesa una crisis estructural, no solo reflejada en su parte más material, sino también en los pilares ideológicos que parecían inamovibles.

Marta Díaz y Joel del Río, estudiosos de este interesante período del cine cubano señalan que: “Los cineastas comienzan a adentrarse con nuevas luces en la realidad, calando hasta la esencias, sin aplazar por más tiempos la atención a sujetos dramáticos como el éxodo y el exilio, el deterioro físico y moral del entorno, visto desde un cierto escepticismo” (Díaz y del Río, 2010: 78). Se infiere la emergencia de nuevos personajes explorando conflictos hasta antes no encontrados en producciones precedentes.

Otros como el crítico cinematográfico cubano Juan Antonio García Borrego en su texto, *La utopía confiscada* indica que puede encontrarse en las películas de esta época una tendencia a la provocación aunque esta siempre es presentada con muy poca sutileza. En las películas cubanas de los noventa “es su tendencia a la provocación su principal virtud, y en 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).

Como se ha anunciado antes, es tiempo de nuevos personajes en el cine cubano:

Si en décadas iniciales [del cine cubano realizado por el ICAIC], e incluso posteriores, la evocación histórica, el héroe, eran temas recurrentes, ahora [cine de los noventa] saldrán a la palestra temas golpeantes, de urgente tratamiento, que estaban sencillamente preteridos, o eran mero tabú: la corrupción administrativa, la doble moral, la creación artística, y ciertas tendencias sexuales hasta entonces silenciadas (concretamente el homosexualismo) ocupan el centro de la escena fílmica, o al menos un lado importante de ella (Padrón, 2008:47).

Numerosos autores cubanos que analizan esta época (García, 2001; Padrón, 2008; Caballero, 2008; Díaz y del Río, 2010 y Arcos entrevista, 2013) coinciden en afirmar que

---

<sup>14</sup> Sobre el tema de la migración en el cine cubano de los noventa puede analizarse un interesante trabajo de Désirée Díaz: La Mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los noventa. En Revista Temas no 27: pp. 37-52 octubre- diciembre de 2001. La Habana. Cuba., en el cual el sujeto migrante es analizado desde la puesta en escena y el montaje en estos años.

es un tiempo en el que se impone una estética de la marginalidad, donde se hace una sublimación de las imágenes inspiradas en el desgaste y el deterioro, como consecuencia de la realidad social que vivía la nación. Se hace casi absoluto la presencia de la ruina, la falta de esperanzas, la opresión insular, los márgenes y la presencia de otro construido desde las subjetividades dominantes pero que ahora se expresa como sujeto emergente y con posibilidades de enunciación, a la luz de los nuevos tiempos.

Es así como “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 todas es posible palpar un cuestionamiento del cine al discurso que proclamaba el curso victorioso del socialismo y sus replanteos 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 ser predominantes 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.

Durante los noventa disminuye la producción del ICAIC a sus niveles históricos más bajos. Se produce un éxodo del personal calificado y miembros del equipo técnico hacia empresas de servicios en productoras extranjeras con contratos de trabajo fuera de Cuba:

Muchos de los actores, actrices, directores de fotografía, editores, realizadores de sonido, que habían sido graduados de las escuelas de Cine de San Antonio de los Baños (EICTV) y la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA) viajan a muchos países. No se sabe aún el número de los que están en Miami y todo eso comienza en esta época (Arcos entrevista, 2013).

Casi desaparece la producción de documentales tan prolífica en décadas anteriores, y la red exhibidora nacional entra en una profunda crisis que hace que cada vez sea menos el cine que se consume dentro de la isla. A esta difícil situación en el plano material, se añade el descontento de sus realizadores, así como el fallecimiento durante el período de algunos baluartes del cine nacional: Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Oscar Valdez, hechos que imponen nuevos condicionantes a la época. Si para el cine cubano en materia formal y



temática ha sido presentada la época como de nuevos descubrimientos y apertura nuevos personajes, cabría preguntarse si viene a ser este un tiempo también para las emergencias de nuevas representaciones de género, en un contexto en que estas también son puestas en cuestionamiento.

La homosexualidad y el sujeto homosexual, viene a presentarse en un filme devenido clásico de todo el cine cubano como ha sido “Fresa y Chocolate” (1993), sin embargo es preciso acotar que esta sexualidad disidente es presentada en esta película solo desde un cuerpo de varón, encarnada en una masculinidad que se presenta aquí como alejada del patrón hegemónico que en este momento también está puesto en crisis. Otros análisis desde la crítica fílmica feminista o la teoría cinematográfica, que serán abordados con mayor profundidad en próximas líneas, evidencian el sesgo sexista y heteronormativo en cómo este personaje es presentado en el texto fílmico.

Cómo pensar que un cine abierto a nuevos personajes, a conflictos como la supervivencia y el desarraigo provocado por la migración, a la inconformidad con un modelo político que ya no puede sostenerse, no va a dar cuenta también del papel de los hombres en este tiempo de reconfiguraciones de simbolismos y prácticas. Mirar en esa ventana que es el cine cubano de los noventa, tiene que ser un ejercicio también de descubrimiento sobre esas construcciones de género que van permeando a la sociedad de este momento concreto, pero más que eso, los procesos de transformación que en ella se dan desde los espacios público y privados.

El lugar de los varones, de la masculinidad y la emergencia de quiebres en el discurso hegemónico en torno a su representación y traducción en prácticas cotidianas, tienen que ser también reflejado por un cine ahora más pendiente de estos detalles. Si como hace más de medio siglo señalara Edgar Morín en su libro *El cine o el hombre imaginario*, el cine es un sitio de imaginarios, no solo como imaginación, como invención, sino también como muestra del eco del imaginario colectivo y soporte de la trasmisión de las representaciones sociales (Morín, 1972), podemos meditar en torno a las dinámicas que condicionan las representaciones, prácticas y conductas asociadas a lo masculino, la masculinidad, y las masculinidades.

Desde esta perspectiva el cine cubano de los noventa tiene una función de reconocimiento pero también constituye un baúl fascinante donde vienen a parar una serie infinita de estereotipos, obsesiones, miedos, discursos y contra discursos que muestran los conflictos asociados a una existencia que se construye también desde el género. Signada por enorme complejidades la década de los noventa tiene que dar cuenta de esas contradicciones en el orden formal, estético, pero también en lo que al propio sistema de producción cinematográfico y la industria en sí misma, demanda para un país de pocos recursos y cuyos propósitos siempre fueron hacer de su cine no un mero entretenimiento que atrajera grandes audiencias, sino un vehículo para la reflexión y el análisis social. “Gracias a unos y otros el medio cinematográfico cobra, en cuanto arte, conciencia de su propia significación. No se trata de fabricar imágenes. Las imágenes deben cobrar un sentido que no les da las máquinas ni una creación inicial limitada de la que es aliado el artista (Guevara, 2010 [1960]:3).

Muy a pesar de este momento definitivo en su historia, aun el cine cubano se mantuvo firme a aquella tradición esbozada por Alfredo Guevara, cuando asegurara que: “El cine cubano quiere una sola originalidad, la de liquidar los excepcionalismos convirtiéndose en personero y receptáculo del cine como arte. Será de este modo un cine de la libertad.” (Guevara, 2010 [1960]: 4). Y ha sido indudable, que aun inmerso en una época convulsa y jadeante, consiguió ser un cine libre, fecundo, rico en matices y personajes.

### **Cap.III: Una nación de hombres: mitos, estereotipos y disidencias en la construcción de un patrón hegemónico de masculinidad en Cuba.**

#### **La hegemonía en los modos de ser.**

Caracterizar el discurso hegemónico en torno a los hombres en Cuba, nos supone de antemano un enorme reto. Si regresamos a los referentes teóricos analizados en el primer capítulo, y nos ubicamos en la posición de entender la masculinidad como un sistema con múltiples posibilidades de representación (Connell, 1997), deberíamos también ser consecuentes con las necesidades de una contextualización específica. La posibilidad de hacer de los análisis de género y de la expresión de la existencia masculina desde un tiempo y espacio determinado, implica no perder de vista las necesarias intersecciones con otras categorías como la raza, la clase, la etnia, teniendo como telón de fondo el intercambio social que condiciona su expresión.

Partiendo de la premisa de que existe una gran diversidad en las maneras en que los hombres se apropian de la norma y viven dentro de ella, así como la existencia de formas hegemónicas de masculinidad y otras masculinidades subalternas, es posible teorizar en torno a las relaciones jerárquicas al interior del mismo grupo. Así emergen las desigualdades y es posible explicar cómo se ejerce el poder de unos hombres sobre otros, para resaltar que no todos los hombres son iguales, similar a como es posible decir que no todos son violentos, o poderosos, o ejercen el papel de proveedor de la misma manera.

No se pretende ofrecer criterios generalizadores en torno a las prácticas cotidianas de los hombres cubanos, en los diferentes momentos de su participación dentro del devenir nacional. Si como afirma Abel Sierra Madero, es imposible separar el ejercicio de la sexualidad y cómo en que a esta se le ha otorgado significación, de las concepciones en torno a la nación, y valida su concepto de “nación sexuada” (Sierra, 2001), no es difícil que nos invada la curiosidad en torno al papel de los hombres y las maneras en que han construido su masculinidad en ese diálogo con el ideal de nación.

En el caso cubano específicamente ese diálogo entre sexualidades y nación no está exento de complejidades. Las interpretaciones actuales en torno a lo cubano en la isla, atraviesan una multiplicidad de discursos imposibles de alcanzar ante el propósito de

cartografiar las condiciones en que se vive la existencia masculina, sus grandes hitos, los sistemas simbólicos en los que se inscriben La cubana es hoy:

(...) una nación en la cual hoy todo, o casi todo, lo humano y lo divino, lo culto y lo profano, para ser, debe pasar aun a pesar suyo por un tamiz de lo político, de ese cuerpo político de la nación que funciona como norte de una brújula ratos totalizadora, normativa de gestos que en su estrechez han quebrantado el lazo que entre cultura y poder, eros y poder, es tensado habitualmente en cualquier ámbito. (Espinosa, 2012:31)

lo que implica un ejercicio de análisis desde posicionamientos que no pierdan de vista este particular.

Si algunos creen que el género no importa a los hombres, como la raza no preocupa a los blancos, o la etnia no dice mucho a los formados en occidente, justamente porque los privilegios que se otorgan a quienes integran los grupos hegemónicos no propician la visión crítica de la situación en que se debate su existencia; hoy otros sujetos encuentran no siempre espacios de plenitud aún dentro de estos grupos. El poder otorgado por el sistema de jerarquía de género, a los hombres (Nash 1988), no es experimentado, gozado, vivido en su extensión, en igualdad de condiciones por todos.

Ya Foucault había explicado la importancia trascendental que adquiere la sexualidad en el siglo XIX, pues a partir de ella se organizará todo un dispositivo de control y castigo, encaminado a seleccionar como válidos determinados comportamientos, y a situar en el sitio de lo abyecto a todo lo que cuestionara esta norma. De esta manera: “el sexo es acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones. Por ello en el siglo XIX la sexualidad es perseguida hasta el más ínfimo detalle de las existencias; es acorralada en las conductas, perseguida en los sueños” (Foucault, 1989[1976]:176). Después otros posicionamientos dentro de los estudios feministas van indicando la necesidad de entender el sexo y la sexualidad como un ejercicio cada vez más alejado del condicionamiento biologicista y mucho más organizado en su comprensión y el los valores otorgados, desde lo social (Connell,1997; Butler, 2001 y Halberstam, 2008).

Estas líneas indican un interés por caracterizar un conjunto de condiciones, de paradigmas, de puntos de referencias, según los cuales los hombres cubanos han

posicionado como válidos sus roles de género en dependencia del momento histórico y las exigencias concretas en ese intercambio social en que se inscriben y se vuelven inteligibles.

Cartografiar esa *masculinidad hegemónica*, los modos de ser varón, socialmente aceptados como válidos, pero sobre todo las condiciones que tensan esos discursos, son los móviles de las letras que vienen. No se pretende para nada ofrecer criterios generalizadores sobre cómo son o han sido los hombres cubanos, sino más bien caracterizar sus prácticas cotidianas y cómo se han expresado también algunas voces disidentes a ese discurso hegemónico, impuesto desde la norma y el poder, como el única posibilidad (Gilmore, 1990 y Seidler, 2000).

Como ya hemos entendido:

(...) la masculinidad hegemónica es el resultado de una estrategia política mediante la cual ciertos varones se reconocen y se respetan entre sí. Se trata de una alianza implícita que se expresa gracias a la expresión ritual y verbal del sexismo, de la misoginia, y de la homofobia. La masculinidad es una forma de complicidad entre varones, a los que a las mujeres y homosexuales, son los otros, a quienes se asigna un estatus social inferior. Hay que entender la masculinidad como el resultado de las estructuras de género que organizan la identidad y los roles de los varones, al margen de que cumplen o no los modelos de género socialmente previstos para ellos (Guash, 2012:6).

Si ya Julio Cesar Pagés, le había alertado a los cubanos de la necesidad de entender lo masculino, desde un enfoque más plural, que diera cabida a otras formas de vivir y existir dentro de lo socialmente atribuido a los hombres, (González 2011) este análisis parte justamente desde la visión de muchas *masculinidades* atravesadas por otros condicionamientos de tipo cultural, geográfico, y de construcción de imaginarios desde lo político, las relaciones económicas, y la propia condición de insularidad, que le sitúan de manera inmediata el adjetivo de *cubanas*.

Remitirnos a las *masculinidades cubanas* no tiene otra pretensión que caracterizar un discurso hegemónico en torno a los estereotipos, las normas, los roles y comportamientos, que a lo largo del devenir como nación se les ha impuesto a los varones de la isla. Se ha afrontado este estudio de las masculinidades en el contexto cubano como el análisis de:

(...) un sistema de mediaciones sociales (contradicciones, representaciones sociales, acontecimientos) que determinan las formas históricas de las masculinidades y las problemáticas asociadas a las mismas, que parte de lo económico para encontrar su génesis, legitimación y reproducción, en estrecha relación con lo político, el derecho y lo sociocultural, circunstancial a un periodo concreto de conformación y desarrollo de nuestra nación (Rivero, 2012:23).

Teniendo en cuenta además la idea ofrecida por el etnógrafo cubano Fernando Ortiz quien en uno de sus más famosos estudios nos había ofrecido el concepto de *transculturación* como una forma:

(...) para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas trasmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de la vida (Ortiz, 1983:86).

es posible entender la historia de Cuba como un proceso en el que diferentes actores aportan componentes propios de sus culturas de origen y a su vez absorben otros en un diálogo en el que no siempre todas las partes están en igualdad de condiciones. En todos los pueblos la evolución histórica significa un movimiento que adquiere ritmos diferentes. En el caso cubano han sido tantas y tan diferentes las posiciones de espacio y las categorías estructurales que influyen en la formación del ideal de lo nacional, que ese inmenso proceso de mestizaje de razas y culturas, lo hace más trascendente a cualquier otro fenómeno de la historia nacional.

En ese proceso de construcción de las masculinidades cubanas un papel importante lo ha tenido el cine como tecnología de género. Si antes hemos reseñado la enorme importancia del séptimo arte, desde su llegada a la isla a finales del siglo XIX, en la construcción de imaginarios en torno a lo cubano, es imposible separar tales principios de una idea de individuos con géneros, presentes desde siempre en las películas. Luego del triunfo de enero de 1959 y con la creación del ICAIC, el cine cubano se propuso dar cuenta de las imágenes de la revolución, imágenes donde los sujetos serían inevitablemente representados con género. De esta manera como apunta Marlín Solaya:

(...) es imposible no pensar en el cine como una ventana en la cuales reconocernos los cubanos en las enormes complejidades de nuestras relaciones, las cuales están mediadas por el género. Siempre que ponemos en pantalla a un hombre o una mujer, de cierta manera estamos haciendo que algunos patrones, modos de ser. Uno encuentra mucho de ese asunto si revisa las películas cubanas. Las producidas por el ICAIC y las

pocas de antes que se han podido conservar hasta nuestros días. Nuestro cine, claro que es una ventana, un sitio donde vernos. (Solaya 2013, entrevista)

Por eso no resulta disparatado pensarnos en el enorme papel e influencia del cine en esta construcción de la idea del varón, del hombre cubano, teniendo como antecedentes las ideas enunciadas por de Lauretis (1996) quien sitúa este espacio como una tecnología de género, un sitio desde el cual reproducimos estereotipos, prejuicios y exigencias en torno al género.

Desde una revisión en documentos, artículos de la prensa, emergencia de sujetos en textos literarios y del teatro, la cinematografía nacional, así como desde la visión de conjunto de otros investigadores de las Ciencias Sociales cubanas sobre el tema, intentaremos cartografiar esas exigencias en torno a lo masculino y a su vez desentrañar cómo se expresa. No faltará la mirada a los sitios que disienten, los lugares que cuestionan estas imposiciones desde el poder, y que llevan el empuje en las transformaciones que la norma ha impuesto, en diferentes momentos de nuestra historia.

### **En los albores de la Nación.**

La historiografía cubana ha tenido la tendencia de analizar cada uno de sus fenómenos desde las guerras y las escaramuzas militares en los que se han visto envuelto sus habitantes. La idea de la nación se ha forjado sobre la base del enfrentamiento con quienes desde posiciones de dominio político, han entrado en confrontación directa con un otro subordinado. Así sus principales momentos desde las rebeliones indígenas, pasando por las conspiraciones en tiempos de la colonia, los alzamientos y las guerras sucesivas, hasta el enfrentamiento constante en los tiempos actuales con un enemigo imperialista al que se le reinventa constantemente, la historia de lo nacional ha sido la historia de nuestras guerras. A esta manera de entender la historia en Cuba han reaccionado, algunos especialistas contemporáneos quienes indican que este método es reduccionista que por tanto van quedando algunas zonas de no exploración, que se han llegado a clasificar como los “silencios de la historia” (Sierra, 2006).

A la sexualidad se le ha asignado tradicionalmente ese sitio de silencio, en el cual los saberes no son explorados y van transitando por el tiempo sin una explicación que dé

cuenta de sus fenómenos más complejos. En el caso de Cuba los siglos XVIII, XIX y XX, van a marcar una trayectoria en la que se conforma una comprensión de la sexualidad como un constructo social, en el que son claramente visibles relaciones de poder, y mediante el cual con identificables sujetos que entran dentro de lo socialmente aceptado como correcto, así como aquellas expresiones que circundan los límites o están al sitio de lo extraño. Durante todo este tiempo es posible encontrar algunos conceptos en torno a la sexualidad que desde una perspectiva sociopolítica, y antropológica ofrece algunas propuestas que se hacen comunes con el diseño de la idea de nación.

La propuesta de una “nación sexuada” (Sierra, 2001) en la que es también regulado en el intercambio social, relaciones de clase, de raza, de etnia; indica también la analogía históricamente validada entre el cuerpo sexuado, y el sistema de valores en los que se dan las relaciones sociales, o cuerpo social, al cual parece también en momentos muy definidos otorgársele sexo. Desde una iconografía propia en los monumentos para honrar a los mártires, hasta las imágenes con que son representadas las ideas de la Patria, el Estado, el Pueblo, o como son feminizados o masculinizados algunos atributos simbólicos dentro de la comprensión de la vida nacional, va conformándose una idea de nación con sexo.

La construcción de la idea de nación cubana, encuentra sus inicios en la fundamentación de tres grupos bien definidos por los condicionamientos de la etnia, la raza y el origen geográfico: el indígena nativo de estas tierras en el momento de la llegada del contingente europeo, el español conquistador cuya supremacía técnica possibilitó el papel de dominio y control sobre la población autóctona, y el negro africano llegado a partir de la demanda de mano de obra y ante la expansión de las actividades económicas instaladas en la isla a partir de su condición como colonia de España. Estos tres grupos tenían en sí mismos conceptos diferentes en torno a la familia, las relaciones de género, el papel de los hombres y las mujeres en contexto como lo doméstico, lo que ahora podríamos clasificar como lo público, o lo político.

Curioso resulta el tratamiento de estos tres grupos en la cinematografía nacional que antecede a la década de los noventa y que dan cuenta de una tradición para sitios de enunciación de algunas personas dentro del cine cubano. Los indígenas en las películas producidas por el ICAIC tienen una escasa presencia, mientras que negros y mestizos



alcanzan una representación mucho más objetiva como parte de lo nacional, luego de las producciones emprendidas por el ICAIC. De este modo el cine cubano regresa como el sitio en el cual entender al género interrelacionado con otras categorías que configuran sujetos y a su vez pautas de relación entre estos.

### **Primeros asentamientos humanos y sus hombres.**

Los indígenas cubanos no tuvieron gran desarrollo material. A diferencia de otros grupos con los que coexistieron en su espacio temporal en el continente, los cubanos no edificaron grandes estructuras arquitectónicas y más bien se agruparon en comunidades denominadas bateyes, con viviendas elaboradas a base de plantas y otros recursos provistos de su entorno. No fueron sus asentamientos sitios de construcciones elaboradas, ni establecieron una organización social compleja. Cabe destacar que los análisis de investigadores cubanos que fueron consultados para definir posibles cartografías de género en las sociedades aborígenes cubanas, denotan un marcado esencialismo, que validan teorías antropológicas desvirtuadas y se alejan por tanto de los presupuestos aportados por la antropología de género y feministas marxistas, quienes cuestionan algunos principios vendidos como verdades absolutas. (Epple, 1998 y Nanda, 2000)

Uno de los primeros análisis de investigadores cubanos nos lleva hacia las relaciones familiares de estos primeros grupos humanos en Cuba, donde se asumen ordenamientos de género en un plano totalmente especulativos y donde está ausente el rigor científico y los posicionamientos feministas. Se asume así que para esos momentos:

(...) debió predominar en sociedad anterior a la Conquista el núcleo económico de base gentilicia con síntomas de tránsito al patriarcado, en el cual la mujer ocupaba un lugar significativo por su centralidad en los procesos, productivos y reproductivos; en el sistema de matriarcado vigente entre ellos, las figuras del padre y de la pareja de la madre no eran coincidentes (Vera 2007 Citado por Serrano 2012:12).

En esas interpretaciones primeras de quienes intentaban comprender el mundo no europeo y occidental primaba una concepción primitivista de estos individuos y grupos, dentro de los cuales pueden enmarcarse estas comunidades aborígenes cubanas. Desde la perspectiva de los evolucionistas del siglo XIX esta especie de supremacía femenina era una condición que debía superarse para llegar al patriarcado, el cual era el estado “normal” de la vida y la organización en torno al género, y por tanto el de los grupos “civilizados”. (Morgan 1993

[1877]) De esta manera la historiografía cubana hace el juego a un evolucionismo radical que sigue pensando a las comunidades prehispánicas, como grupos salvajes donde un supuesto matriarcado, una especie de reino de la mujer, era el ordenamiento primitivo, cuestiones que han sido fuertemente cuestionada por antropólogas feministas en diversos estudios (Leacock (1972) y Sacks (1979[1975])).

Una supuesta presencia del tipo de matrimonio o uniones que practicaban los primeros habitantes de Cuba ha sido también reseñada e investigada desde las evidencias que propician las excavaciones arqueológicas en los enterramientos humanos, que nos permiten una explicación a la luz de nuestros días de estos fenómenos. Se afirma así que predominaba el matrimonio de parejas de sexos diferentes, el cual tenía un carácter duradero aunque de libre disolución por ambas partes. Las crónicas de la conquista han validado dentro de la historiografía cubana la idea de que para este matrimonio:

(...) el jefe abría las negociaciones matrimoniales y se exigía, la presencia de un principal para conseguir el consentimiento del padre, a quien había que obsequiar un producto en alimentos u otros productos. En ese sentido el matrimonio se realizaba como un equivalente, a la compra de la novia, y el no cumplimiento de ese acuerdo llevaba a guerras entre comunidades” (Serrano, 2012: 13).

La historiografía cubana ha validado la idea de que a los caciques o reyes de las diferentes comarcas les era permitido tomar varias esposas, sobre todo si esto condicionaba evitar algún conflicto u ofrecer acceso a recursos naturales mediante el contrato matrimonial. Desde estas visiones, que no disimulan el sesgo occidental y androcéntrico en los modos de construir conocimiento, la poligamia, al parecer atributo exclusivo de los hombres, se hacía efectiva de acuerdo con una cierta jerarquía dentro de la organización social establecida por estas primeras comunidades:

(...) los caciques y señores que son de esta gente tienen y toman cuantas mujeres quieren, y si las pueden haber que les contenten y bien dispuestas, siendo mujeres de linaje, hijas de hombres principales de su nación y lengua. (...) pero cuando de las tales no hay, toman las que mejor les parecen (...) porque puesto que los caciques tenían seis e siete mujeres e todas las que más querían tener, una era la más principal. (Fernández de Oviedo 1526, Citado por Serrano, 2012: 13)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> (Fernández de Oviedo G. Sumario de historia natural de las Indias. Capítulo X, De los indios de tierra firme y de sus costumbres, ritos y ceremonias En Historia general y natural de las indias. s.f) Texto del cual se ha respetado por la autora su escritura original. Ha sido interesante el análisis que se propone de las relaciones familiares y el papel de los hombres y las mujeres en ese espacio, a partir de las crónicas de la conquista y de

Los elementos señalados hasta aquí permiten entender que la organización de estos primeros grupos humanos en Cuba, ubican a los hombres en posiciones de poder frente a las mujeres. Sin embargo las relaciones de jerarquías indican que no todos disfrutaban de los mismos privilegios. Caciques, reyes y personajes admirados por su destreza en actividades como la caza, la pesca, o la guerra, eran tenidos en mayor admiración o estima y por tanto eran dotados de privilegios como la poligamia o el reconocimiento al interior de la comunidad.

Donde se torna más interesante la historia es en la visión de algunos cronistas señalan la posible existencia del fenómeno de la homosexualidad en la sociedad taína<sup>16</sup>. Apunta Yaneisy de la Caridad Serrano Lorenzo que “la homosexualidad masculina era algo generalizado, en las Antillas; a quien hacía el papel de mujer se distinguía por llevar naguas”<sup>17</sup> (Serrano, 2012:15). Sus referentes para validar tal afirmación vienen de un curioso pasaje del texto de Fernández de Oviedo, quien indica que: “Y así, haber de saber que el que dellos es paciente o toma cargo de mujer, en aquel e descomulgado acto, le dan luego oficio de mujer, e trae naguas de mujer”<sup>18</sup> (Fernández de Oviedo 1526, Citado por Serrano, 2012: 13).

Tales aseveraciones indican esta visión evolucionista de los estudios sobre los habitantes primeros en la isla. Resultaría interesante poner en perspectiva otras visiones desde la antropología feminista. Serena Nanda en su “Multiple Genders among North American Indians”, indica otras posibilidades en el sistema de construcción de género y los roles asignados mediante esta categorías, para los aborígenes de Norteamérica. Nanda (2000) expone casos de mujeres con vocación para los oficios de cazadoras y guerreras en matrimonio con otras mujeres que cumplían un rol distinto en la economía del hogar y de la tribu misma. Según esta autora a la par existía entre las culturas de las llanuras y los

---

otros relatos que describen la vida de los primeros pobladores cubanos. Incluso en el texto aparecen algunos indicios de lo que hoy pudiera entenderse como “masculinidades disidentes” de la norma, de lo atribuido a los hombres por la cultura occidental.

<sup>16</sup> Los taínos fueron los habitantes del Caribe que llegaron procedentes de América del Sur. Desarrollaron una cultura y lengua propia con algunos elementos muy peculiares como su organización en sistema de cacicazgos, el arte de la guerra,

<sup>17</sup> Naguas: Término indígena cubano para nombrar las vestimentas femeninas que cubrían las parte inferior del cuerpo. La imagen de un hombre con naguas, indica el posicionamiento de una masculinidad disidente dentro de la propia comunidad indígena, que no encaja en la comprensión de la asunción del grupo de los modos de ser hombre y por tanto es ubicado en el sitio de las mujeres.

<sup>18</sup> Se ha respetado la ortografía del texto original.

desiertos de la parte suroeste de lo que hoy es Estados Unidos, varones quienes no tenían la tradicional vocación guerrera de su cultura, pero cumplían roles y participaban en rituales de organización de estrategias de guerra, como jefes de un supuesto “estado mayor”. Tales hallazgos permiten pensar al género, en un sistema de construcción distinto del binarismo y el anclaje en el cuerpo sexuado, que prevalece en los estudios consultados para el caso cubano. No puede la historiografía cubana basar sus criterios en torno a la percepción de los españoles, y describir así una realidad. (Nanda 2000)

La mayoría de textos consultados coinciden en afirmar que estos elementos permiten suponer que existía y se reproducía entre los primeros habitantes de Cuba un modelo tradicional del hombre con ciertos privilegios y atributos masculinos ordenados con la jerarquía y el papel al interior del grupo. Ser cacique y poseer derechos a la poligamia y de compra de la futura esposa, no indicaba lo mismo que ser un miembro dedicado a la pesca, la recolección o la agricultura. La ubicación de la homosexualidad como acto perverso, hace pensar que al aborigen con esta condición se le atribuyen roles y práctica que en el sistema simbólico lo ubican más cerca de lo atribuido a la mujer, signos de una debilidad femenina, lo cual le condiciona a llevar determinados atributos en la vestimenta, y realizar algunas actividades propias de ellas.

Carolyn Epple (1998) nos regala reflexiones en torno al caso norteamericano de los Nádleehí, figura shamánica de la cultura Navajo, durante largo tiempo entendido como “homosexual”, o como “hombre-mujer”, más cerca de la idea de “espíritu dual”. La autora aclara que la cosmovisión navajo, de la cual se desprende este sistema de género, permite una fluidez tanto en roles sociales como en la práctica sexual. Este elemento para los navajos no es el determinante para concebir su sistema de símbolos y relaciones en torno al género. Tanto Epple (1998) como Nanda (2000) hacen particular énfasis en el hecho de que en las culturas precolombinas del continente americano, y en modo especial en América del Norte, el género además de no ser pensado desde la perspectiva binaria hombre-mujer, se fundamenta sobre todo en la “vocación profesional” orientada a prácticas de subsistencia y no en la práctica sexual.

Es así como desde interpretaciones más contemporáneas entendemos que el discurso se construye mediante mecanismos de auto representación positiva y la

representación negativa del otro, por lo que es posible vislumbrar como el sujeto homosexual aborígen o al menos aquel que no cumple con los rigores de la norma masculina, es ubicado en un sitio de inferioridad: lo femenino. Por supuesto que las evidencias que llegan hasta hoy y permiten nuestro análisis pasaron antes por el lente occidental. Son los cronistas españoles, o los arqueólogos de estos tiempos modernos, los que nos conducen a expresar tales aseveraciones.

Esas miradas indican que allí, desde la misma gestación de la idea de la nación como un sitio de validación de una identidad nacional, la sexualidad viene a ser un sitio de construcción muy fuerte. El discurso hegemónico en torno a la masculinidad encuentra un anclaje muy importante en estas primeras interpretaciones europeas de las manifestaciones de ser hombre de los indígenas cubanos, la cual luego va a ser enriquecida desde el aporte de otros grupos.

Sin embargo para el estudio de los aborígenes cubanos y los sistemas de organización social de estas primeros asentamientos, es preciso una revisión de otras miradas que se apartan del evolucionismo radical, que toma como punto de partida a estos pueblos como bárbaros, como menos desarrollados, validando así el modo occidental europeo, como el único lente posible. Hasta hoy las referencias sobre las cuales se construyen la interpretación de algunos espacios como la familia, el propio batey, o las relaciones sexuales y las cuales tienen al género como sitio de mirada, rozan siempre el sesgo evolucionista. Convendría romper con esa tradición y pensar a los primeros habitantes de la isla y del Caribe por extensión, como dueños de una subjetividad propia que implique otros sitios de mirada.

### **La impronta esclava.**

Otra de las evidencias más significativas en la conformación del ideal de nación y de lo nacional dentro del devenir histórico del pueblo cubano, es lo que corresponde al aporte realizado por los esclavos venidos de África. Si a diferencia de otras zonas de América, donde las comunidades indígenas lograron sobrevivir al proceso de colonización e imposición cultural de los europeos salvaguardando elementos de sus culturas; en el Caribe insular las poblaciones autóctonas fueron diezmadas por las exigencias del trabajo en los lavaderos de oro, y otras actividades económicas en las que fueron incorporados como

mano de obra. Cuando tales actividades fueron desplazadas por otras como la producción azucarera, la ganadería, o las plantaciones agrícolas, se hizo preciso introducir en Cuba grandes cantidades de esclavos africanos.

Las fuentes interpretativas consultadas con vistas a definir nociones de género carecen de rigor antropológico con base en las teorías de género, para servir de base interpretativa a posibles rutas de las masculinidades en los esclavos africanos venidos a la isla. Algunos historiadores cubanos afirman que desde 1515, aproximadamente doscientos años antes de que se estableciera el sistema de plantaciones azucareras y la producción del grano dulce como producto fundamental de la isla de Cuba, ya entraban esclavos africanos a ese territorio. (Moreno, 1978; Sierra, 2001 y Serrano, 2012).

Fue justamente el desarrollo de una economía dependiente en gran medida del azúcar como producto fundamental, la que hizo que la demanda de esclavos africanos aumentara y por tanto su presencia cada vez mayor en el territorio nacional durante los siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX. La marca africana quedaría para siempre en la historia nacional. No puede hablarse de una Cuba sin hacer referencia a lo que en materia de cultura, costumbres, prácticas cotidianas, religión y hasta formas de entender las relaciones de género, trajeron y dejaron los negros esclavos venidos de sitios diferentes de África.

El estudio de Moreno Fraginalls, *El Ingenio*, asevera que en las plantaciones a donde eran traídos los negros esclavos no hubo familias, en el concepto de unidad nuclear en el que lo conocemos hoy. Es posible inferir que las demandas de fuerza de trabajo para la actividad específica de la plantación de la caña de azúcar, hizo que la presencia de hombres fuera desproporcionada con respecto al número de mujeres esclavas. Sin embargo la propuesta de Yaneisy de la Caridad Serrano cuestiona tal afirmación indicando que “existieron familias de esclavos integradas por padre, madre, hijos, ahijados, madrinas y padrinos, y otros parientes por afinidad. Asimismo predominaron relaciones polígamas entre los esclavos, celos, adulterios, crímenes y abusos” (Serrano 2012:13).

Sin embargo lo que afirma Serrano en este texto, se pone en contradicción con otros estudios que desde la antropología de género feminista, intenta describir y explicar

prácticas de género en culturas africanas. Si comunidades de los que hoy es Angola, Nigeria, o el Congo, tienen sistemas de relaciones sociales, donde el género no es entendido a partir de la diferencia sexual, sino que se adjudica en prácticas cotidianas como la búsqueda de alimentos, la caza, o ejecución de otras actividades vitales para el mantenimiento de la vida, aflora entonces la pregunta de si esos africanos arrancados de sus comunidades no entran en contradicción con un sistema occidental moderno que les impone nuevos modos.

Estudios de los sistemas de género en el África de los esclavos traídos a la fuerza hasta las regiones de América muestran que en las actividades de comercio, la agricultura o la jefatura del hogar, podía corresponder el papel rector a representante de ambos sexos. Inclusive se ha constatado la posibilidad de que para mujeres con suficiente poder económico estas podían entrar en matrimonio con otra mujer. La otra fémina entraba en esta unión consensual en calidad de subordinada a la otra proveedora del nuevo hogar. Estos estudios invitan entonces a repensar en culturas africanas el concepto de “marido” desde posturas que se alejan del cuerpo sexuado como condicionante fundamental, sino más cerca de una condición socio-económico, de vocación de género (ver Oyérònké y contribuidores 2005).

Es atrevido entonces afirmar como verdad absoluta que las familias esclavas, y a se adaptaron a las nuevas condiciones de hacinamiento y cautiverio y que de este modo, los oficios como lavar la ropa, elaborar los alimentos, y cuidar a los niños, continuaron siendo tarea de las mujeres, mientras que a los hombres les era asignado la reparación de los sitios de vivienda y el trabajo forzado en las plantaciones. A pesar de que las nuevas condiciones de esclavitud impusieron a los negros africanos, la sujeción a un amo, ellos reprodujeron patrones y modelos de masculinidad la cual estaba directamente relacionada con el papel de proveedor, mientras que otros rasgos como la violencia y la poligamia han sido constantemente resaltados por los textos históricos, las obras de arte y las imágenes que les representan. Nuevamente estas miradas acentúan el sesgo evolucionista de la historiografía sobre comunidades y grupos no occidentales, que los consideran salvajes y carentes de una visión real del asunto.

El modo en que fue organizado todo el sistema económico de la Cuba colonial y esclavista, institucionalizaba un centro económico que vendría a dejar al descubierto nuevas condiciones en las cuales los hombres en cautiverio vivirían su sexualidad y por tanto construirían sus propias expresiones de masculinidad: el Ingenio. En el período del auge azucarera, se crea este sitio económico, antecedente directo de la industria nacional, que significaba un sistema de régimen parecido a las cárceles actuales, en el que hombres solos debían trabajar y ser protagonista de una cotidianidad que les exigía la anulación de la actividad sexual, o la consecuente orientación hacia otras formas de satisfacción del deseo.

No es difícil pensar que la carencia de mujeres en los barracones esclavos hicieran que proliferaran las prácticas de la masturbación, las violaciones, o las relaciones homoeróticas entre varones. Es curioso un pasaje del texto literario *Biografía de un Cimarrón*, del etnógrafo Miguel Barnet el cual recoge el testimonio del último de los cimarrones<sup>19</sup> cubanos, en el cual se dice: “la vida era solitaria (...) porque las mujeres escaseaban bastante. Muchos hombres no sufrían porque estaban acostumbrados a esa vida. Otros hacían el sexo entre ellos y no querían saber nada de las mujeres. Esa era su vida: la sodomía. Lavaban la ropa y si tenían algún marido también le cocinaban” (Barnet, 1986: 38-39), lo que nos indica justamente, la presencia de otras maneras de vivir la existencia masculina, dentro de las poblaciones esclavas en la isla. Sin embargo este análisis de la causa de la homosexualidad masculina, relatado por el personaje de Barnet, vuelve a interpretarse es esta como la consecuencia de la falta de mujer, y no bajo los cánones culturales en los que se inscribe esta práctica sexual, en el contexto africano.

Cuando en 1807 los ingleses declaran la abolición del comercio de esclavos comienza a aumentar la entrada de mujeres negras a Cuba, sin embargo el predominio masculino se mantiene hasta el momento mismo de la abolición de la esclavitud de modo tardío, luego de la segunda mitad del siglo XIX. Es así como:

---

<sup>19</sup> Cimarrón: término por el cual se le conocía a los esclavos que huían de los ingenios y plantaciones azucareras donde eran obligados a estar por sus amos, y se ubicaban en los llamados palenques o comunidades integradas por otros cimarrones y donde vivían en libertad. Ante el fenómeno del cimarronaje, se organizó un sistema de persecución y apresamiento de estos esclavos por parte de los “rancheadores”. Para más información acerca del curioso mundo de los cimarrones, los palenques y las relaciones con los rancheadores y la experiencia de la esclavitud en la isla ver Barnet Miguel: *Biografía de un Cimarrón*. Editorial El Ciencias Sociales, La Habana. Cuba. 1978



(...) la preservación de un tipo de familia esclava basada en un modelo patriarcal tuvo su impronta no solo en la cultura española heredada de la colonización, su origen se remonta también a la idiosincrasia adquirida, transferida y conservada de los países de procedencia de donde fueron usurpados hombres y mujeres que fueron convertidos en esclavos. La unión de un hombre y una mujer tenían en África significados múltiples, y las nociones de disfrute sexual, la procreación, y el modo de establecer relaciones familiares variaban de un pueblo a otro (Serrano, 2012:14).

La presencia de negros en Cuba y la obligación de establecerse en sitios específicos como el ingenio o las plantaciones azucareras, indican que hasta aquí trajeron sus propias interpretaciones y experiencias de cómo construir y realizarse en la vivencia de la sexualidad, lo cual ha sido soslayado por la historiografía cubana que se ha adscrito a las miradas occidentales y modernas, sobre tales prácticas. Los modos de vivenciar el género como categoría relacional que implica poder y dominación, son evidentes en el recorrido por algunos documentos históricos analizados por otros especialistas cubanos, y los cuales no escapan a este sesgo.

La manera en que se ordenó la vida esclava y la conformación de formas muy peculiares de familia contribuyeron al condicionamiento de una forma histórica de masculinidad hegemónica en que la superioridad y supremacía masculina, entendidas como válidas desde los estamentos de poder, situaron a la mujer como un objeto de uso sexual necesario en la procreación, mientras que otras expresiones de ser hombre nuevamente son puestas en el sitio de lo abyecto.

### **La Colonia: un tiempo de enormes contradicciones.**

La historiografía cubana coincide en afirmar que un momento decisivo en la conformación del sentimiento de lo nacional, lo constituye la etapa colonia, por presentarse como un tiempo en que nacen las contradicciones fundamentales que serían más agudas en la mitad del siglo XIX y desencadenarían nuestras guerras de independencia. Y es que a diferencia de otras naciones de América, que consiguieron el desprenderse de la sujeción española con el nacimiento del siglo, los cubanos continuaron en su estatus de colonia de la metrópoli europea hasta casi los finales de esa centuria.

La colonia implica un tiempo de imposición y dominio. Una época en la que los discursos sobre lo político, lo económico, la cultura y los social, van a estar marcado por lo que era útil al reino, en su interés por obtener de este espacio, los dividendos económicos

que le permitieran participar de las incipientes relaciones capitalistas que ya se gestaban en el viejo continente. En modos de ser hombres, en atributos sobre lo masculino, es lo español, el prototipo del colono rico, blanco, heterosexual y hombre de familia el que va a predominar, sin embargo este tiempo da pie a algunos fenómenos que permiten tener una idea de la complejidad de las relaciones que en el plano de la sexualidad, y las construcciones de las relaciones basadas en género, van a sacudir aquella sociedad colonial.

Como asegura Abel Sierra Madero, son estos tiempos en los que el discurso médico en torno al sexo, van a tener un peso fuerte en el intercambio social, y en las formas en que son reconocidos hombres y mujeres, así como valoradas sus prácticas sexuales (Sierra, 2006). Su revisión de la prensa periódica de los siglos XVIII y XIX indican la constante recurrencia de especialistas médicos, que desde un discurso que otorga a los sexos características biológicas específicas y por tanto funciones en la reproducción y el mantenimiento de la vida como algo natural, sitúan en el terreno de lo enfermo, a otras maneras de vivir y experimentar la masculinidad.

En fecha tan temprana como 1791 apareció en el *Papel Periódico de La Havana*<sup>20</sup> un texto que viene a ser muy importante en el tratamiento de este tema en la prensa cubana, el cual nos puede acercar al carácter nacionalista que adquiere la sexualidad en un contexto muy específico. La autoría de *Carta crítica al hombre mujer*<sup>21</sup>, se le atribuye al presbítero José Agustín Caballero, quien va a ser considerado luego por la historiografía cubana como uno de los padres fundadores del pensamiento nacional. En uno de sus pasajes bajo la autoría de este personaje se escriben tales líneas:

Poco se necesita para conocer á donde va á parar mi discurso, quando su título [...], está indicando que me contraigo á hablar del torpe y abominable vicio de la afeminación, antiguo Bolero, ó enfermedad que á contaminado á una porción considerable de hombres en nuestro País. No parece sino que mal hallados, con el favor que les ha dado la naturaleza, voluntariamente quieren desposeer por sus caprichos extravagantes, del privilegio que gozan, haciéndose indignos del honroso título de Hombres (Agustín Caballero, Citado por Vitier et al, 1990:75)<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Periódico que inaugura la historia de la prensa en Cuba. Primero de los diarios cubanos y donde es posible hacer un recorrido por algunos de los momentos más trascendentales de la etapa colonial.

<sup>21</sup> Se ha respetado como aparece en la publicación citada y la ortografía de la época.

<sup>22</sup> Ídem.

Un análisis del texto que se presenta indica justamente que en aquellos tiempos no todos los hombres podían cumplir con el canon establecido para la existencia masculina. Algunos son identificados con rasgos y características atribuidos en ese tiempo a lo femenino, y por tanto son ubicados en el sitio de lo no posible, de lo indefinido, de lo que no puede ser designado bajo el concepto de hombre en ese momento concreto. Pero el texto descubre que aun en ese escenario hostil, había otras expresiones de identidad masculina que hacen frente de alguna manera a esta concepción de lo hegemónico, a este modo establecido por el poder como única pauta de género posible. La repetición de ese guión, de ese teatro que es el género en su constante representación, es violada y por tanto se hace ininteligible a la luz de este pensador. (Butler, 2001, 2002 y 2004)

La evidencia más palpable de cómo estas formas de masculinidades no son aceptadas dentro del ideal de la nación pueden entenderse en otra parte del texto de Caballero cuando interroga a sus lectores:

Pregunto ahora ¿Si se ofreciera defender la Patria, qué tendríamos que esperar en semejantes Ciudadanos o Narcisillos? ¿Podría decirse que estos tienen alientos para tolerar las intemperies de la Guerra? ¿Cómo han de ser varones fuertes y esforzados, decía Séneca, los que así ostenta su ánimo mujeril y apocado? Desengañémonos, el que se cría con música, bailes, regalos y deleites, forzosamente degenera en femeniles costumbres. (Agustín Caballero en Vitier et al, 1990: 75)<sup>23</sup>.

Aquí no solo es evidente el discurso hegemónico en torno a la masculinidad, sino también los atributos de fuerza, violencia, participación en la guerra como soldados desde el estoicismo propio del varón ante la idea de la Patria y su defensa, sino que no es muy difícil reconocer el sitio en que es encasillado lo femenino, siempre en una construcción dicotómica con respecto a lo masculino.

Pero si la presencia de rasgos de lo femenino en los hombres indicaba un rechazo a escala social, la masculinidad apropiada y evidente en un cuerpo femenino tendría en los tiempos de la colonia, consecuencias que llegarían hasta el plano de lo jurídico-penal. Como da cuenta el historiador cubano Julio Cesar González Pagés, el 17 de febrero de 1822 fue abierto un expediente judicial a Enriqueta Favez, médica suiza llegada a la villa de Baracoa en el oriente de la isla, quien se presentaba a todos como varón y llegó a casarse

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

con la cubana Juana de León. Abel Sierra Madero aporta otros datos en torno a este personaje de quien nos dice que había sido viuda de Juan Bautista Renau, un integrante del ejército francés muerto en batalla. Ante su viudez Favez se viste de hombre para entrar a estudiar medicina, título que consigue en Europa (Sierra, 2006: 30-31).

Favez fue juzgada ante un tribunal por el delito de siendo mujer biológica, “haberse arrojado el derecho de penetrar en el mundo de lo público, un sitio solo reservado en la mentalidad colonial a los hombres.” (Pagés, 2010:72). Fue condenada “al embargo de sus bienes y se le reduce a prisión” (Sierra, 2006:30) Asegura González Pagés en su revisión de los documentos que dan cuenta del caso, nuevamente el discurso médico se impone, al obligar a la acusada al reconocimiento por parte de otros especialistas. La naturalización de los roles de género, como algo dado, otorgado *per se*, y definido desde lo biológico, viene a demostrar que era este el discurso que primaba en aquellos tiempos en torno a lo masculino y lo femenino. Enriqueta Favez y su historia, demuestra que “la ley funciona [desde tiempo de la colonia en Cuba] como un aparato regulador de la identidad. Así queda escindido y desvertebrado el deseo o la práctica homoerótica precisamente para producir la no identidad social” (Sierra, 2006: 32-33).

El tratamiento desde la cinematografía al tema de la colonia en Cuba lo encontramos en algunas películas emblemáticas como Cecilia (1981) de Humberto Solás con claros referentes en el texto literario de Cirilo Villaverde Cecilia Valdés. Algunas de las escenas descritas con anterioridad, así como los patrones socializadores en torno al género son recreados desde la cámara, el montaje y los diálogos a los que son convocados los personajes. Las diferencias sociales entre ricos y pobres, los sitios a donde la raza ubica a los individuos y los roles atribuidos a hombres y mujeres en espacios de socialización como la iglesia, el bar, las tertulias familiares entre otros, son evidentes en este film, considerado una de las películas emblemáticas de las producidas por el ICAIC. De este modo el cine hace también su contribución a la idea de lo masculino en una época en la que las ansias de libertad de la Metrópoli, van a configurar una relación directa entre masculinidad y nación.

### **De españoles, árabes y chinos, otras expresiones de lo masculino.**

La marca española en la formación de la nacionalidad cubana y el ideal de lo nacional viene a ser fundamental para entender cómo se configura dentro de ese ideal de nación, un modelo de masculinidad que se impone como patrón a seguir. Si tenemos en cuenta que en Cuba los españoles asumieron el papel de conquistadores, es preciso comprender momento concreto cuáles fueron los valores que su cultura trajo al modelo de lo nacional. Es sabido que a diferencia de la colonización inglesa, los españoles fueron más permisivos con las relaciones sexuales con aquellos grupos con quienes consideraba inferiores, entiéndase indígenas y esclavos africanos, lo que vino a acentuar el mestizaje y por tanto la configuración de modelos simbólicos ya no tan puros, en lo que a relaciones de género se refiere.

Son los españoles en Cuba los que inauguran un fenómeno que va a entronizarse en el espacio de lo nacional como un sitio importante de socialización. La tertulias en las casa de las familias de las ciudades más importantes del país, constituían sitios de encuentro donde los roles para los hombres y mujeres estaban bien definidos. Estas reuniones en las que las familias adineradas socializaban y se ponían al tanto de las noticias de la época, las tendencias de la moda, y otros aspectos de la cotidianidad, ilustraban de manera evidente las exigencias a los varones de ese momento concreto (Barrios, 2007). Una de las crónicas de Isabel Esperanza Betancourt, eminente periodista cubana de la región central del país evidencia estas divisiones de roles y los espacios que asumían hombres y mujeres en dichas tertulias.

(...) habiendo llegado el momento en el que la música terminaba, nos dividíamos entonces. Las mujeres quedábamos en la sala, conversando acerca de los vestidos más apropiados, las recaudaciones de las sociedades de beneficencia o los sitios para los huérfanos. Los hombres en cambio pasaban al despacho a beber sus rones traídos de Europa, o producidos en la isla, y a fumar sus tabacos. Allí se hablaba de cosas importantes, de los negocios, o de las noticias. Ellos competían en sus palabras acerca de quién había ganado más ese mes, o cerrado la mejor transacción económica.” (Betancourt, Isabel: en Revista de la Asociación Femenina de Camagüey No 12, 1920 Citado por Barrios, 2007:45)

Tales expresiones indican divisiones de roles muy marcados para hombres y mujeres dentro del espacio de la tertulia, y el propio artículo de esta mujer señala algunos atributos propios de los hombres entronizados en el discurso hegemónico en torno a las masculinidades en el

contexto cubano: competitividad, exclusividad hacia el espacio público, y el gusto por el alcohol y la resistencia ante el líquido como muestra de fuerza y dominio sobre sí mismos.

Los españoles en la isla inauguraron además la idea de la taberna o el bar como lugar de intercambio netamente masculino, relacionados directamente con el consumo de alcohol como práctica atribuida a ellos. Los prostíbulos que proliferaron en ciudades como La Habana, Santiago de Cuba o Camagüey, son sitios donde se va gestando una forma de relacionar masculinidad y sexualidad con matices que cartografían rutas muy concretas a la hora de vivir lo masculino en la isla. De esta manera “la prostitución constituía [durante los tiempos coloniales] un lucrativo negocio para las autoridades que expedían licencias a las meretrices que pagaran contribuciones por el desempeño de sus labores” (Sierra 2006:36) Los hombres españoles primero, y luego los *criollos*,<sup>24</sup> asistían a estos lugares para desarrollar prácticas de iniciación sexual, como dan cuenta numerosos pasajes en obras de la literatura, el teatro y la sabiduría popular.

Por su parte los árabes dejaron en los atributos en torno a lo masculino en Cuba una impronta que es posible analizar desde diversas aristas. Como la mayoría de los migrantes, los hombres de los pueblos árabes llegados hasta Cuba lo hicieron movidos ante la esperanza de mejoras económicas. Un gran porcentaje de quienes migraron desde esas tierras eran hombres entre 14 y 45 años de edad (Serrano, 2012). Ellos trajeron consigo la idea de la autoridad paterna como infalible en la formación de sus familias.

En los núcleos árabes asentados en diferentes zonas del país, estaba muy claramente definido los roles entre hombres y mujeres: los hijos varones ayudaban en los negocios de la familia, mientras las mujeres atendían la casa y les era exigida determinadas normas en cuanto a la vestimenta, las relaciones con extraños y la sujeción al hogar. Apunta Serrano que la presencia árabe en Cuba y lo que aportó a las configuraciones de las relaciones de género en la isla, puede ser vislumbrado, pues “se reproducen en las familias árabes algunas características en los estudios antes constatados de las familias aborígenes, esclavas, y españolas: la existencia de distorsiones en las pautas de crianza familiar

---

<sup>24</sup> Término usado por la historiografía cubana para definir a los hijos de españoles nacidos en Cuba. Este elemento va a ser muy importante en la conformación del ideal de lo nacional, pues estos hijos de españoles comienzan a sentir la Metrópoli como un sitio alejado de ellos, y mucho más cercana la idea de Cuba como Patria y sitio propio. El papel de los criollos va a ser vital en la gestación de la idea de la independencia.

relacionadas con la autoridad, expresadas en una autoridad posesiva y salvaje por parte de la figura paterna o masculina” (Serrano 2012:15).

Los chinos por su parte, comenzaron a llegar a la isla de Cuba en la mitad del siglo XIX, cuando aun no sobrepasábamos la etapa colonial. Su principal motivación era suplir la mano de obra esclava que comenzaba a escasear en las plantaciones azucareras, a tenor de la prohibición de la trata. Llegaron como trabajadores asalariados, aunque en la práctica eran sometidos a condiciones de esclavitud no normadas. Esta inmigración hacia la isla, como la mayoría de todas las anteriores reseñadas hasta el momento, tuvo una mayor presencia de hombres, lo que les puso ante la necesidad de buscar pareja entre otros sectores de la población (blancos, mestizos, mulatos, negros) Sin embargo la alta concentración de hombres solos que se contabilizan en el barrio chino de La Habana indica la dificultad de estos hombres por encontrar pareja en la isla.

Pero lo más significativo de la impronta de los chinos en Cuba en lo que a construcción simbólica de las masculinidades se refiere, viene a darse por el desplazamiento hacia ellos de algunos oficios y actividades económicas que eran reservadas a las mujeres, y que comienzan a protagonizar estos hombres. La expresión popular de que los chinos en Cuba “se echaron a perder” indica como estos hombres ponen en cuestionamiento los patrones hegemónicos de masculinidad al desarrollar oficios como lavanderos, cocineros en restaurantes o fondas, así como hacedores de ropas y costureros. Durante toda la historia colonial de la isla, tales oficios estaban reservados al marco de lo privado, al interior de los hogares y son los chinos los que subvierten este orden, dotando a los códigos de lo masculino de nuevos matices y sitios de confrontación. (Castillo y Herrera, 2010)

La huella de españoles, árabes y chinos en el discurso hegemónico de la masculinidad que se configura como directamente asociado al ideal de lo nacional, viene a confirmar aquel concepto de *transculturación* que había fundamentado Fernando Ortiz, y que se extiende al campo de la sexualidad y el entendimiento de los roles de género atribuidos a los varones cubanos. Desde la conformación de espacios propios de socialización eminentemente masculino, la vivencia de la sexualidad, la construcción de estereotipos propios relacionados con la ubicación laboral, así como el reforzamiento de los papeles de

proveedores y la autoridad masculina en el hogar, son algunos de estos elementos que van siendo incorporados a una manera socialmente aceptada de ser hombre y que va a conformar el canon de la masculinidad en el contexto cubano.

### **Las guerras de la independencia y el ideal masculino del mambí.**

El ideal de la nación, el cuerpo simbólico de lo nacional encontró en las guerras de independencia un momento fundacional. Divididas en dos episodios claramente ubicados en los años de 1868 y su continuidad en 1895, ambas contiendas vienen a aportar elementos muy claves en torno a la construcción de lo masculino, como referente de la nación, y aportar por su puesto algunas figuras, símbolos, actitudes que configurarían el discurso de la masculinidad hegemónica en Cuba. Es justo de estos episodios que emerge la figura del mambí<sup>25</sup>, la cual va a ser recurrentemente utilizado como referente para el hombre cubano. “El mito social del mambí en el espacio- tiempo en que fue argumentado o escenificado contribuyó a la configuración de diversas actitudes, incluso de tipo sexual” (Sierra, 2006:59).

Si bien es cierto que “dada la heterogeneidad de la composición del movimiento independentista, los diversos actores sociales, que intervinieron en las contiendas bélicas imaginaron, interpretaron y representaron el proceso y así mismo de maneras diferentes” (Sierra, 2006:53), hoy es posible vislumbrar como algunas de las imágenes de aquellos tiempos, aportaron a ese conjunto de atributos con los que podemos hoy entender como propio de los hombres cubanos.

Las imágenes, representaciones, símbolos y mitos en torno al mambí, son construidos en un momento en el que se frustra el proyecto de lo nacional, luego de concluida la Guerra de los Diez Años<sup>26</sup>, y al instaurarse la República y quedar el país bajo la tutela de los Estados Unidos (Sierra, 2006), por tanto es lógico entender que esta es una imagen sublimada del hombre cubano que lucha por su libertad. Los intereses políticos detrás de la

---

<sup>25</sup> Mambí: término acuñado por la historiografía cubana y el imaginario de lo nacional, para designar a los integrantes de los ejércitos cubanos de las guerras de independencia.

<sup>26</sup> Primera de nuestras gestas por la Independencia cuya conclusión fallida significó un pacto de paz con España. El ideal de la independencia de la metrópoli europea tendría que esperar hasta 1895 para en una nueva contienda. La realidad de conseguir definitivamente romper con la condición de colonia no llegaría hasta casi los finales del siglo. De cualquier manera el 20 de mayo de 1902 y luego de una intervención norteamericana de unos 4 años, nace la República, sujeta a Estados Unidos, lo que hace que prevalezca en los cubanos de hoy, desde los discursos oficiales, la idea de que aquella fue una independencia frustrada.



construcción de la imagen del mambí, explican los elementos que lo sitúan como un “hombre perfecto”, como la encarnación más acabada del “patriota”, que siempre tiene rostro de hombre. “Podría decirse que el mambí, es un producto sociocultural y al mismo tiempo, es un proceso de objetivación de contenidos conceptuales que devienen imágenes y material discursivo” (Sierra, 2006:54).

La construcción del imaginario del mambí, lo ubican como un grupo en el que los valores masculinos eran visibles, y puestos como elementos centrales. Las escenas descritas de combates, rescates de compañeros de lucha de las prisiones enemigas, participación en reuniones políticas; dicen del arrojo, la intransigencia ante la batalla, la temeridad en el combate, la violencia al ser situados nuevamente como hombres ante actividades como la guerra o la negociación de los asuntos en espacios públicos. Fermín Valdez Domínguez, otra de las figuras importantes de la intelectualidad cubana y estrechamente relacionado con José Martí, el Héroe Nacional ofrece una visión muy elocuente de este personaje al afirmar que en el mambí “se reúne el talento, la hermosura del corazón honrado, la entereza del patriota y la vehemencia apasionada del más enamorado y travieso de los cupidos” (Valdez, 1972:55).

La nación recurre ahora a un pilar esencial en el cual sostenerse. Nunca más podrá despojarse de ese arquetipo del hombre- héroe- heterosexual, que va a condicionar una idea de masculinidad, una forma muy precisa de ser hombre, donde estos elementos que sintetiza en sí mismo la figura del mambí, van a ser fundamentales en su comprensión. Las imágenes eternizadas para siempre en el cuerpo de lo nacional puede ser revisitadas desde una visión más crítica.

Es sabido que en el campo insurrecto los grandes jefes militares se juntaron con mujeres de las zonas donde se daba la lucha y que llegaron a tener con estas relaciones de parejas, paralelas al matrimonio. Acerca de este particular, el propio Fermín Valdez Domínguez en su *Diario de Soldado* se refiere a Enrique Loynaz del Castillo una de las figuras claves de las contiendas por la independencia, autor del Himno Invasor texto poético que ensalza la figura de los luchadores cubanos en los campos de la isla, diciendo:

“(…) Me hace gracia cuando quiere explicar la posibilidad de sentir dos amores a la vez: dos o más... Tiene en su Leocadia su amor ideal, su amor de General. Pero aquí

en Consuelo, guarda la conquista del guerrero. Llegó con sus armas y dejó en los oídos de la doncella las notas de su laúd y empezó el idilio... que puede acabar en la Prefectura, pues se yo que Loynaz no es de los hombres capaces de infamia” (Valdez, 1978:370).

El mito del mambí, se articula dentro de los ideales de la nación. El cuerpo heroico, viene a tener aquí un fuerte referente, y es partir de su idea que se construye una imagen primera del héroe, que viene a ser uno de los elementos claves para entender las exigencias en torno a la masculinidad cubana. La figura del jefe militar, del hombre honrado y de conducta intachable en todos los espacios, alimenta un mito que en realidad jamás puede lograrse en su totalidad, pero que tira los resortes de lo masculino y su construcción en el marco del intercambio social. Para el discurso hegemónico de la masculinidad en Cuba, el mambí viene a ser un sitio de enunciación clave, con elementos muy definidos, que contribuyen a cartografiar esa identidad propia de los hombres, en esta parte del mundo.

Desde el cine nacional el tratamiento al personaje del mambí y los episodios de las guerras de independencia están marcados por una superposición entre los movimientos independentistas de finales del XIX y la Revolución del XX protagonizada por Fidel Castro y los barbudos en la Sierra Maestra. Tal fenómeno es algo que va a marcar la producción del cine histórico cubano desde finales de los 60.

Filmes como *Lucía* (1968) de Humberto Solás, *La odisea del General José* (1968), de Jorge Fraga, *Hombres de mal tiempo* (1968), de Alejandro Saderman, *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez y *Páginas del Diario de José Martí* (1971) de José Massip, reflejan el espíritu cultural de una época en la que los cineastas del ICAIC aspiraban a una difícil síntesis entre experimentación formal y propaganda política. Al vanguardismo y estilización de estas obras se suma un claro mensaje político destinado a conectar la Revolución con el pasado nacional y, muy especialmente, con la tradición independentista.

Pero es evidente que tales obras no escapan al cuestionamiento de los propios cineastas que en una mirada más actual, sienten deficiencias y ven contradicciones en esos modos de representar:

“ hay una recurrencia en nuestro cine a que los hombres sean presentados como héroes. Si tú te fijas en el cine de los 60 y 70 que habla de las guerras de

independencia notarás que en todos los mambises son casi dioses. No son hombres de verdad, pues sus conflictos en torno a su papel en la familia, sus amores, los sentimientos que como seres humanos tienen ellos no están presentes. Otro ha sido el tratamiento dado por el vestuario, que a mí me choca mucho. Si los mambises eran hombres que estaban siempre en la manigua, el campo, por qué siempre aparecen tan limpios sus uniformes, tan lustrados sus zapatos. Es una cosa que se le fue al cine de esos tiempos y que no nos hablan de hombres reales.” (Pérez, Fernando entrevista 2013)

### **Los tiempos de la República y la emergencia de otros mitos.**

La idea de la nación continúa como un proceso de construcción consensuada donde diferentes actores se sitúan en zonas de poder o en los márgenes, pero que a la larga van a delimitar contornos muy definidos de lo que ese término enuncia. Desde esta perspectiva, el recorrido histórico hacia esos momentos que podrían considerarse definitorios en torno al discurso hegemónico de la masculinidad se enlaza de manera directa, con la nación en un tiempo en el que la idea de independencia había sido frustrada por la intervención norteamericana y la creciente dependencia a los vecinos del Norte, que durante la primera mitad del siglo XX condicionó el contexto cubano.

En estos tiempos de la República emerge la figura de un personaje muy peculiar cuya existencia ha sido comprobada por numerosos investigadores de la cultura y la historia de la isla. Yarini, el más famoso de los chulos de La Habana, viene a incorporar el carácter de “macho capaz de dominar a las mujeres”, que hasta ahora ha permanecido como mito socializador de los caminos de la masculinidad en Cuba. La historia del famoso proxeneta se ubica a inicios del siglo y se complejiza tras su muerte a manos de un rival francés en el barrio de San Isidro. De elegancia suprema, Yarini ofrecía la imagen de un chulo aristocrático, cabalgando por la ciudad y encantando a cuanta mujer de aquellos mundos tropezara con él.

Tiempos después el teatro cubano regalaría una obra que muy pronto se convertiría en clásico de todos los tiempos y que con el título de *Requiem por Yarini* firmaría Carlos Felipe. Otros investigadores se acercaron al barrio donde este personaje desarrolló su vida y más recientemente en un filme de Ernesto Daranas se hace una relectura más contemporánea del mito de este hombre que tenía bajo su servicio a varias mujeres a quienes explotaba sexualmente en los tiempos de la primera República. Sin embargo lo

que nos interesa justamente es como emerge el personaje de Yarini y su presencia dentro del ideal nacional en torno a las maneras de ser hombre. Si como asegura Emilio Bejel:

(...) a esta idea del cuerpo de la nación, habría que añadir que como los cuerpos, lejos de ser entes dados e inmutables, son en realidad imágenes cambiantes llenas de significados, todo constructo corporal se constituye en el escenario de la lucha de diversos discursos en tensión, es decir, se constituye en el escenario donde se proyectan conflictos ideológicos de toda índole (Bejel, 2006:76).

es muy posible encontrar este terreno en torno a lo masculino y lo socialmente atribuido a esta existencia, también como un sitio de disputas en tiempos de la República en Cuba.

Yarini encarna el mito del chulo y con el una sexualidad exacerbada que lo sitúa como un referente de lo que tienen que ser los cubanos en su expresión de la sexualidad. En su *performance de género* (Butler 2012, 2002, 2004) Yarini es recordado como un hombre que cuida mucho su apariencia personal, que disfruta bastante de los buenos perfumes y siempre su imagen es asociada de manera directa al alcohol. La belleza masculina, o los rasgos ahora atribuidos al hombre cubano, se relacionan con algunos atributos del cuerpo por el peinado, la barba, y siempre el consumo de alcohol como elemento fundamental.

La disposición para dar siempre placer a la mujer y sobre todo su enrolamiento en medio de conflictos amorosos, provocados por el celo entre mujeres y las rivalidades de estas, ante un oficio como es la prostitución, refuerzan desde Yarini el papel de los hombres como seres para dar placer en su relación con ellas, a la vez que ellas son ubicadas en los sitios de pasividad en la interpretación de las relaciones sexuales.

La República es ahora entendida como un tiempo también de confrontaciones con otro construido desde lo ajeno, desde lo foráneo. Los modelos de masculinidad que comienzan a imperar en la isla en este tiempo y que pueden ser visibles desde las representaciones teatrales o las obras literarias, indican justamente una transformación en el tratamiento de los estereotipos que caracterizan los propios imaginarios en torno a lo cubano. La elaboración de un imaginario cubano sobre género y sexualidad, y que es asumido como valor de identidad nacional, comienza a ser un referente no solo para el cuerpo propio de la nación, sino para su reconocimiento en el exterior.

Cuba se identificaba ya desde antes de su independencia, como un paraíso de lo exótico, como un sitio de seres humanos de sexualidad siempre voluptuosa y ávidos de placer (Bejel, 2001). Esta idea continúa acentuándose durante la República desde la construcción de masculinidad en oposición con un “otro” extranjero, sobre el cual validar una forma propia, auténtica, inamovible y sin posibilidad de reformarse.

Durante estos años la isla es sitio de llegada de numerosos canarios y gallegos españoles, los cuales van a entrar en este diálogo en torno a lo masculino. “El patrón migratorio gallego y canario, muestra en ambos casos, el comportamiento caracterizado por un flujo mayor de hombres que mujeres, en especial de jóvenes solteros entre 15 y 25 años” (Gonzales, 2010:104).

Para los españoles:

La aventura migratoria en sí poseyó un conjunto de significados para los hombres. De ahí que la exigencia social sobre los varones es mayor respecto a las mujeres, En ellos está presente la urgencia de probar, ante la sociedad, la hombría que son capaces de llegar a ostentar. El acto de migrar, puede decirse que se convierte en una prueba, en una especie de ritual de la masculinidad” (Gonzales, 2010:117).

mientras que para los nacionales, habría sido el espacio en el cual confrontar sus propios conceptos en torno al sistema simbólico en el cual se inscriben las relaciones de género. Famosos son hasta hoy en los personajes en diferentes obras literarias, de teatro, e incluso en algunas expresiones en las artes plásticas, de cómo son estereotipados los hombres gallegos o canarios, como “menos hombres” o ridiculizados por su impotencia sexual, o su manera distinta de relacionarse con las mujeres. La sabiduría nacional ha incorporado el mito del gallego, o el isleño, también en contraposición a la idea del hombre cubano.

Los primeros cincuenta años del siglo XIX en Cuba son vistos como un tiempo de configuraciones y reconfiguraciones del ideal nacional. La independencia arrebatada obliga al pensamiento nacional a encontrar nuevos asideros dentro de los cuales validar la idea de lo autóctono, de lo propio, frente a un otro siempre estructurado y en una posición de dominación. No sucede cosa diferente con las pautas en las que se inscriben las relaciones de género. Es durante estos años que comienzan a prender en el debate intelectual nacional las ideas del feminismo y por tanto eso tiene una resonancia en cómo los hombres comienzan a ver sus relaciones con las mujeres y su propia ubicación en sitios como los

espacios público y privados, la política, el mercado, su presencia en el trabajo. La revolución cubana impondría un viraje en cómo se concibe la realidad.

### **Revolución: el modelo del hombre nuevo.**

La tendencia de convertir el exotismo sexual, y de presentar a Cuba como un paraíso de sexualidad exacerbada, en el cual la imagen del hombre tiene un papel también importante, ve su momento definitivo con el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959. Precedida por un movimiento primero en la clandestinidad de las ciudades y luego traducido en lucha armada en la zona montañosa de la parte oriental, de esta contienda emerge uno de los nuevos mitos dentro de la masculinidad cubana: “el del héroe revolucionario”, donde converge toda la tradición nacional, ahora reforzada con elementos ideológicos venidos de la doctrina comunista. Tales afirmaciones han sido recientemente analizadas por algunos estudiosos de la realidad cubana (Sierra, 2010 y 2012; Álvarez 2008 y González 2010) y validadas desde las experiencias cotidianas de los hombres de la isla.

La Revolución construyó sus modelos de relaciones de género sobre una lógica patriarcal que preconizaba los valores en torno a la masculinidad, como los únicos válidos dentro de un sistema de representación en el cual lo femenino era visto como el acompañamiento secundario, como el sitio en el cual reposaba el hombre. No por gusto nos ha dicho Norge Espinosa que: “(...) en Cuba, tierra de revolución y anunciado progreso, los preceptos sexuales no conseguían librarse del machismo ancestral de nuestra tradición, y la convencionalidad de una buena parte de los roles sociales aceptados por el nuevo estado de ánimo dan fe de que no bastaba un acto armado para cambiar ciertos imaginarios” (Espinosa, 2012: 210).

Otros discursos se inscriben en el ideal nacional durante este tiempo. Abel Sierra Maderos, da otras posibles rutas con respecto al tema, cuando afirma que: “el sujeto social cubano ha estado muy interpelado por el discurso de la guerra, durante los últimos cincuenta años. El gobierno vigente articuló una retórica nacionalista que tuvo en el discurso de la guerra uno de sus anclajes fundamentales para el control social y el desarrollo de las políticas” (Sierra, 2013: 170). De ahí que la enunciación en torno a la guerra, continuó alimentado el mito del hombre soldado, guerrero, cuyas cualidades morales anteponían a la idea de la Patria y su defensa ante todos sus otros ideales. Estos

principios tuvieron una traducción clave en las participaciones cubanas en las guerras anticoloniales en África, que durante la década de los sesenta fueron un espacio de validación de la masculinidad dentro de la idea de lo nacional.

Los principios en torno al “hombre nuevo” (Guevara, 1965) se hicieron parte indisoluble de un proyecto político que tenía como propósito fundamental hacer frente a la burguesía cubana, dueña absoluta de los medios de producción y por tanto de los destinos de la isla, como beneficiaria directa de todos los gobiernos en el poder. El “hombre nuevo” pretendía la construcción de un nuevo tipo de sujeto social, más comprometido, y por tanto con nuevos “valores”, que lo situan en un plano “superior” con una nueva mentalidad más acordes a los tiempos y al compromiso que para la construcción de la nueva sociedad se demandaba.

Sin embargo no nos es posible ser ingenuos. El concepto de “hombre nuevo” inscrito hasta la actualidad en el conjunto de ideales simbólicos en torno a la nación y al papel de los individuos en esta, se conecta de manera directa con un ideal de masculinidad tradicional y una ideología política que bebe de las bases de la teoría marxista de la revolución y de los caminos a través de los cuáles era posible hacer socialismo. El referente más inmediato sería la construcción socialista en los países de Europa del Este, la cual llegó a convertirse en modelo importado como una copia fiel del original, en la retórica propia. La idea del “hombre nuevo” entonces “se tradujo en estereotipo de lo nacional, al convertirse en la síntesis de una serie de representaciones y valores, y se impuso como elemento central de definición y de referencia obligada a la hora de identificar y concebir el conglomerado social” (Sierra, 2013: 171).

Ser hombre en Cuba a partir del modelo de “hombre nuevo” promulgado por el Che y hecho consigna de constante referencia, indicaba una relación con el discurso propinado desde el gobierno en el poder en torno al compromiso o no, con la construcción de la nueva sociedad. En sus *Palabras a los Intelectuales*, en el I Congreso de Educación y Cultura, Fidel Castro sintetizaba en unas breves palabras cuál sería la brújula del nuevo proceso de cambios y transformaciones que se gestaba en la isla:

(...) dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la

Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie -por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera-, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella” (Castro, 1961:4).

Se inauguraba toda una ola de persecuciones y discriminación tácita que no solo alcanzó, los contornos de lo político, sino que arrojó potestades al gobierno revolucionario para regular aspectos tan propios como el libre ejercicio de la sexualidad, la expresión de ideas políticas, o la propia creación artística. Los hombres cubanos, que en su socialización con el resto de seres humanos, no seguían la pauta de lo acuñado por los ideólogos de la Revolución como “lo correcto” y por tanto “dentro de la Revolución”, conocieron de las redadas, el apresamiento y su internamiento en las conocidas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), pasaje silencioso de nuestro devenir nacional que aun no se atreve a desentrañar en toda su magnitud la historiografía cubana.

La homosexualidad masculina, devino desde los discursos de la nación no solo una forma de decadencia de lo erótico, sino también muestra de una decadencia política, poniéndola en el sitio de es que no “es la Revolución”. Señalo este aspecto, porque es justamente la comprensión del discurso en torno a la homosexualidad, y la pertenencia o no desde lo masculino al único proyecto posible de país, la que hace que luego se cuestione este posicionamiento, desde obras de arte muy famosas y por supuesto, desde el cine.

Hasta la UMAP no solo fueron enviados en contra de su voluntad los homosexuales confesos o aparentes, sino también artistas, poetas, escritores cuya apariencia personal no correspondían a la pauta socializadora de los hombres, dentro de la Revolución. El hecho de usar pelo largo, o no estar vinculado a un centro laboral del Estado, ponía a un hombre cubano en la mira de las autoridades, siendo calificados como “antisociales” o “alejados de la moral socialista” (Arcos, entrevista 2013). Imaginemos qué cosa ocurriría con los homosexuales, que como señala Norge Espinosa, intentar hablar de la presencia de ese sujeto en este período implica “historiar desde el vacío” (Espinosa, 2013:83).

“El trabajo os hará hombres” rezaba como consigna en algunos de estos campamentos a donde fueron internados los hombres que no cumplía con las exigencias que el discurso oficial preconizaba, como lo atribuido a ellos. Contrario a las libertades sexuales que experimentaba Europa, Estados Unidos y algunas regiones del continente



americano como resultado de las luchas de los activistas del movimiento GLBTI, en Cuba ocurría un proceso inverso: “tras la llegada de los barbudos, ningún otra imagen o extravagancia fue consentida. La ecuación redujo al homosexual al estado de lacra, de enemigo político. Y como tales fueron anulados de cualquier visibilidad (Espinosa, 2013:134).

Las masculinidades cuestionadoras de este patrón hegemónico que se sostuvo sobre la base del ideal del “hombre nuevo”, tendrían que esperar a tiempos menos convulsos, a nuevas situaciones, a contextos cambiantes donde lo distinto, no fuera interpretado como una amenaza. Los cubanos aportamos al machismo latinoamericano (Viveros-Vigoya, 2004), el estereotipo del *guerrillero* arrojado y romántico, encarnado en la figura del un Che Guevara que muy pronto se hizo universal, pero que en sí mismo solapaba elementos de misoginia, homofobia, y constante reafirmación de los más viejos valores en torno a lo masculino asociados con la violencia. La romantización inmediata del guerrillero, tras su muerte en Bolivia, y por tanto su paso al pedestal en el que reposan los héroes de la nación, situó al concepto del “hombre nuevo”, como la única pauta posible desde la socialización masculina, dejando al margen a otras posibilidades reales y palpable desde la experiencia cotidiana de existir en revolución.

La idea del “hombre nuevo” aplicado como paradigma nacional de compromiso con la nación y pertenencia a su proceso de construcción, es un vivo ejemplo de las complejidades que entraña la socialización de género en Cuba. Cubana y cubanos eran entendidos desde esta perspectiva, donde otra vez el género hace evidente su capacidad para connotar evidentes relaciones de poder, no sólo desde la perspectiva binaria impuesta desde la norma heteronormativa, sino también al interior de los grupos humanos que a partir del sexo biológicos y las lecturas del cuerpo, identificamos como hombre y mujer.

La década de los noventa sin embargo propuso nuevas condiciones en el intercambio social cubano. El experimentar los embates de la más dura crisis económica en los últimos cincuenta años, hizo que algunos paradigmas en cuanto a la ideología, la relación con el poder y los roles de género fueran cuestionados y reformados a la luz de las nuevas circunstancias. La imagen del hombre como proveedor, sufre un desbalance al abrirse nuevas posibilidades para las mujeres en el trabajo doméstico en las casas de las familias

más pudientes. De esta forma:”Las lógicas que se implantaron en Cuba a partir de los noventa, se alejaron cada vez del marco político y los valores del socialismo, y fomentaron la emergencia de otros más ligados al consumo y a expectativas que nada tienen que ver con la retórica política actual” (Sierra, 2013:171).

La reestratificación social que se produce estos años, como consecuencia de la crisis, pone en discusión algunos elementos dentro del sistema simbólico de género. El trabajo sexual femenino, se convierte en una vía de sustento para algunas familia, y hace que algunos hombres permitan tales prácticas, sacudiendo así la imagen del “macho cubano dueño de mujer” tan alentado por los discursos estatales y la ideología política de la nación. El comercio sexual, la práctica de la prostitución masculina enunciada en la figura del *pinguero*<sup>27</sup>, en la que se ven involucrado algunos varones, vuelve a tener en el extranjero turista, su principal mercado. En la denotación misma que se hace a la persona que ejerce la prostitución desde un cuerpo de hombre, vuelve la idea del falo como centro. La palabra *pinguero* denota una fuerte referencia a la idea de “*dar la pinga*” en clara alusión al órgano sexual masculino.

Para este hombre que comercia su sexo, todo el ideal de masculinidad que hereda, sirve como carta de triunfo ante un sujeto otro, venido de contextos diferentes y en el cual la idea de lo exótico, intersecciona de manera directa con otros supuestos apegados a la raza, la clase, y el género. Todo eso adquiere otros significados si se piensa en que: “en la actualidad el *pinguero* representa un quiebre en los procesos de construcción de la masculinidad nacional como una unidad cerrada y constituye un desafío a “la tradición inventada” cubana, mambisa, guerrera” (Sierra 2013:173). Otras interpretaciones de este fenómeno en cambio aseguran que “los *pingueros*<sup>28</sup>, simbolizarían el poder del falo cubano conquistando y penetrando cuerpos extranjeros como cualquier buen revolucionario, lo que hace que el cuerpo masculino no se sienta herido” (Hodge, Citado por Sierra, 2013:172).

Tales comportamientos, la asunción de nuevos roles dentro de la familia, el cuestionamiento a viejas prácticas y paradigmas, indican hoy, la existencia de modelos más

---

<sup>27</sup> “Pinguero: sujeto masculinos insertados en la economía informal de placeres ligadas al turismo en Cuba, que se involucra en relaciones sexuales- fundamentalmente con extranjeros- por dinero, bienes materiales u otros beneficios” (Sierra 2013:168)

<sup>28</sup> En cursiva en el original.

fluidos y de un cambio en las maneras en que los varones se identifican con los atributos simbólicos alrededor de la idea de ser hombre. Comienzan a percibirse los paradigmas en torno al macho cubano, como algo viejo, pasado de moda, inscrito en el terreno de lo arcaico. Hoy pudiera decirse que en Cuba el término hombre, está más adscrito a una ética, que a la sexualidad misma.

### **De los mitos y la raza: lo exótico como referencia.**

La crisis experimentada por Cuba durante los años noventa, dio la oportunidad de visibilizar algunas de las cuestiones que hasta ahora no habían sido objeto de análisis por las ciencias sociales de la isla, y que la vivencia de este momento de tensión, de enfrentamiento a los viejos paradigmas, y de reafirmaciones y quiebres en muchos órdenes de las ideas en torno a “lo correcto”, hizo posible que se pusieran en el punto de análisis de diversos especialistas. La crisis y el ajuste promovido por el gobierno en pos de solventar la incertidumbre económica, hicieron que se diera más importancia a la inversión y reanimación del sector turístico, como motor impulsor de una economía que de buenas a primeras y sin un aviso previo, perdía su principal mercado: el campo socialista y los países del Consejo de Ayuda Mutua Económica. (CAME).

Conocida en la isla como “la industria sin humo”, la actividad turística precisaba de un posicionamiento desde estrategias publicitarias y de mercado, en los posibles consumidores de un producto que apostaba por el sol, el mar y los paisajes, pero al que de manera muy sutil se le agregaba un componente de sexualidad y representaciones de género, que ubicaban nuevamente a la isla como el paraíso de lo exótico. Para los turista que provenientes de Europa, Canadá y algunos regiones de la América del Sur llegaban a la isla, las representaciones de género y sexualidad asociadas tradicionalmente a la identidad cultural de lo cubano, y de lo caribeño por extensión, venían marcadas por “ese exceso de libido que siempre hay en lo caribeño”<sup>29</sup> (Benítez, 1998: 34).

---

<sup>29</sup> Sobre cómo El Caribe ha sido entendido en los imaginarios de los habitantes de otras regiones como un sitio exótico, donde habitan personas de libido superior, y donde las cuestiones de raza, género, sexualidad y por ende las representaciones en torno a lo femenino y lo masculino, sirven a las industrias del turismo, la cultura y los medios de comunicación valiéndose de esas imágenes; puede encontrarse este interesante trabajo de Antonio Benítez (1998). *La isla que se repite* Barcelona: Casiopea.

Si ya antes habíamos situado al héroe revolucionario, que carga en sí mismo con la tradición fundada desde los tiempos de las guerras de liberación nacional, y luego reforzada en las acciones de los revolucionarios barbudos en las montañas orientales, ahora nos detendremos en otro de los estereotipos que combina la raza y el género para analizar representaciones de masculinidades: “el mulato ardiente”. De esta manera es como el hombre cubano se ha inscrito en los discursos de occidente como un digno representante de la exotización característica de lo caribeño, y en maneras muy especiales de la sexualidad del negro y el mulato (Martín –Cabrera, 2002)<sup>30</sup>.

El componente racial viene a ser trascendental en el imaginario de este mulato de libido ardiente, en el cual se conjuga la idea de una herencia africana de fortaleza y arrojo, y otros elementos de la sexualidad masculina aportados por otras culturas que hicieron posible ese proceso de transculturación, también ahora visto desde el plano de lo sexual y las representaciones de género. El personaje del mulato cubano, es posible encontrarlo en el teatro, como sujeto en el literatura, en la reproducción de su cuerpo en numerosos cuadros de las vanguardias cubanas, y mucho más en las imágenes que forman parte de las campañas publicitarias que venden el producto turístico cubano a mercados exteriores. Tal vez su versión femenina sea la más conocida, porque justamente el sistema normativo de jerarquías de género, ha usado y abusado de la mulata cubana para enunciar así un tipo de sexualidad que venda, y que atraiga a un turista europeo siempre dispuesto a gozar de lo exótico (McClintock, 1995)<sup>31</sup>.

Pero es este el hombre cubano en el cual la raza adquiere connotaciones particulares por no posicionarse al lado de lo negro o lo blanco, sino en un estadio intermedio, en el que bebe de uno y de otros los elementos que le posibilitan mostrarse, como un macho ardiente, siempre dispuesto a dar placer a las mujeres, (o los hombres en los últimos tiempos) venidos de otras tierras. El mulato cubano es bueno para el baile, porque ha curtido su cuerpo al ritmo del tambor. Las imágenes nos los muestran como de cuerpo torneado, obedeciendo más al canon de belleza de occidente, que al traído de África o pensado en otros contextos.

---

<sup>30</sup> La traducción de este texto es totalmente del autor de estas páginas.

<sup>31</sup> Ídem.

El color de su piel, indefinido entre lo blanco y lo negro, es su mejor carta de presentación para adorar y conquistar. El comercio sexual de la isla, en el cual se han visto involucrado con mayor frecuencia los hombres cubanos en los últimos años, tiene en este personaje un punto de referencia obligada (Sierra, 2013). Su presencia en esos sitios de lo abyecto para los discursos de la honra nacional, abren así otra puerta, otro camino, otro sitio de miradas en el cual descubrir cómo se construye la nación con raza y género, desde la existencia de sus hombres.

### **Evidencia de lo sexual: de cuando el tamaño importa.**

El criterio falocéntrico que domina al mundo occidental y que hace que en la interpretación de la sexualidad y el acto sexual se dé preponderancia al órgano genital masculino en las relaciones entre los individuos, sostiene uno de los mitos sobre los cuales se funda la idea de lo masculino en Cuba. La hipótesis de si el tamaño del pene es tan importante, para dar placer en las relaciones heterosexuales, ha sido discutida y debatida desde la medicina y las ciencias sociales. Lo cierto es que más allá de si es verdad que el tamaño del pene importa o no, la masculinidad cubana y los caminos en que son socializados los hombres en ese proceso de conseguir “hacerse hombre” (Connell, 1997), muchos de los ritos de iniciación y de las propias construcciones simbólicas sobre lo masculino, involucran de manera directa a la referencia al órgano masculino.

La cultura de lo masculino en América Latina le rinde un importante culto al órgano sexual cuya referencia más notoria la puede uno encontrar en el terreno de la lingüística, donde los vocablos utilizados en el hablar popular, asocian este elemento del cuerpo masculino a objetos y simbolizaciones cuya característica primordial sea la fuerza y la resistencia. Bastaría un breve repaso por cómo los cubanos hacen referencia al miembro masculino para notar tales aseveraciones. Es común oír en Cuba que se le denomine *palo*, *tranca*, *tubo*, *cohetete*, *mandarria*, *cabilla* y el más común *pinga*, todos haciendo claras alusiones a la fuerza y el poder.

Victor Seidler ha cuestionado la idea de que el movimiento conocido como Ilustración, y que tiene enormes repercusiones en la forma en que concebimos el mundo hoy, tienda a identificar la masculinidad con la razón, y a esta como centro en la forma en que organizamos la vida y damos significado a las cosas (Seidler 2000). A tales

condicionamientos no escapa la sexualidad y el sexo entendido como acto. Lo cierto es que en la isla “tenemos una mítica vinculada con la sexualidad y el supuesto extraordinario comportamiento de los hombres cubanos, fomentados en imaginarios que le dan atributos de excepcionalidad a sus penes.” (González, 2010:65)

Aloyma Ravelo en su *“Sexo tropical: el tamaño del pene en la imaginería de estudiantes universitarios de La Habana”* explica que: “El hombre cubano es, desde niño, socializado para demostrar su hombría y poder sexual, a partir de sus dimensiones penianas.” (Ravelo, Citado por González, 2010:65), lo que indica que el proceso de reconocimiento de la masculinidad a partir del pene, comienza en los más tempranos estadios de la vida de los individuos en la isla. A partir de ahí ha sido posible considerar que el tamaño del pene se vuelve una cuestión vital en cómo los grupos de hombres cubanos, van descubriendo la sexualidad y sobre todo que a partir de esta variable construyen su masculinidad. “Poseer un pene grande, le abre al futuro hombre, los caminos de la sexualidad, pues mientras mayor sea el diámetro y la longitud más resaltará su virilidad” (González, 2010: 65).

Otro de los grandes mitos de la masculinidad en Cuba relacionado de manera directa con el pene, se basa en la necesidad constante de mostrar la masculinidad desde un culto a la masturbación como autodescubrimientos en los tiempos de la adolescencia. Entre los ritos de iniciación que en Cuba suponen el logro de la masculinidad, se enmarca la masturbación como “acto natural” y “propio de los hombres”, el cual ha sido reflejado en numerosos textos literarios, cinematográficos y de otras expresiones artísticas.

Muchas frases se inscriben en el habla popular que hacen referencia a este acto, entendido como “normal” para la etapa de la adolescencia de los varones cubanos. El acto de masturbarse en lugares públicos, a la vista de las mujeres, es también un elemento a tener en cuenta para entender cómo se construye la sexualidad masculina. Ese fenómeno, aunque tipificado como delito en el código penal, es algo común en determinadas zonas del espacio urbano en las ciudades de la isla. A las mujeres por oposición, el sistema de género no las ubica en esos sitios. La masturbación femenina continúa siendo un tabú en la sociedad cubana de estos tiempos, mientras que la masculina es vista casi como una exigencia, como algo obligado, para lograr “hacerse hombre”.

### **Masculinidades y espacios de socialización: servicio militar, beisbol y dominó.**

Aparte de los ritos iniciáticos por los que los jóvenes entran al mundo de los adultos, deberán enfrentarse en fases sucesivas durante las primeras décadas de su vida, a diversos obstáculos. Esta tarea se presenta como muy ardua, pero imprescindible si se quiere un día conseguir su identificación como hombre y poder cumplir las expectativas de una masculinidad responsable, capaz de enfrentarse a las dificultades de la vida. El varón cubano ha de superar otras barreras en el proceso de desarraigo, a través de las cuales podrá acceder, después de adquirir su identidad masculina a sitios de poder en el que el ordenamiento jerárquico de género les sitúa.

En Cuba se vuelve muy importante la estancia del varón en el Servicio Militar Obligatorio (SMO). Nuevamente la idea de la guerra, del soldado, la imagen del hombre que tienen que adiestrarse en las tareas de la defensa, es vista como un momento clave en la formación de su masculinidad. La imagen de lo masculino, como algo “logrado” y además en “constante peligro” viene a validar todo el imaginario en torno al momento en que el hijo varón parte del hogar, para cumplir con el deber de prepararse para defender la Patria. En Cuba por ley emanada de la propia Constitución, todos los varones al llegar a la edad de los 18 años y bajo el principio de obligatoriedad, tienen que irse hasta las unidades militares para cumplir con al menos un año de intensas jornadas de preparación militar. Solo están exonerados los que profesan determinadas creencias religiosas que entran en contradicción con la idea de la guerra, y los que de manera frontal declaren su homosexualidad.

Un trabajo etnográfico que rescata la experiencia de hombre cubanos en torno a esta etapa de sus vidas<sup>32</sup> nos dice de los ritos de iniciación que tienen como escenario las unidades militares y que van desde muchas horas a la intemperie y cargando pesadas armas sobre los hombros y los brazos, hasta el tradicional baño de agua fría, o la exigencia inicial de una fuerte actividad física traducida en ejercicios para fortalecer el tórax, los brazos y la espalda. En las unidades militares se pone a prueba la masculinidad aún inlograda, después

---

<sup>32</sup> Para más información sobre la experiencia de hombres cubano en el período del servicio militar véase: Cardoso, Yanetsy. “Experiencias masculinas: el servicio militar en Cuba”. Tesis para alcanzar el grado de licenciada en Psicología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. 2012. (Inédito) Este estudio hace referencia a los ritos de iniciación y las exigencias que por parte de los superiores y del propio grupo de varones, deben cumplir los soldados en las unidades militares. El régimen de opresión y la exigencia a que son sometidos, llega a veces a tener matices donde la violencia ejercida dentro del grupo, llega a ser evidente.

del período de adolescencia, y para algunos varones constituye un tiempo traumático del cual no será posible recuperarse. El tiempo del servicio militar se ha inscrito incluso en los paradigmas de la familia cubana, como un momento especial. La madre, el padre, los hermanos, los vecinos participan de una serie de ritos que hacen de este momento un tiempo determinante para el hombre cubano.

Los espacios de socialización masculina van a continuar mucho más allá de este tiempo dedicado a la preparación militar. En épocas posteriores después y ya en la adultez, el varón cubano deberá ser consecuente con el rol de proveedor de la familia que sea capaz de formar. Pero más allá de eso otros sitios se constituirán en ejes de esa masculinidad todo el tiempo en peligro, todo el tiempo en construcción (Connell, 1997) El beisbol, declarado pasatiempo nacional desde hace más de un siglo, vendrá a ser más que un juego entre dos novenas de hombres constituidos en equipo, un momento en el cual los varones validan su masculinidad. Todos el dispositivo que se crea alrededor de la Serie Nacional de Beisbol que cada año tiene lugar en Cuba, nos dice de cómo los estadios, los parques, plazas, y las peñas deportivas van a ver la concurrencia de varones que en esos sitios intercambian más que palabras, más que ideas, más que pronósticos, modos de entender y hacer la masculinidad.

El beisbol y todo su andamiaje de comentaristas en medios de comunicación, de viajes de una región a otra del país a los estadios en los que se enfrentan los representantes de cada provincia, indica un espacio de socialización en los cuales valores como el arrojo, lo intrépido, la temeridad y sobre todo la fuerza, vienen a ser pieza clave en las cuales reconocerse como hombres. Dentro del ámbito deportivo en Cuba, el beisbol es el rey de los deportes, pero lo es en toda su magnitud por su esencia eminentemente masculinista.

También a la par del beisbol estará para siempre el juego de dominó, el cual se ejecuta en una mesa tratando de intercalar fichas marcadas con un número, pero que puede colocarse en las esquinas, las fiestas familiares, los barrios, o en las calles de las más peculiares ciudades cubanas. Alrededor de los cuatro jugadores casi siempre hombres, se congregan otros varones y se hacen chistes, se elaboran piropos, se alaba el atributo físico de esta o aquella mujer, socializando así modos de ser que el grupo va inscribiendo en su código de conducta. Los que no sean capaces de asimilarlos, apropiarse de ellos, y hacerlo



evidentes en sus prácticas cotidianas, no podrán acercarse jamás a la mesa de dominó, y mucho menos participar como jugador.

Alrededor del dominó y el beisbol se ha inscrito la esencia masculina con la que se ha pensado la nación. Esta forma de expresión de lo masculino, es reinventada constantemente en las imágenes que las campañas publicitarias venden sobre “lo cubano” y donde el componente de género es evidente. Mientras la mulata es vista siempre con sonriendo, mostrando una felicidad de cartón, y muy cercana de sitios de playas o ciudades hermosas, los hombres son casi siempre puestos en estos dos lugares: el estadio de pelota o la mesa de dominó.

### **Esa comunidad imaginada de hombres.**

En la idea de lo nacional entonces y dentro de ella el papel de los hombres, el cine cubano tiene un sitio de privilegio. La idea de que el ICAIC debía dar cuenta en sus producciones de la “realidad” de la Cuba, nos indica un interés político por ponderar algunas formas por encima de otra, destacando así algunas existencias y subordinando o marginando otras incluso dentro del propio discurso cinematográfico. La realidad es el cine cubano mostró los hombres que quiso que tuviéramos como nación, e hizo evidente sus sesgos con la conducta y los modos de encarnar y vivir la masculinidad de algunos sujetos.

La caída de la religión como visión dominante del mundo occidental moderno, establece una especie de religión de la modernidad, entendida y construida a partir de la idea de nación. La interpretación de esa nación como esa “comunidad imaginada” (Anderson, 1983) viene a convertirse en elemento central para regular el comportamiento de los individuos en un espacio físico determinado, y en un tiempo concreto. A esta nación no solo se le atribuyen imágenes que van delineando una iconografía propia, sino que en torno sistema de símbolos va teniendo un cuerpo que se inscribe en los imaginarios de los individuos que integran esa comunidad también con sexo.

Hay un cuerpo heroico nacional que “promete redimir a la sociedad de su caos y de su heterogeneidad, y esta redención siempre se presenta como un constante acto de diferir la diferencia” (Bejel, 2006:76) mientras que otros individuos están por fuera de esta pauta, y constituyen el terreno en el cual encontrar los límites discursivos del concepto mismo.

Sobre cómo se conjugan estas visiones, con el hombre que dentro de ella debe ser protagonista y actor principal han versado estas líneas. Un discurso hegemónico en torno a la masculinidad en Cuba, no debe pensarse alejado de esa manera en como la isla ha construido su idea de nación. La organización de una sociedad pensada también desde binarios opuestos y donde lo masculino es asociado al poder, la dominación y el mérito, ha tenido enormes resonancias en lo que esa misma sociedad atribuye por tanto a lo masculino.

La construcción de exigencias propias para los hombres de la isla, no puede desmarcarse de un contexto internacional en los que el pensamiento feminista, y las miradas post estructuralista han desvirtuado cada vez más las esencias, para dar apertura a otras expresiones más flexibles en la existencia masculina. Entender el cambio de esos imaginarios, intentar explicarse los quiebre y reafirmaciones que significaron los años noventa en los modos de asumir la masculinidad por parte de sus hombres, presupone el reto mayor de mirar con desprejuicio y un compromiso mayor. El cine viene a ser el documento etnográfico donde mirar. Los silencios de la historia poco a poco van convirtiéndose en sitios para que otros exploradores le den voz.

#### **Cap IV. Los hombres en el cine cubano de los noventa: pasajes del mantenimiento del canon y la subversión.**

##### **Estereotipos y paradigmas comunes: modelos que persisten.**

Poco espacio queda ya para la duda en torno al enorme papel del cine, como elemento trascendental en los intercambios culturales de los tiempos actuales. Pocos cuestionan que son estos los tiempos en los que el mundo se ha hecho cada vez más visual, a partir de la creciente agilidad con la que intercambiamos información a nivel global. Sin embargo a la luz de esos debates y gracias a la teoría fílmica feminista y otras corrientes dentro del análisis fílmico, ha sido posible entender la naturaleza política de las imágenes que participan en ese intercambio comunicativo a escala planetaria. Hay que partir de fomentar la conciencia de la naturaleza construida, no inocente, ni neutral, de esas imágenes que consumimos hoy como parte de los productos culturales.

Es de esta forma como el cine se presenta como un elemento muy significativo en ese intercambio global de informaciones. Sin embargo es crucial no olvidar que el cine, como todo lenguaje, tiene efectos, propicia comportamientos, genera reacciones en quienes se sirven de él. Resulta emblemática la capacidad de la imagen fílmica para provocar efectos, producir reacciones e involucrarnos en el mundo representado. Un efecto de verdad, de realidad es lo que trae aparejado toda representación, como parte de los mecanismos discursivos que aseguran el mantenimiento y la existencia de la propia cultura.

El cine tiene como fin último, perpetuar el sistema de valores hegemónicos de una sociedad y hacerlos naturales, concretos, interseccionarlo en las prácticas cotidianas de los individuos y validarlos como sitios incuestionables de verdad. El cine, como el resto de medios de comunicación masiva, forma parte de ese elemento clave para el mantenimiento del *status quo* que magistralmente Althusser describiera como Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser, 1978). Es cuando la reflexión nos conduce por caminos de mucho más sospechas.

Como institución y fruto de la práctica e interacción social, el cine no puede entenderse como un mero soporte para la representación. Su trascendencia y papel va mucho más allá, ubicándose en tanto que discurso, aparato ideológico, como cualquier otra cosa, menos que un espejo de lo que es la sociedad. No es un instrumento pasivo y neutral

de reflejo de la realidad, sino más bien un sitio en el cual encontrar un entramado de relaciones históricas, luchas políticas por el reconocimiento de determinados sujetos, conflictos sociales de basamento económico, que producen, regulan, autorizan tanto el sujeto como las representaciones. Gutiérrez Alea, precisa que para el cine cubano no se trata de: “(...) relatar la realidad simplemente. El cine es manipular. Te da la posibilidad de manipular distintos aspectos de la realidad, crear nuevos significados, y es en ese juego que uno aprende lo que es el mundo” (Alea entrevista, en Codina 2012:24)

Tales consideraciones articulan la posibilidad de una mirada de género y las representaciones de género en el discurso cinematográfico de los noventa en Cuba. El análisis en torno a los sujetos que son enunciados desde el discurso fílmico cubano de estos años, pretende situarse en una línea cuya pretensión final sea:

(...) el estímulo a la creación de un cuerpo teórico que se va elaborando a partir de las constantes referencias, imágenes que rebasan lo específico cinematográfico para convertirse en lecturas sociológicas de mayor alcance. La reiteración de signos puede apuntar hacia zonas no superadas de la dinámica social o simplemente convertirse en punto de partida hacia nuevos escenarios (Sotto, 2012: 12).

A estas alturas creo que es evidente la comprensión de la masculinidad como un constructo histórico cultural, que más allá de los condicionamientos biológicos a los que pudiera estar sujeta o la mirada etnocéntrica que tiende a universalizar conductas y comportamientos, la realidad de las prácticas sociales varían según los tiempos y lugares. Incluso en una misma sociedad las nociones de masculinidades son múltiples, definidas en su diferencia según categorías que intersecciona con el género en su definición, como son la clase, la raza, la etnia o la edad, así como se representa y asume de variadas formas en los diferentes momentos de la vida de los individuos.

El lugar de los hombres y la masculinidad en el corpus analizado, indican claras alusiones al papel del cine como sitio generador de esquemas de entendimiento, claramente definidos desde el poder. Partimos de la conciencia de que al cine como “una tecnología social que implementa a su vez el género como tecnología, es decir desde la conciencia de que el género es parte del contenido y la estructura del discurso cinematográfico como tal” (Colaizzi 2001), se hacen miradas individuales a personajes, situaciones, los elementos

narrativos de la historia, las partes o secuencias de un filme, así como los diálogos entre los sujetos representados que evidencian sus conflictos.

El cine cubano de los noventa, 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 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. Ambas películas se realizaron en coautoría con Juan Carlos Tabío.

“Amor Vertical” (1997) llegaría un tiempo después, para que Arturo Sotto accediera nuevamente a la dirección cinematográfica, rompiendo así una tradición de la industria de hacer pasar a sus creadores por distintas etapas, 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 los que es el cine de los noventa “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 otro y los dilemas en torno al sitio de los hombres y las mujeres en los nuevos tiempos.

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 que 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.

Si bien es cierto que “(...) el supremo valor de un film en ser un producto excelente del arte del relato, y por tanto la virtud de su hacedor no consiste en saber contar cuentos con afición, sino en saber mostrar al mundo en su más pura materialidad” (Gutiérrez, 2010:22), no hay que perder de vista la relación entre representación y realidad, debatida en páginas anteriores. 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).

Algunos personajes y sujetos representados desde el discurso fílmico de los noventa en Cuba, están allí para reforzar estereotipos y roles atribuidos a los hombres, confirmando una hipótesis inicial que sitúa al período, como un tiempo en el que algunos patrones se refuerzan como consecuencia de la situación de crisis. Si la relación de los sujetos con el conjunto de cuestionamiento que proporciona este contexto de crisis, es conflictiva y problemática desde el derrumbe de pilares ideológicos y políticos venidos desde la Rusia soviética, la vivencia de la crisis económica les va a hacer encontrar en la defensa de algunos dogmas y modos de encarar la masculinidad, la estrategia en la cual hacer pervivir su sitio de privilegio en la jerarquía de género.

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. Ambos personajes encarnan el dilema de validar a toda costa su masculinidad desde su sitio como proveedores y padres de familia. 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. Incluso en las familias que se apartan del modelo nuclear tradicional occidental, como es el caso de Faustino.

Este Faustino es un hombre sin mujer, sin embargo en la casa encarna el estereotipo del patriarca y decisor de los más importantes momentos. Es representado por una puesta en escena que intenta a toda costa defender esa figura en el contexto de la realidad cubana. Valores atribuidos al varón en ese espacio de socialización entendido como imprescindible desde los discursos oficiales en torno a lo político, aquí son constantemente reforzados desde diálogos, situaciones donde él tiene que llevar el peso narrativo de las acciones, y una banda sonora que con acordes muy preciso ubica otra vez al padre de familia en un sitio de relevancia a la par del héroe.

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 primeros con la patria, la voluntad de servicio, o el apego a la moral desde no permitir conductas y comportamientos impropios. Faustino es un padre que incita a su hijo varón a irse a la guerra, mientras censura la actitud de la hija Estela, interpretada por Silvia Águila, quien se muestra como mujer sujeto deseante, en una puesta que desconcierta y seduce otra vez al espectador masculino.

El cine de los noventa cubano 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 geográficos más cercano: los Estados Unidos y su traducción desde el discurso político como “el imperialismo”. “Amor Vertical” (1997) llega incluso a incluir escenas de soldados y combatientes, y pone en los diálogos siempre el arrojo de los personajes masculinos y el entendimiento de la guerra como un sitio de legitimación, mientras son las mujeres quienes la conciben como un lugar de horror y de pérdidas en todos los sentidos.

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.

David, hombre heterosexual de “Fresa y Chocolate” (1993), consigue probar su condición constantemente en riesgo por los embates del *queer* David, luego de seducir a la vecina de este, y de esa manera confirma su masculinidad. Una constante parece expresar el cine cubano de estos tiempos, y es que los hombres cubanos son seres con poderes sobrehumanos para dar placer y satisfacer los deseos de una hembra vista como sujeto



deseante solo en subordinación, lógica entendida en un ordenamiento donde la posición jerárquica que ocupa el varón, no hace posible otras rutas.

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 noventa, 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 (Espinosa, 2012), 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 guión 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. Bastaría recordar “Cartas del Parque” (1988) del propio Tomás Gutiérrez Alea, o “Papeles Secundarios” (1989) de Orlando Rojas y la ganadora del primer Goya para el cine cubano, “La Bella del Alhambra” (1989) de Enrique Pineda Barnet.

Pero 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.

Contra ese estado de cosas, reaccionan los artistas, intelectuales y académicos primero, y luego la sociedad en general a raíz de la vivencia de la profunda crisis que viviría Cuba durante los años noventa. El sitio de “Fresa y Chocolate” (1993), y su creador principal Tomás Gutiérrez Alea, es evidente. Alea era un intelectual cuya posición al lado de la Revolución y en defensa de sus principios elementales había tenido ya oportunidad de probar en otras ocasiones. De este modo:

En Fresa y Chocolate, la ideología y la represión siempre tienen una forma de acercar el discurso de nuevo al análisis de la homofobia y no al estado como uno de sus artífices, sino que sirven como indicadores sentimentales que repiten el relato melodramático del tema. (...) Alea quiere redimir la bondad innata de la Revolución,

la justeza de la lucha revolucionaria, y provocar un sentido de la fe en su potencial para rectificar el rumbo (Quiroga, 2001:143).<sup>33</sup>

La película tiene como antecedente directo el texto publicado bajo la autoría de Senel Paz, “El bosque, el lobo y el hombre nuevo” (1991), por el cual recibió el Premio Iberoamericano de Cuento Juan Rulfo. Es así como aparece el guión de la obra cinematográfica bajo la autoría del propio Senel en un trabajo de conjunto con Gutiérrez Alea. Tal cuestión ha sido motivo para el análisis de algunos estudiosos cubanos al evidenciar la interrelación directa de la literatura con el cine (Caballero 2008, Padrón 2008, Arcos, entrevista 2013 y Diéguez, entrevista 2013), y los dilemas que entraña hacer traducción de un lenguaje a otro aún dentro de los mismos contornos del arte. Alea, refiriéndose a este particular apuntaba que: “La literatura te sugiere y el cine te precisa (...) el cine unifica en una sola imagen tantas interpretaciones posibles de esta imagen” (Alea entrevista, en Codina, 2012:22)

Ya desde la publicación del texto literario era evidente la denuncia a uno de los condicionantes principales de la sexualidad en la Cuba de los años posteriores al año 1959: las implicaciones que la no correspondencia con la normatividad en torno a las prácticas sexuales tenía para la valoración de los individuos dentro de la Revolución. El texto literario referente más directo de “Fresa y Chocolate” (1993):

(...) se levanta desde la circunstancia de ser el primer texto que, en la Revolución, discute con amplitud y un alcance entendido como auténtica “onda expansiva” ciertas normas de la Revolución pero con sus propios edificantes, incluyendo el cisma de la sexualidad no exclusivamente normativa (Espinosa, 2012: 85-86).

Podemos comprender la magnitud del debate que abre, dentro del panorama no solo de las artes, sino también en los mundos del análisis intelectual y político, un texto que por primera vez muestra a un personaje homosexual que demanda de un lugar en el presente como sujeto protagonista de la acción, con agencia dentro de los proyectos de construcción de la nación. El texto literario clama por un sentido de pertenencia desde una mirada que tiene que ser validada también dentro de los discursos de lo nacional.

Con ese antecedente es que irrumpe “Fresa y Chocolate” (1993) como texto fílmico que da nuevos cauces al debate sobre este tema. Afloran las inconformidades con

---

<sup>33</sup> La traducción del texto es totalmente personal.

un modelo, que debía a toda costa rehacerse si pretendía sostenerse ante las nuevas exigencias condicionadas por un contexto de crisis:

En la Cuba de los noventa, a solo tres años después de publicarse el relato cubano más lúcido del siglo XX, *Fresa y Chocolate*, era un nuevo punto de partida cuya publicación y discusión operaba como una estrategia de disculpa gubernamental, no evidente pero sí inocultable, ante los muchos Diegos que en Cuba y en el resto del mundo se reconocían en esas conversaciones a media tarde, cruzadas entre un homosexual conflictivo y culto y un joven aspirante al Partido Comunista (Espinosa, 2012:83-84).

Sin embargo 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.

Cuba vive en los noventa la disyuntiva de claudicar en sus ideales o de continuar por nuevos caminos sin perder sus más importantes conquistas. Es en ese escenario de disputas es donde aparece el texto fílmico. Tocaría al cine como sitio de impacto en la socialización y validación de prácticas, conductas, y saberes, activar los resortes sociales y avivar la polémica en torno a la tolerancia, la aceptación, la discriminación y otros asuntos, entendidos como problemas superados desde los discursos oficiales.

Una mirada desde los elementos aportados por la crítica fílmica feminista y las herramientas del análisis cinematográfico nos indican otras luces sobre este filme. A pesar de su potencial crítico y de su valor movilizador, la obra pone nuevamente a consideración de las audiencias un conjunto de estereotipos, lugares comunes, situaciones predecibles, que problematizan el análisis en torno a las representaciones de género, y a las masculinidades.

He ahí lo que la película carga a su pesar, pues:

*Fresa y Chocolate* retoma a los personajes, pero en función de una acción cinematográfica trastoca contextos e identidades, suma caracteres confusos o estereotipados, e induce a una lectura del cuerpo de la nación, que al intentar

pluralizarse, ofrece una lectura básicamente heterosexual de una narración predeterminada” (Espinosa, 2012:83)

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.

Es obvio que el plano de valoración social en que ambos hombres construyen su masculinidad, no ubica a estos sujetos en igualdad de condiciones. David mira fijo a los ojos de Diego. David es “normal”, Diego ha decidido saltarse el guión prescrito por el condicionante biológico y experimentar otros sitios desde los cuales construirse como hombre. El escenario para el primer encuentro de ambos personajes, la heladería Coppelia, ubicada en el centro mismo de La Habana, no da oportunidad a otros posibles desenlaces. Es preciso ajustarse a los patrones que los condicionantes de la vida social, determinan para ese espacio público desde la condición masculina.

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. La identidad, los sentimientos, el deseo y las prácticas de hombres que buscan relaciones sexuales con los de su mismo sexo y que no incorporan a estas expresiones atributos de feminidad, son encubiertos y no expuestos como posibles, desde la psicología de este personaje. 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)<sup>34</sup>

Desde la misma secuencia del encuentro de ambos personajes y después en varios momentos del filme, es evidente la disyunción entre el hombre homosexual extravagante representado por Jorge Perogurría, en el personaje de Diego y el heterosexual aun a pruebas pero seguro de su pertenencia a ese grupo, interpretado por Vladimir Cruz en el personaje de David. Esta dicotomía entre lo uno, que no puede ser lo otro bajo ninguna circunstancia, se hace evidente desde el mismo nombre que adquiere la película. Es imposible pensar lo variable, lo inestable, lo difuso de los bordes para las categorías de género que tiempos después nos llegara desde la reflexión *queer* (Butler, 2004). El cine cubano contribuye a reforzar el pensamiento dicotómico en torno al género y su expresión en las relaciones sexuales, la estética corporal, entre otras formas de expresión.

Se señala una diferenciación bien definida entre la fresa, sabor de helado que prefieren las mujeres y que por tanto es atribuido a los hombres que no lo son enteramente;

---

<sup>34</sup> Ídem.

y el chocolate, sabor asignado a los hombres completos, a los machos heterosexuales que siguen la norma. Desde la metáfora misma del nombre de la cinta, se evidencia esta relación dicotómica en como los creadores entienden los procesos de inscripción de las masculinidades, en las relaciones sociales.

La representación que encarna el personaje de David, pone en evidencia algunas pautas socializadoras, algunos compromisos que adquieren los hombres en el proceso de construcción de la masculinidad desde sus subjetividades, y que no son precisamente lugares de disfrute o gozo pleno. La secuencia que abre el filme, ubica a David en el cuarto de un motel, donde pretende hacer el amor con su novia Vivian, interpretada por Marilyn Solaya. El deseo del joven de consumir el acto sexual se trastoca ante el reclamo de esta de que solo la quiere para acostarse con ella. En un acto de suprema nobleza, no entendido como normal para el comportamiento de un hombre en esa circunstancia, salta de la cama, recoge su ropa, y le promete “respetarle” hasta que se casen y él la pueda llevar a un hotel de cinco estrellas. La escena termina abruptamente con el rostro perplejo de Vivian y la exclamación de “¡Cómo!”.

Esta escena cumple la función en el relato fílmico de provocar la primera risa del público porque es obvio que David se pierde totalmente en el texto sexual que se espera que él siga, lo que resulta en que pierda su oportunidad para demostrar su condición de macho logrado. David debía hacer el amor con la muy gustosa Vivian, quien después de todo, también sigue la pauta social asignada a ella de no ser sexualmente agresiva, sino mostrarse reticente en su papel de virgen pura e intocada. Vivian, pone a pruebas la masculinidad de David, al hacerle experimentar una situación en la que él tiene que actuar. El descalabro final de la historia entre ambos, con el casamiento de ella con alguien mayor y de mejores expectativas económicas, su partida al extranjero acompañando al esposo en una misión estatal, valida la idea de que comportamiento nobles como el de David en el momento de la intimidad con Vivian, no son válidos en los modos de actuación masculina, desde lo que nos sugiere el filme.

Para completar el cuadro de lo que en “Fresa y Chocolate” (1993) se disputa en torno a la representación de masculinidades, aparece Miguel, personaje asumido por Francisco Gattorno, quien es un joven dirigente de la organización política juvenil en la que

milita David. Miguel incita al joven a dar cacería y encontrar los argumentos con los cuales condenar las conductas del homosexual confeso. Pero resulta curioso que este Miguel, viene a encarnar la idea de un viejo orden, el cual es ridiculizado y puesto en duda en todo momento. Los conceptos que maneja el personaje en sus diálogos son desestimados, desde otros recursos del discurso cinematográfico que lo sitúan en el plano de lo deplorable y hacen de él, la antítesis de lo que discute el filme.

Miguel incita todo el tiempo a David, de que emprenda una persecución que posibilite desenmascarar los supuestos actos de “diversionismo ideológicos”<sup>35</sup> o “cooperación con el enemigo”, en los que cree involucrado a Diego. Para él la Patria, la idea del deber, la fidelidad al Partido y la ideología política está ante todo, defendiendo así un elemento de lo socialmente atribuido a la masculinidad en Cuba, asociado al compromiso con los grandes ideales nacionales. El papel del hombre y por supuesto de la idea del macho íntegro, es defendida por el dirigente comunista, que en un momento del filme acusa a David de haberse cambiado de bando, de ya no ser confiable, de ya no pertenecer a los suyos, al suponer que este llevaba flores a Diego y que por tanto había claudicado en sus ideas en común.

En el texto fílmico es evidente que Miguel si cumple con los cánones de validación de la masculinidad en el contexto cubano, lo que explica que estudie una carrera universitaria y que hasta tenga responsabilidades mayores en la organización política en la que milita. La idea del “hombre nuevo”, el cual debe curtirse en el compromiso y el deber y que tiene que estar muy pendiente de los posibles enemigos de la Patria, es puesta a consideración de los espectadores, en uno de sus sitios más sensible, la práctica de la sexualidad.

Interrogado por David ante si es posible un sitio para Diego en la Revolución, este le dice que no, arguyendo una razón bien evidente a su juicio: “la revolución no entra por el culo”. No es inocente esta pretensión ni deja mucho pie a posiciones encontradas. El

---

<sup>35</sup> Diversionismo ideológico: frase inscrita en los discursos oficiales durante la década de los 80, para denotar aquellas conductas que desde el pensamiento no concordaban con la práctica de construcción socialista. De ese modo el gusto por un producto norteamericano, o el interés por poseer algunos bienes de los cubanos en aquellos años podían ser tildados dentro de esa conducta, la cual era muy reprochada por dirigente de organizaciones estudiantiles, partidistas o sociales en la Cuba de estos años.



montaje se encarga de ridiculizar ese planteamiento, traduciendo así la inconformidad con viejas prácticas y sugiriendo lo prioritario de desmontar el sistema de valores sobre el cual conciben el mundo, los cubanos en la revolución.

Otro de los aspectos en el que conviene detenerse es en la interacción física a la que están condicionadas las masculinidades según la expresión que adopten. El acercamiento, el contacto físico entre Diego y David resulta bastante poco si tenemos en cuenta, todo el tiempo que estos pasan juntos en “La Guarida”, escenario principal para sus conversaciones. Una vez David da la mano a Diego y otra vez coloca su brazo sobre el hombro en una de las escenas que evidencian la tristeza del homosexual, pero ante el pedido de un abrazo de Diego a David, este se molesta y reacciona mal. No es hasta el momento final cuando se funden en un abrazo que valida la posibilidad de amistad entre ambos. Sin embargo con Miguel las cosas se presentan de forma diferente.

El espacio compartido entre Miguel y David es el dormitorio de la beca de la universidad donde ambos estudian. Lo que pudiera ser calificado como la única acción real de comportamiento homoerótico entre hombres en el filme, se da un plano muy confuso, que otra vez niega las múltiples posibilidades y lo variable incluso de la construcción de la identidad de género en la subjetividad de los individuos (Epple, 1998). El filme muestra en una de sus escenas en la que Miguel cura a David de los malestares de la borrachera, advirtiéndole que tiene que cuidarse del enemigo, en este caso Diego. Los dos hombres están en ropa interior, y después de colocar la cabeza de David entre sus manos, pero a la vez muy cerca de su pecho y debajo de la llave de agua fría, Miguel en tono de broma le da una palmada en una de las nalgas a David, celebrando cómo es que le han crecido estas.

Si analizamos el hecho de que Diego pocas veces toca a David, hasta el final del filme con el cuestionado abrazo conciliatorio, este pequeño acercamiento homoerótico que describe la secuencia, y que además es matizado por una iluminación que prioriza las zonas del cuerpo masculino de Miguel como sus brazos, el tórax y las piernas, se construye como parte del ritual del gran y buen amigo. Sin embargo no puede tener otra lectura que la de un intento del filme de ponderar lo ridículo de la postura heteronormativa que David trata de preservar en su trato con Diego, a partir de las recomendaciones de Miguel, pero que en

este caso se distiende, al no haber posibilidad de transgresión de una masculinidad heterosexual.

Más allá de la representación conflictiva y de múltiples lecturas que encarnan los tres personajes masculinos fundamentales de “Fresa y Chocolate” (1993), el filme es un llamado de atención sobre el proceso de cambios que la sociedad cubana experimenta en el contexto de los noventa. Es en este tiempo donde los cubanos y cubanas se cuestionan un conjunto de paradigmas y normas que hasta este momento parecían inamovibles y que ahora se abre un terreno fértil para el debate desde diferentes posiciones. 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 que quiebra dentro de ese discurso hegemónico de la masculinidad, caracterizado en las líneas precedentes, 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 encarnan masculinidades homosexuales, en ese contexto.

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

El estudio del cuerpo, adquiere durante todo el siglo XX una importancia cada vez mayor a la luz del interés de las Ciencias Sociales de dar una materialidad, de encontrar un sitio de enunciación para determinadas prácticas y comportamientos condicionados desde el intercambio social. Es el cuerpo un eje de representación en el que navegan e interactúan discursos, saberes e ideales. Es este a su vez la condición y el resultado de las tendencias de las formaciones sociales y papel de los individuos en ellos. Las masculinidades y su representación desde el cine encuentran en el cuerpo el sitio de enunciación por excelencia, desde el cual legitimar grupo de prácticas, gestos, y roles.

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 noventa 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 de análisis: “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)

Si 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 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 el pos de la seducción de David. Se confirma la tesis de que: “(...) el papel estructural de los cuerpos expulsados que se tornan peligroso, 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 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 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 una 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” (1997) y donde la sexualidad exacerbada, el estereotipo del cubano de lívido 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.

“La vida es silbar” (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 antes un ideal de nación que se derrumba. Elpidio Valdés, personaje interpretado por otros 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.

Elpidio sufre la frustración de un tiempo y de una época, su cuerpo asume los síntomas de esos conflictos. Incorpora el pelo largo y trenzado, que cuestiona la estética de lo correcto para un hombre en los discursos hegemónicos en torno a la masculinidad, porque:

Elpidio es un tipo al que no le importa cómo anda. Camina por la Habana en total libertad, sin esperanza de nada, esperando que algo le caiga del cielo. Lo que le

viene es primero una cartera con dólares y luego una turista que quiere que él se vaya con ella. (...) Es un hombre que ha perdido la fe, por eso siempre anda sin camisa, a veces descalzo, como sin ganas de nada (García entrevista, 2013).

En la película, el cuerpo de la madre de Elpidio Valdés podría ser considerado como una “alegoría de la nación” en tanto esta se llama Cuba, y lo abandona al no ser este hijo como ella soñaba. Elpidio no asume en la *performance de género* los atributos de un hombre ejemplar; pues al parecer distaba mucho de alcanzar la “perfección” de un imaginario social que puede ser traducido en los términos de “hombre nuevo”. Como hemos afirmado ya, los símbolos en torno a este concepto habían sido para Cuba la única pauta aceptada como válida dentro del discurso cubano en torno a la masculinidad. Elpidio es vago, espera que las cosas “les caigan del cielo” y en efecto ha inscrito sobre su cuerpo en tatuajes, vestimentas, y ademanes, las señales de una marginalidad que a todas luces es un grito de reproche a una sociedad que lo marca y no le ofrece otras oportunidades.

Si bien pudiera ser cierto que: “Lo que Fernando Pérez propone en *La vida es silbar* 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.

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)

Las películas analizadas muestran sujetos que por un lado posicionan y remarcan estereotipos en torno a los hombres en la isla, y a otros que en cambio lo cuestionan o enuncian los dilemas de la existencia masculina, y de esta forma dan significado a los cuerpos que son puestos en pantalla. Por ser presentado así, el cuerpo permite al espectador una comprensión de los códigos que implican patrones inteligibles desde el género. Tal vez ninguna de las categorías en debate hoy desde las ciencias sociales, como la raza, la etnia o la clase tengan su equivalencia al género, en una historia de encuentro y desencuentro con la comprensión del cuerpo biológico como condicionante esencial para su entendimiento epistemológico.<sup>36</sup>

El resultado para el tratamiento del cuerpo de los hombres en el cine cubano puede calificarse como no despreocupado de las evoluciones narrativas, pero en la mayoría de los casos orientado su significado desde una normativa heterosexual y machista, que no da cabida a otras formas en las que este vehiculiza otros modos de ser, dentro de la propia existencia masculina.

### **La mujer en el discurso cinematográfico cubano de los noventa.**

El análisis de las representaciones de masculinidad en el cine cubano de los noventa, intentando remarcar como una situación de crisis económica y en los valores, subvierte las

---

<sup>36</sup> Sobre este particular un interesante debate puede encontrarse en los textos de Perruchon (1997) y Fausto-Sterling (2000), quienes tematizan en culturas diferentes el asunto del condicionante biológico como no decisivo para la asignación de roles de género.

formas en que esa masculinidad es encarnada desde la subjetividad de los individuos, tiene necesariamente que hacer una mirada al tratamiento de lo femenino por este mismo cine. Si el criterio de que la construcción de la masculinidad se hace siempre en oposición a lo femenino, demarcando así lo uno, como lo que no es lo otro (Connell, 1997) ha sido concertado desde los estudiosos de esta nueva mirada a las relaciones de género, conviene detenerse en la representación en la gran pantalla de estos años del sujeto mujer.

A lo largo de su historia el cine cubano se convirtió en un sitio para generar el debate sobre las relaciones de género, y sobre todo al papel de la mujer en el nuevo escenario de transformación social que había propiciado la Revolución en el poder. Sin embargo la presencia del sujeto femenino en las obras del cine del ICAIC tiene tintes contradictorios y en la mayoría de los casos genera controversia. La realidad evidencia que filmes que intentaban producir imágenes y discursos en torno a la igualdad de género, el sitio de protagonismo de la mujer y la validación de su rol como productoras de importante capital social, solo se limitaban a proporcionar una ilusión de igualdad mientras mantenían el *estatus quo* del sistema jerárquico de género.

En los primeros filmes producidos por el ICAIC, y que constituyen el momento fundacional del cine cubano, fue creada una mitología revolucionaria mediante los complejos procesos de representación, donde la puesta en escena, el montaje, la iluminación y los diálogos, cumplen su papel en el texto cinematográfico de enfatizar que es este un tiempo distinto también para ellas. Las simbolizaciones están siempre inscritas en los discursos de heroicidad y combate. Sitúa a la mujer cubana como significante inmediato de la nación, a la cual le ha sido otorgado como conceptos los atributos de abnegación, persistencia, y amor maternal con sus hijos-ciudadanos (D'Lugo, 1997).

En la superficie, las imágenes que muestran las relaciones entre lo femenino y lo masculino aparentan ser representativas de un creciente deseo de alcanzar la absoluta igualdad entre los sexos, mientras que un análisis más profundos de esos filmes, a partir de las herramientas del feminismo y las teorías feministas sobre el cine, revelan una pervivencia y defensa de las concepciones de jerarquía masculina en el sistema de género, que las propias películas pretenden criticar. Esta norma para el cine cubano muestra su continuidad en esta década compleja, como fueron los años noventa. Aunque en el corpus



analizado no hay una película que trate específicamente el tema de la liberación femenina o el rol de la mujer, se recurre a algunos lugares comunes para las representaciones de lo femenino en el cine cubano, lo cual tiene su anclaje en la concepción del cine clásico que le precede.

#### Como explica Mulvey

El filme [tradicional, de Hollywood] abre con la mujer como objeto de la combinación de la mirada del espectador y de todos los protagonistas masculinos de la película. Ella es aislada, glamorosa, expuesta, sexualizada. Pero, a medida que el relato avanza, se enamora del protagonista masculino principal y se convierte en su propiedad, con lo que pierde sus glamorosas características externas, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de corista; su erotismo se subordina en la estrella masculina solamente (Mulvey 1975 :29).

Toca al protagonista masculino el papel del héroe, y la mujer espera porque él aparezca en su espacio, mientras ella se reduce solamente a un papel de signo, de referencia, de marca que enuncia la representación, y por tanto objeto de valor que eventualmente cumple con las expectativas del relato. El hombre refuerza así su posición de héroe, de motor narrativo de los acontecimientos y más que eso, de móvil de la acción cinematográfica, relegando a la mujer a un sitio inferior en la propia estructura narrativa.

En todo el corpus analizado en este estudio efectivamente, las mujeres ocupan papeles secundarios. Las historias que se cuentan subordinan los conflictos de ellas a los de sus acompañantes masculinos, restando así importancia en la estructura dramática y dando centralidad y peso dramático a lo que sucede a ellos. Así encontramos a una Nancy, interpretada por Mirtha Ibarra en “Fresa y Chocolate” (1993) que encarna la histeria como una precondición para la existencia femenina.

Ella viene a confirmar el criterio de que una de las principales funciones socio sexuales de la mujer en la sociedad heterosexista, es la de proveer al hombre de oportunidades para defender su hombría. Las soluciones que se dan al romance que sigue ella con el joven David, otra vez subordinan su deseo, y la expresión de su sexualidad a la del macho que consumando con ella el acto sexual, y validando su cumplimiento con la norma heterosexual, ya nos cierra la posibilidad de que este ceda a la batalla por seducirlo emprendida por Diego.

Sin embargo la Nancy de “Fresa y Chocolate” (1993) es una mujer a la cual perviven muchos conflictos existenciales. Tiene tendencias al suicidio, habla con los objetos no vivos, y en sus universo incorpora el elemento de religiosidad del pueblo cubano, que en la década de los noventa va a encontrar un aumento considerable en el número de practicantes de las diferentes expresiones de la espiritualidad, y que el filme no deja de enunciar a través de su personaje.

Mirtha Ibarra repite actuación al mando de Gutiérrez Alea en “Guantanamera” (1995) donde encarna a Gina, y hace dueto con Perogurría en su interpretación del típico conquistador en el personaje de Mariano. Gina descontenta con su condición de casada con un burócrata arquetipo del funcionario de gobierno socialista, sueña nuevamente con el amor ante el encuentro fortuito con su ex alumno, Mariano. A medida que el relato avanza, su deseo y toda la fuerza del personaje van paulatinamente perdiendo importancia ante el interés de Mariano por conquistarla y seducirla nuevamente.

Pero es en “Amor Vertical” (1997) donde tal vez se dé un tratamiento más interesante desde la construcción del personaje de Estela, protagonizado por Silvia Águila. Una joven estudiante de arquitectura busca incesantemente una solución a los problemas habitacionales de la ciudad de La Habana, mientras vive con desprejuicio y una aparente libertad su sexualidad y satisface su deseo. Sin embargo las trampas de un arte construido para la satisfacción de la mirada masculina, la hace caer nuevamente en sitios comunes que desde el montaje, la superposición de los planos, y otros detalles propios del discurso fílmico, se construyen para la mirada voyeurística de un espectador masculino. (Mulvey, 1975)

Aunque ella viene a ser uno de los personajes más importantes en la película, desde el momento que conoce a Ernesto, (otra vez Perogurría), joven trabajador de una institución de salud, que tiene una relación por conveniencia con una mujer mayor, su historia se revierte. La libertad de la que gozaba el personaje pierde centralidad, al subordinarse a los deseos y la acción que emprende Ernesto. La negativa de la muchacha de regresar a su casa y la subordinación en su actuar a cada uno de los deseos de su contraparte masculina, deslegitima su perspectiva para colocar al espectador en consonancia con la

intención del personaje masculino de ser él quien toma las decisiones importantes en la relación de pareja.

En términos de Mulvey el placer escopofílico es el de Ernesto, y el punto de vista del espectador se concibe desde una mirada masculina. Se crea un “satisfactorio sentimiento de omnipotencia” por medio del cual el espectador tiende lazos con el protagonista, y le hace coincidir con ese poder activo de la mirada. A triada espectador-protagonista- mirada, es concebida en términos masculinos. Quienes vemos aprobamos que Estela deje de pensar por ella y piense Ernesto por ambos, pues el filme insta al espectador a validar estas decisiones desde la naturalidad del sacrificio femenino.

De cualquier manera resulta muy significativo el hecho de que sea incorporado el deseo de la mujer, como un elemento clave. Esto puede ser leído como una manifestación de resistencia a los mecanismos patriarcales, por lo que la simple posesión de ese deseo, la sitúa en plano superior de libertad y autonomía. El solo hecho de mostrarse como sujeto deseante, subvierte las construcciones de una feminidad auto-sacrificada. De este aspecto se hace dueña la Mariana de Claudia Rojas de “La vida es silbar” (1998), la cual ve constantemente en la calle hombres desnudos y se acuesta desprejuiciadamente con cuanto varón siente en su interior el deseo sexual, en una puesta que hace pensar que el acto sexual es en ella el sitio desde el cual vaciar sus frustraciones ante el descontento con el mundo exterior que la circunda.

“La vida es silbar” (1998) es un filme donde la evocación hacia los simbolismos sobre los cuales se sustenta el ideal de lo nacional, es manifestada de una manera que sugiere el cuestionamiento a la validez de esos paradigmas. Lo extraño del argumento pone al descubierto preocupaciones sociales demasiado presentes para divorciarlas del contexto de crisis como sitio de explicación.

El nombre de esta actriz de lívido exacerbado hace inmediatamente conexión con Mariana Grajales, madre de los Maceo, familia de héroes de las guerras de independencia, quien es tenida como un modelo de madre y mujer en la nación. La Mariana de este tiempo, símbolo de mujer cubana que vive en los noventa de Cuba, está más libre de ataduras y

prejuicios y por tanto se da el lujo de dar a los hombres del calificativo de objetos, solo imprescindibles en la satisfacción de sus deseos sexuales más urgentes.

Si bien es cierto que la mujer en los filmes analizados recorre nuevamente lugares comunes, situaciones predecibles, personajes sin una fuerza fundamental en el relato, la enunciación de este sujeto en el texto fílmico evidencia las lógicas del sistema de género y sus cuestionamientos desde sitios distintos. Roles tradicionalmente entendidos como naturales y propios de los hombres como el del papel de proveedor, el del padre de familia, e incluso su siempre disposición para la seducción y el sexo, figuran como escenarios de conflictos ante la reacción de estas mujeres y su representación en la gran pantalla cubana de esos años.

### **Masculinidades frente a un otro exterior.**

Los procesos de construcción de la masculinidad en Cuba, han encontrado siempre en un otro extranjero un punto de referencia importante por medio del cual validarse. El complejo proceso de formación de la nacionalidad cubana, da cuenta de ese diálogo, al ser receptora la isla de los negros esclavos provenientes de África y traídos a la fuerza en un primero momento, y luego de las oleadas de migrantes de España y Asia, en tiempos de la República. Sobre cómo estos personajes se insertaron en la Cuba de su momento, y sobre los impactos en la creación de estereotipos, mitos, e incluso personajes fundamentales en nuestra cultura al cual recurren constantemente las artes como vehículo de enunciación ya se ha explicado en líneas precedentes.

De cierta manera no es posible estudiar la subjetividad histórica cubana y dentro de ellos los procesos en torno a la construcción de la masculinidad hegemónica, haciendo una revisión del otro extranjero, sin detenernos en la influencia soviética sobre este aspecto. Durante la década de los noventa aún existen remanente tangibles de la cultura soviética entre los cubanos, que se evidencian en la estética de los uniformes militares que usan los hombres, algunas expresiones en las artes apegadas al realismo socialista muy de moda en los años setenta y ochenta en la isla, entre otras expresiones claves.

Sin embargo la verdad es que las relaciones entre Cuba y la Unión Soviética, fueron percibidas a nivel popular como un equilibrio entre el rechazo y la aceptación. A pesar de

que “todo venía de Rusia”, los cubanos tendían a valorar a los soviéticos como torpes, toscos, e insípidos en sus formas culturales y su trato con los demás. Pocos de los elementos centrales de su cultura se incorporaron a la cotidianidad cubana, y es mucho más difícil encontrarlo en los imaginarios en torno a lo masculino.

En los años noventa la presencia de otro extranjero, adquiere nuevos matices. La migración hacia los países desarrollados es vista como alternativa posible ante la crisis. En su intento por legitimar la no permanencia en la isla, algunas películas ofrecen esa salida a los conflictos que viven sus personajes. La construcción de la masculinidad sigue situando a los hombres como esos sujetos más propensos a enfrentar aventuras migratorias exitosas. Así se ofrece la solución para el Diego de “Fresa y Chocolate” (1993), mientras Elpidio de “La vida es silbar” (1998), maneja en todo momento la idea de irse como una posibilidad real que le haga escapar del descontento que sufre.

La migración viene a ser un tema recurrente en las películas cubanas de los noventa, como apunta Desiré Díaz en su artículo *La mirada de Ovidio*, para revertir discursos en torno a lo foráneo y la cubanía. Tales elementos vienen a ofrecer en el plano de lo cinematográfico el tratamiento a temas vedados, o cuyos referente más habituales son una crítica a la migración como evidencia de la falta de compromiso con el proyecto de sociedad. (Díaz, 2001)

El discurso referido o vinculado al exilio en la producción fílmica de los noventa nos coloca en un espacio de cuestionamiento identitario, que justifica lo cambiante y lo discontinuo de la interpretación del fenómeno en los discursos de lo nacional y la nación. Con los acontecimientos migratorios que se suscitan en el período<sup>37</sup> esos discursos se desplazan de los límites físicos de la nación y adquieren un calificativo transnacional. La construcción de la identidad como cubanos sobrepasan las fronteras reduciéndolas entre sus sitios de asentamiento y su Patria.

---

<sup>37</sup> Durante la década de los noventa se producen varios incidentes que propician conversaciones migratorias entre Cuba y Estados Unidos. Uno de los más famosos fue la llamada “Crisis de los Balsaeros”, producto a la recurrencia de la realización de un viaje que cubriera el Estrecho de La Florida en embarcaciones precarias. El secuestro de embarcaciones y aviones, fue otro de los hechos recurrentes en los años noventa, como parte de este contexto migratorio difícil.

Pero en la construcción de esa idea de lo masculino en el discurso fílmico de los noventa podemos encontrar una relación inversa, representada con mucha precisión. La apertura del turismo como medida de ajuste ante la crisis, y la presencia de un mayor número de europeos que en este momento caminan las calles de las principales ciudades, con un interés de conocimiento y disfrute de un escenario exótico, viene también a cuestionar los modelos de realización personal y conformidad con la vida de los cubanos de este tiempo. “Hacerse el sueco” (2000) de Daniel Díaz Torres, pone en evidencia las estrategias de supervivencia de la familia cubana durante la crisis, poniendo en cuestionamiento el papel del padre de familia, y la función del proveedor del hombre en la organización familiar.

La llegada de Jorn un profesor de literatura sueco, interpretado por el actor Peter Lohmeyer, hace que se pongan en juego los principios de Amancio, interpretado por Enrique Molina. Este personaje encara ante los espectadores el arquetipo del militante comunista, ex integrante de la Policía Nacional Revolucionaria quien se ve imposibilitado de mantenerse como sustento del hogar integrado por su esposa y la hija estudiante universitaria. Su situación de salud le ha puesto en la casa, a la vez que rechaza uno y otro ofrecimiento de trabajo, por significar su aceptación, la realidad de ceder a las nuevas prácticas consumistas y de mercado instauradas en la isla como consecuencia de la crisis.

Este hombre cubano de los noventa, demuestra uno de los dilemas fundamentales que encaran los varones en este contexto: un padre de familia cuya condición de proveedor no puede sostener y cuyas estrategias de supervivencias cuestionan los viejos paradigmas del “hombre nuevo”, sobre el cual se sustentaba la construcción de la masculinidad desde los discursos oficiales. Gracias a la insistencia de su esposa, Amancio termina aceptando el hecho de que se arriende una de las habitaciones de la casa a este supuesto profesor sueco, el cual simula ese personaje, pero es la vez un delincuente que bajo esa fachada, se dedica a asaltar a otros turistas que disfrutaban de La Habana.

Las situaciones de la película que ponen en escena a Jorn y a Amancio cuestionan todo el tiempo ambos ideales de masculinidad. Mientras Jorn trata de seducir a la hija de este, Amancio cuida todo el tiempo el extranjero no rebase en el hogar el sitio del invitado. El hombre cubano es todo el tiempo responsable de salvaguardar la integridad de su

familia, mucho más cuando el peligro proviene de otro extranjero. En Amancio se resume el estereotipo del típico machista que no comprende que el papel de proveedor se haya desplazado hasta la figura de su mujer, quien gracias a la alternativa de dar alojamiento al supuesto profesor carga con el sustento del hogar.

El otro extranjero seduce a la joven muchacha hija de Amancio, poniendo en evidencia otro de los derroteros de los hombres cubanos en su enfrentamiento a expresiones foráneas de masculinidad. En el intercambio social, como producto de la crisis, se refuerza la idea de que el casamiento y el romance con un extranjero de una mujer cubana, es garantía de éxito, es visto como una carta de triunfo. El personaje secundario que interpreta el actor Mijaíl Mulkay, se conforma en su fracaso por conquistar a la hija de Amancio, ante la preferencia de esta por el extranjero.

La llegada de este otro masculino a la casa de esta familia, que desde la intención de los realizadores no hay duda de que está encabezada por Amancio, trastoca los patrones sobre los hombres cubanos que interactúan con él, construyen sus relaciones. El extranjero es aceptado en espacios de socialización masculina como el dominó o el lugar donde se bebe alcohol por lo que significa como posible garantía económica para la familia y para el barrio, pero mirado como extraño por lo que puede cuestionar desde el punto de vista de la construcción y validación de patrones socializadores de género.

Resulta un peligro para los otros hombres que compiten por la chica, pero a su vez es percibido como extraño, como irreal, y por tanto como un punto de comparación desde el cual construir esa forma propia de entender lo masculino en el contexto cubano. Jorn, cuando es descubierto en su condición de delincuente, por los agentes de la Policía amigos y ex colegas de Amancio y por este mismo, arguye en el amor la causa de su reconocimiento del error y su permanencia en la isla a pesar de un posible juzgamiento por parte de las autoridades. Algunas cosas como la racionalidad que es pedida a los hombres como condición primera, es puesta en cuestionamiento desde este personaje, que por no ser cubano, le es posible encarnar estos comportamientos.

### **Disidencias y transgresiones: más allá del descontento y la duda.**

No hay dudas que la década de los noventa presenta condicionantes muy específicas que recrea el escenario para que los cubanos y cubanas cuestionen un grupo de ideologías, patrones, simbolizaciones y roles, eran entendidos como válidos. En cómo ese escenario influye en las maneras de entender los patrones socializadores en torno a la construcción de lo masculino y por tanto de la masculinidad, también da cuenta el cine cubano de los noventa. Las películas cubanas analizadas en el corpus de la presente investigación, indican cómo es este un período en que se pone en duda, algunos sitios o lugares comunes para los hombres de la isla. Los tiempos de crisis condicionan también algunos quiebres en torno al discurso hegemónico de la masculinidad en Cuba que difieren del modelo de hombre que esperara la Revolución de sus hijos y que por tanto resultan muy interesante.

Para Cuba los noventa son el tiempo también en el que se hace evidente un quiebre en estas estructuras. Si como bien nos había advertido ya Montesinos: “la crisis de la identidad masculina se dará conforme se registren transformaciones culturales que cuestionen o transgredan los principios aceptados que definen el perfil general de ser hombres” (Montesinos 2002:75), es evidente que Cuba atraviesa un escenario donde esta crisis en torno a lo masculino va a tener formas de expresión muy concretas, y que van a tener resonancias en los sujetos representados en los textos fílmicos analizados.

Por primera vez en el cine cubano aparece un personaje homosexual masculino cuyo objeto de la representación no es la burla y la risa del espectador. Con el Diego de “Fresa y Chocolate” (1993), el cine cubano da un paso de avance en este sentido, el cual luego se traduciría en una interpretación mucho más coherente del homosexual dentro del imaginario del público espectador. “El acendrado patriotismo del personaje y su compromiso con la cultura nacional es uno de los rasgos que lo dignifican y lo establecen como uno de los más bellos del cine cubano” (Díaz, 2001:47).

Tendría que pasar algún tiempo para que un entendimiento del género, desde visiones de este como mucho más variable, no estático, ni definido, fuera asumido por algunos realizadores, quienes situarían a transexuales y travestis, sujetos *queer* en tránsito hacia lo femenino, en personajes de fuerte carga argumental en documentales y filmes de ficción. El documental “En el cuerpo equivocado” (2011) de Marilyn Solaya y



recientemente “Juan de los Muertos” (2012) de Alejandro Brugués y ganadora del Premio Goya a la mejor película extranjera de habla hispana en 2013, confirman la presencia de estos sujetos en la representación fílmica cubana más actual.

Es Diego quien rompe esa tradición del cine cubano de situar a sus hombres siempre como héroes probados, dispuestos a darlo todo por la Revolución, para colocar un personaje que en tanto homosexual que abandona el país, llega a seducir a los espectadores desde la comprensión e identificación con las variadas formas de intolerancia que de alguna manera todos sufren en la Cuba de ese momento. David en cambio no comprende que no haya espacio para Diego en esta sociedad “justa e inclusiva” que le mostraron siempre. Desde su pensamiento y luego comprensión de los conflictos de Diego, cuestiona la esencia intolerante del sistema de valores puestos como paradigmas para la socialización de los individuos en Cuba y donde el género y las condicionantes sexuales son esenciales para otorgar o no pertenencia, desde los discursos del poder.

Los filmes analizados muestran el hecho de que la idea de la migración y el emprendimiento de aventuras más allá de los mares, atribuida a los hombres por su condición de proveedor del hogar en los años noventa, comienza ser percibida como una decisión personal válida. El cine cubano de este tiempo, desde el montaje y la articulación de otros elementos como la iluminación e incluso la banda sonora, nos da cuenta de que existe una:

(...) apertura ideológica alejada de concepciones que recriminan las decisiones de los individuos de vivir en otro sitio; es claro que este es ya un tema que se ha “popularizado” tanto, que ya involucra a un gran número de personas considerablemente superior a períodos precedentes por lo que necesariamente su respaldo es a mayor escala (López, 2012:6).

Los procesos migratorios hasta la década del noventa habían estado fuertemente condicionados por los discursos oficiales bajo la idea de la traición, de la no pertenencia, la salida del país como algo definitivo y por tanto que cambia el estatus y la vida de los hombres cubanos. Los noventa dan un giro a eso, y personajes son presentados como auténticamente cubanos aún en su pretensión de abandonar el país.

Evidente es la crítica a los ideales en torno al “hombre nuevo” imposibles de lograr en todo el devenir del proceso de construcción socialista en Cuba. Devenido en estereotipo

nacional gracias a los condicionantes del sistema de jerarquía de género (Nash 1988) para hombres y también para mujeres, y teniendo al compromiso con lo político por encima de lo personal como uno de sus principales anclajes teóricos, la situación de crisis no posibilita el sostenimiento de ese viejo orden. Los hombres cubanos son evidenciados en las puestas en escena de estos años, en conflictos familiares, en espacios privados, en sitios que se alejan de la visión del héroe comprometido o participante en su posición de obrero, intelectual o artista en la pose de compromiso y apego total a la Revolución.

Tomás Gutiérrez Alea, director insigne de la época decía en estos años que:

Este cineasta se mete con lo que cree que está mal en el socialismo. Alguien me decía, y estoy plenamente de acuerdo, que el guión del socialismo es excelente, pero la puesta en escena deja mucho que desear, y por lo tanto debe ser objeto de crítica. Es la mejor manera de contribuir a su mejoramiento. (Gutiérrez Alea entrevista, en Codina, 2012:26)

El “hombre nuevo” se desmonta como única alternativa o posibilidad para dar espacio a otras consideraciones en torno a la pertenencia al proyecto de nación, incluso desde condicionamientos específicos con género. Son los años noventa los que ven el inicio de la visibilización en sitios muy cerrados a las expresiones de las diversidades sexuales como la televisión, o el análisis de los medios de comunicación impresos. Diego, David, Elpidio, Ernesto y Mariano, hombres que hacen protagónico en los filmes analizados cuestionan un conjunto de principios en torno a la sexualidad, al sitio del héroe, e incluso a las relaciones con otros hombres que va a inaugurar una abanico de posibilidades múltiples para las representaciones de lo masculino en el cine cubano.

Una alusión al descontento y el escepticismo es otra novedad ubicada como atributo de lo masculino en el cine cubano de estos años. Los hombres cubanos habían sido mostrados en sitios de héroes, de machos totales, de hombres sin la posibilidad que quiebres. “La vida es silbar” (1998) presenta a un Elpidio lleno de inconformidad y sin esperanza aparente. Aunque la película ofrece una solución dramática a los conflictos de este personaje, en su renuncia a viajar al extranjero con la turista Crisis, encarnada por Isabel Santos, todo el pesimismo que carga, todo el descontento y la duda perenne, le hacen uno de los hombres más creíbles de los representados en el cine cubano de todos los tiempos.

“Guantanamera” (1995) es la película que mejor alegoriza la situación de descontento y reordenamientos de valores, simbolismos y paradigmas en torno a Cuba y su realidad, y donde se avizora de manera más controversial el futuro. En la figura de la niña hay una clara alusión a la muerte, y que marca el final de cierto tipo de política que se encarna en el militante del Partido, mecanicista y ortodoxo. La película en cambio no presenta horizontes claros, no da sugerencias de posibilidades reales, de soluciones anticipadas. Su puesta está lastrada por la ironía y un total escepticismo, que pasa también por otros personajes secundarios masculinos, que desde la construcción de su propia subjetividad también desde el género, cuestionan y no aceptan imposiciones.

Otros hombres como Miguel, Faustino, Amancio y Adolfo son puestos en pantalla como alusión a un viejo orden. Ellos encarnan siempre el sitio de los funcionarios del estado, de los viejos combatientes en las filas del Ministerio del Interior y por tanto “soldado en la batalla contra el enemigo imperialista”, o el dirigente de organización política de mentalidad ortodoxa. El montaje se encarga de ridiculizar sus planteamientos, cuestionando así la representación de ese “hombre nuevo” no logrado y haciendo sujetos de la acción dramática, a nuevos hombres más reales, más fieles, más comunes al espectador cubano.

Todos estos personajes, tanto los nuevos hombres como los viejos que son evidentes en los filmes desde la burla y la no aprobación de sus actos, 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. Sus evidentes transgresiones no sólo están en contra del orden ético moral, sino también en cuestionamiento del orden simbólico. He ahí la visión renovadora que ofrecen los textos cinematográficos y la posibilidad de entender representaciones en torno a lo masculino que nos regalan sus secuencias.

## Conclusiones

El estudio de las representaciones de masculinidades en el discurso fílmico cubano de los noventa 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 como 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.

La construcción del discurso hegemónico de la masculinidad en Cuba, ha estado condicionado por factores de tipo económico, social y político, los cuales tienen como resultado la creación de una serie de estereotipos, valores simbólicos y pautas socializadoras que imprimen a este proceso las generalidades de otras zonas del Caribe y Latinoamérica, pero con las particularidades de la construcción socialista, la condición de insularidad, y el peculiar elemento de simbiosis y transculturación generado por los procesos de conquista y colonización, así como las oleadas migratorias.

Lo masculino en Cuba ha definido entonces algunos patrones simbólicos que son trasladados en el intercambio social de una generación a otros, a la vez que reforzado desde las representaciones en la pintura, la literatura, y el cine, a la par en que un discurso en torno a la historia nacional sitúa a los sujetos masculinos en distintos sitios con respecto al poder, demarcando la naturaleza sexuada del ideal de nación y los significados en torno a su pertenencia desde la subjetividad.

El cine no escapa a tales condicionantes. Deviene en una tecnología de género clave, que se articula junto con otros aparatos ideológicos, para la mantención del *estatus quo*. Si las imágenes de la Revolución pueden encontrarse en la documentalística de Santiago Álvarez y el Noticiero ICAIC; declarado recientemente Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO; también en la ficción de los años noventa es posible hacer un panorama de esos rostros de la isla, y de esos conflictos que experimenta la sociedad tras la debacle del campo socialista y la vivencia no solo de una crisis económica, sino de un

período en que los paradigmas ideológicos se sacuden indicando reconfiguraciones en los discursos y las prácticas con género.

Durante estos años noventa 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. Su sitio como tecnología de género, sirve al sistema de jerarquías de género para que los hombres sigan representados en la mayoría de los casos en sitios de poder. Por otro lado la puesta en pantalla de las historias de estos años indican otros modos de representación que orientan al espectador hacia la comprensión de nuevas formas de vivir lo masculino, enunciado por primera vez la pertinencia de los individuos cuya orientación sexual se salta la norma al proyecto de nación.

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 noventa, 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 noventa 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, expresan 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.

Importante ha sido también poder corroborar el hecho de que en la mayoría de los realizadores cinematográficos cubanos, en el mundo que integra ese conjunto de personas que al decir de Kuhn, son también el cine, predomina un sesgo machista el cual traduce a sus obras. En las entrevistas y diálogos, así como en la revisión de algunos documentos que recogen criterios en torno al corpus de películas analizadas, se vislumbran ideas en torno a la naturalización de los roles, las prácticas y el ordenamiento desde el género de la sociedad cubana. Elementos como la fotografía, la iluminación, o el montaje, incluso en los casos en que este es dirigido por artistas mujeres, no garantizan la comprensión de una relación más equitativa que se traduzca en modos de representar.

## **Bibliografía:**

- Acanda, Jorge (2000). "Recapitular la Cuba de los 90". *La Gaceta de Cuba*. Número 3 Disponible en: <http://biblioteca.filosofia.cu/php/export.php?format=htm&id=34&view=1> Consultado 13 de marzo de 2012.
- Aguilar, Nerys (2003). "Masculinidades, choferes y espacio urbano en México". En Revista *Convergencia* sept- dic, año 10, No. 33. Universidad Autónoma del Estado de México / Universitat Jaume I / Fundación Caja Castellón- Bancaja, España, Toluca, México: pp 201-224.
- Althusser, Louis (1978). "Ideologías y aparatos ideológicos de Estado". En *Ensayos*, Barcelona: Laia.
- Álvarez, 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 cours au cinema*. París: Editorial Presses Universitaires de France
- Amorós, Cecilia. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos,
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londre: Verso.
- Arés, Patricia. (1996). "Virilidad: ¿Conocemos el costo de ser hombres?" Revista: *Sexología y Sociedad*, año 2, No 5 La Habana: pp 18- 21.
- Badinter, Elizabeth. (1993). *XY. La identidad masculina*. Madrid, Editorial Alianza.
- BANCO NACIONAL DE CUBA (1996). *Informe económico 1995*. La Habana. Cuba
- Barnet, Miguel (1986). *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Ciencias Sociales.
- 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
- Barrios, Reinier (2007). "Isabel Esperanza Betancourt: entre adoquines y tinajones vive una leyenda." Tesis para alcanzar el grado de Lic en Periodismo. Departamento de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de Oriente. (Inédito)
- Beauvoir de, Simone (1989). *El segundo sexo*. México D.F: Alianza Editorial Mexicana y Siglo Veinte.

- 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.
- Benítez, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Benítez, Ileana (2008). “La estigmatización de término feminismo en Cuba”. En Base de datos Universidad de Oriente Santiago de Cuba. Documento en PDF. En: <http://ojs.uo.edu.cu/index.php/stgo/article/view/14502411/630>. Consultado 14 de marzo de 2012.
- 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.
- Bonino, Luis (1998). *Micromachismos, la violencia invisible*. Madrid: Cecom.
- Bourdieu, Pierre (1983). *La dominación masculina*. Disponible en Url: <http://www.udg.mx/laventana/libr3/bordieu.html#cola> Consultado el 15/06/2012.
- Brah, Avtar (2006). “Diferença, Diversidade, Diferenciação”. En: *Cadernos*, Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp: pp. 26-34
- Braz de, Camilo. (2009) “Machos a media luz: miradas de una antropología impropia” AIBR En: *Revista de Antropología Iberoamericana*. Vol. 4. No 3 sept- dic 2009 Madrid. España. pp. 443-467.
- 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.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. México DF: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Deshacer el Género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Caballero, Rufo (2005). *Un hombre solo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*. La Habana: Ediciones Unión. Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).
- \_\_\_\_\_ (2008) *Lágrimas en la lluvia*. Ciudad de la Habana: Ediciones ICAIC y Letras Cubanas.
- Cardoso, Yanetsy (2012). “Experiencias masculinas: el servicio militar en Cuba”. Tesis para alcanzar el grado de licenciada en Psicología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. 2012.
- Carranza, Julio (1997). “Cuba: la reestructuración de la economía. Una propuesta para el debate”. En *Nueva Sociedad*. Caracas: pp. 12- 17.



- Castillo Mario y Mirian Herrera (2010). “Los lavaderos chinos en la Habana del siglo XX: paisajes urbanos, sociabilidades y memoria colectiva. En: <http://www.redmasculinidades.com/sites/default/files/archivos/biblioteca/00105.pdf>. Consultado día 4 de Julio de 2013.
- Castro, Fidel (1961). “*Palabras a los intelectuales*”: Discurso pronunciado en el recinto de la Biblioteca Nacional de Cuba. Día 30 de Junio de 1961. Versiones Taquigráficas del Consejo de Estado. La Habana: Publicado en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>: Consultado 8 de julio de 2013
- \_\_\_\_\_ (1998). *Los valores que defendemos*. Villa Clara: Editora Política.
- CEPAL (1997). *La economía cubana. Reformas estructurales y desempeños en los noventa*. Fondo de Cultura Económica. La Habana. Cuba
- Codina, Norberto Comp. (2012). *Para verte mejor. Pasajes del cine cubano en La gaceta de Cuba*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Cohan, Steve y Ina Rae Hark (1993). *Screening the Male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Colaizzi, Giulia (2010). “El acto cinematográfico: género y texto fílmico”. En: *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7): pp. v-xiii.
- Colección de “Revistas Cine Cubano” online. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital23/index.htm>. Consultado de enero a marzo de 2012.
- Colectivo de Autores (2001). *Conquistando la utopía: El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Centro Cultural Juan Marinello e Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas. (ICAIC)
- Colombres, Adolfo (2010 [1985]). “Introducción”. En: *La Descolonización de la mirada. Una introducción a la antropología visual*. La Habana: Ediciones Instituto 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*, Cap. 2. Isis internacional, FLACSO: Ediciones de las Mujeres No. 24 de 1997: pp.31-48.
- Díaz, Désirée (2001). “La Mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los noventa”. En *Revista Temas* no 27 octubre- diciembre de 2001. La Habana: pp. 37-52.
- Díaz, José (2010). “Los hombres de Spielberg: Un análisis de la representación de masculinidades en los textos fílmicos: Duel, Jaws, Jurassic Park, The Lost Word: Jurassic Park y War of the World” Tesis Doctoral. Universidad de la Rioja. Disponible en: [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/hombres-steven-](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/hombres-steven-)

spielberg-analisis-representacion-masculinidades-textos-filmicos-duel-jaws/id/53255551.html . Consultado 12 de marzo de 2012.

- Díaz, Martha y Joel del Río (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Diéguez, Danae C. (2010). "Cine de mujeres en Cuba: ¿Atisbos de un contracine?" En: *Conquistando la utopía: el ICAIC y la revolución*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- D'Lugo, Marvin (1997). "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema". En: *New Latin American Cinema*. Michael Martin (ed.), Detroit: Wayne State University Press: pp 155-166
- Dyer, Richard (1979) *Star*. Londres: British Films Institute.
- Echevarría, Dayma (2004) "Mujer, empleo y dirección en Cuba: algo más que estadísticas". En: *15 años de Centro de Estudios de la Economía Cubana*. La Habana: Editorial Félix Varela: pp. 46-53.
- Epple, Caroline (1998). "Coming to terms with Navajo nadleehi: a critique of berdache "gay," "alternate gender," and "two-spirit." *American Ethnologist* 2. pp 267-290
- Espina, Mayra (2008). "Viejas y nuevas desigualdades en Cuba: Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social". En: *Revista Nueva Sociedad*. No 2016. Julio- Agosto de 2008: pp. 133-149. Disponible e En [www.nuso.org](http://www.nuso.org). Consultado 6 de mayo de 2013.
- \_\_\_\_\_; Núñez, Lilia; Martín Lucy (1997): *Componentes y tendencias socio estructurales, de la sociedad cubana actual*. Resultado de investigación. Informe final. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas de la Universidad de La Habana. La Habana.
- \_\_\_\_\_; et al (2009). *El análisis de la movilidad social. Propuesta de una perspectiva metodológica integrada y caracterización del caso cubano*. Proyecto: "Los procesos de movilidad social desde la perspectiva de la igualdad. Informe de Investigación. La Habana. Centro de Estudios Psicológicos y Sociológicos. Universidad de la Habana.
- Espinosa, Carlos (2006). "Homosexualismo y Literatura" En: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. No 41/42. Verano- otoño 2006. Madrid. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana: pp. 74-75
- Espinosa, Norge (2006). "Historiar en el vacío. Arte, gays, y espacio social en Cuba". En: *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*. No 41/42. Verano- otoño 2006. Asociación Encuentro de la Cultura Cubana. Madrid. pp. 83-92
- \_\_\_\_\_ (2012). *Cuerpos de un deseo diferente: Notas sobre homoerotismo, espacio social y cultura en Cuba*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

- Farr, Robert (1986). "Las representaciones sociales". Como capítulo 14 en Moscovici, S. 1986. *Psicología Social. Pensamiento y vida social. Psicología Social y problemas sociales*. Colección Cognición y Vida Social Barcelona: Paidós.
- Fausto-Sterling, Anne (2000). "The Five Sexes Revisited." *The Sciences*, July-August 2000: pp. 19-23. Recopilado en Catherine A. Dettwyler y Vaughn M Bryant, eds. *Reflections on Anthropology*, New York, McGraw Hill, 2004: pp. 269-76.
- Fernández, Alfredo (s/f). "El cine cubano sale de viaje". Disponible en: <http://web.gc.cuny.edu/bildnercenter/publications/documents/ChangingCuba-ChangingWorld.pdf#page=551>. Consultado día 10 de agosto de 2012.
- Ferriol, Ángela. (1996). "El empleo en Cuba 1980 – 95". Revista: *Cuba: Investigación Económica*. No.1 Enero – Marzo 1996. La Habana.
- Foucault, Michel (1989[1976]). *La historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. Vol. I: México: Siglo XXI Editores.
- 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.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Rehenes de la sombras. Ensayos sobre cine cubano que no se ve*. Ediciones del Festival de Cine de Huesca. Huesca: Filmoteca de Andalucía y Casa de las Américas.
- García –Espinosa, Julio (2000). "Por un cine imperfecto". En: *Un largo camino hacia la Luz*. Comp. La Habana: Ediciones ICAIC.
- \_\_\_\_\_ (2001). "El cine cubano en los caminos de la modernidad" En *Revista: Temas*. No 27, octubre- diciembre. La Habana.
- Gilmore, David (1990). *Hacerse hombre: Concepciones culturales de la Masculinidad*. Yale University. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Godelier, Maurice (1986). *La formación de grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los baruyas de Nueva Guinea*. Madrid: Akal Universitaria.
- González, Julio (2010). *Macho, Varón, Masculino: Estudios de masculinidades en Cuba*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Guash, Oscar (2008). "Género, masculinidad y edad". En A. Téllez y J. E Martínez (Coord.) *Investigaciones antropológicas sobre género: de mirada y enfoques*. Elche, Seminario Interdisciplinario de Estudios de Género (SIEG) Universidad Miguel Hernández de Elche. pp. 43-54.
- \_\_\_\_\_ (2012). "Masculinidades: Teorías y experiencias de discriminación". En *Revista: Sexología y Sociedad* Año 18 No. 48 Abril de 2012 La Habana. Centro Nacional de Educación Sexual: pp. 4-9.

- Guevara, Alfredo (2010 [1960]). "Realidades y perspectivas de un nuevo cine" En Revista: *Cine Cubano*. No 177-178. Julio- Diciembre de 2010. La Habana: Instituto de Arte e Industria Cinematográfica. (ICAIC): pp 2-14.
- Guevara, Ernesto "Che" (1965). *El hombre y el socialismo en Cuba*. La Habana: Editora Política.
- Gutiérrez, Edgardo (2010). *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: La Cuarenta.
- Gutmann, Matthew (1988). "Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad". En *Revista de Estudios de Género: La Ventana*. No. 8 diciembre de 1988. Guadalajara: Universidad de Guadalajara: pp. 47-99.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Ser hombre en la ciudad de México: Ni macho ni mandilón*. México DF: El Colegio de México.
- Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- Hernández, Misael (2007). "Estudios sobre masculinidades: Aportes desde América Latina". En: *Revista de Antropología Experimental* Universidad de Jaén. No 7. Texto 12. España: pp. 153-1560
- Ibáñez, Tomás (1988). *Ideologías de la vida cotidiana. Psicología de las representaciones sociales*. Barcelona. Ediciones Sendai.
- Ibarra, Francisco (1988). *Metodología de la investigación social*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- Imbert, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990- 2010)* Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jociles, María (2001). "El estudio sobre masculinidades". En Revista *Gaceta de Antropología* No. 21 Granada: pp. 27-32
- Jodelet, Denise (1986). "La Representación Social fenómenos, concepto y teoría", En Moscovici, Sergei (1984): *Psicología Social, Volumen II*. Paidós, Barcelona. pp. 469-494".
- \_\_\_\_\_ (2003). "Vigencia de las representaciones sociales y su incidencia en las prácticas profesionales". Entrevista a Denise Jodelet por la Doctora Raquel Popovich. En: *Educación*. Portal informativo del Ministerio de Educación, ciencia y tecnología de Argentina. Disponible en url: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/dra-denise-jodelet-vigencia-de.php>. Consultado: 27 de mayo de 2012.
- Kaufman, Michael (1987). *Beyond patriarchy: essays by men on pleasure, power, and change*. Oxford University Press-
- Kimmel, Michael (1992). "La producción teórica sobre masculinidad" En Revista: *Isis Internacional*. Santiago de Chile: FLACSO Chile: pp. 129- 137.

- Kuhn, Annette (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid: Cátedra.
- Lamas, Marta, (1990). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'", en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Miguel Ángel Porrúa/UNAM-Programa Universitario de Estudios de Género. México DF. México: pp. 27-41
- 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
- Leacock, Eleanor (1972) "Introduction" en Frederick Engels, *The origin of the family, private property and the state*. New York NY: International Publishers: 7-67.
- \_\_\_\_\_ (1981). "The Montagnais-Naskapi." En: *Myths of Male Dominance*. New York: Monthly Review Press: 33-62.
- Lehman, Peter (1993). *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Bodies*. Philadelphia: Temple University Press.
- López, Lisbet (2012). "¿Teorías de la migración? Un acercamiento impostergable a la realidad de la emigración y su presencia en el cine cubano." Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/cccss/18/lls.pdf> . Consultado 13 de agosto de 2012.
- Martin- Cabrera, Luis (2002). "Postcolonial Memories and Racial Violence in Flores de otro mundo". En: *Journal of Spanish Cultural Studies, New York*. Vol. 3 No.1. Carfax Publishing: pp 56-63
- Mc Clintock, Ann (1995). "Introduction", en *Imperial Leather. Race, Gender and sexuality in the Colonial Context*. Nueva York. Ruteldge: pp. 2-12
- Mesa-Lagos, Carmelo (2005). "Balance económico social de los 50 años de Revolución en Cuba". En *Revista América Latina Hoy*. Universidad de Salamanca No.52 Agosto de 200: pp. 41-61.
- \_\_\_\_\_ (2005). "Problemas sociales y económicos en Cuba durante la crisis y la recuperación" En *Revista de la CEPAL*. No 86 Agosto de 2005: pp. 47-58.
- Montero, Susana (2007). *Los huecos negros del discurso patriarcal*. Colección Sociología. La Habana: Ciencias Sociales.
- Montesinos, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad: Ensayos sobre cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Mora de la, Sergio (2006) "Cinemachism: Masculinities and Sexuality in Mexican Film. Austin: University of Texas.

- Moreno, Manuel (1978). *El Ingenio*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Morgan, David (1999). "Aprender a ser hombre: Problemas y contradicciones de la experiencia masculina" en C. Luke (Comp.) (1999) *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. Madrid: Morata. pp. 106-116.
- Morgan, Henry Lewis (1993 [1877]). "Sociedad antigua". En Paul Bohannan y Mark Glazer, (Comp.). *Antropología: Lecturas*. Madrid: McGraw Hill/Interamericana de España.: pp.29-60 (32-60).
- Morín, 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 York: Rutelge 22-34 (Publicado originalmente en 1975 en *Screen* 16: 3, 6-18)
- \_\_\_\_\_ (1996 [1981]). "Afterthoughts Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by *Duel in the Sun*". En Kaplan E. Ann. (ed.): *Psychoanalysis y Cinema*. Nueva York y Londres: Rutelge: pp. 24
- Nanda, Serena (2000) "Multiple Genders among North American Indians," En: *Gender Diversity: Crosscultural Variations*. Long Grove, IL: Waveland Press. pp: 11-26.
- Nash, June (1988). "Cultural parameters of sexism and racism in the international division of labor." En: *Racism, Sexism, and the World-System, Studies in the Political Economy of the World System*. pp. 11-38.
- Neal, Steave (1983). "Masculinities as spectacle". En: (Eds) Merck, Mandy y Creed, Bárbara "*The sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*" Londres y Nueva York: Rutelge 277-287 (Publicado originalmente en 1983 en *Screen* 24, 6: 12-16)
- Noriega, Guillermo (1999). *Sexo entre varones: poder y resistencia en el cuerpo sexual*. México. El Colegio de Sonora y el PUEG- UNAM.
- Ortiz, Fernando (1983). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Oyérònké, Oyêwùmí Comp (2005). *African Gender Studies*. New York NY: Palgrave MacMillan
- Padrón, Frank (2008). *Sinfonía inconclusa para cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Perera, Maricela (2005). "Sistematización crítica de la teoría de las representaciones sociales." Tesis de Doctorado en Ciencias Psicológicas. La Habana. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente. (Universidad de La Habana) (Inédito)

- Perruchon, Marie (1997). "Llegar a ser una Mujer-Hombre," en Michel Perrin y Marie Perruchon, comp., *Complementariedad entre hombre y mujer: Relaciones de género desde la perspectiva amerindia*. Quito: Abya Yala. Pp.47-75
- Ponce, Patricia (2004). "Masculinidades Diversas". En Revista *Desacatos*, otoño- invierno No. 016. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Distrito Federal. México. pp. 7-9.
- Porben, Pedro (2010). "Alta tecnología" de castración: erotismo y masculinidad en el nuevo cine independiente cubano". En: [http://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/High-Tech\\_-edited.pdf](http://www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/polifonia/High-Tech_-edited.pdf) . Consultado 13 de marzo de 2013.
- Ramírez, Jorge (1999). *El incremento en el campo religioso cubano en los noventa: reactivamiento y significación social*. Informe de Investigación. Departamento de Estudios socio- religiosos. Centro de Estudios Psicológicos y Sociológicos. (CIPS) Universidad de La Habana. La Habana. Cuba
- Reygadas, Luis (2004). "Las redes de desigualdad un enfoque multidimensional". En *Política Cultural*. No 22. México DF: pp. 4-15
- Rodríguez, Carmen (2011). "Cinematografía e Identidad" En *Fotocinema* Revista Científica de Cine y Fotografía No 3 México: pp. 76-93
- Rodríguez, Jesús (s/f). "Los otros necesarios o el sueño por cumplir: Una mirada al discurso de la otredad en el cine cubano de los noventa" En: <http://www.enfocarte.com/5.25/cine2.html> Consultado 23 de marzo del 2013.
- Rivero, Ramón (2010). "La masculinidad en Cuba: Estudio con enfoque de diversidad e integración social": En Revista *Sexología y Sociedad* Centro Nacional de Educación Sexual CENESEX Año 16. No 42. Disponible en: <http://www.cenesex.sld.cu/webs/masculinidad.htm>. Consultado 14 de febrero de 2012.
- \_\_\_\_\_ (2012). "Mediaciones sociales de las problemáticas de masculinidades" En Revista *Sexología y Sociedad* Centro Nacional de Educación Sexual CENESEX. Año 18. No 48. La Habana. Cuba. 2012
- Rubin, Gayle (1986 [1972]). "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del 'sexo'". En Revista *Nueva Antropología* 1986 No 30. México D: pp. 36 -47.
- Rubira, Rainer (2006). "Huellas digitales: una aproximación a la representación social de Internet en un grupo de estudiantes de la Universidad de la Habana". Tesis de Licenciatura. Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. (Inédito).
- Sacks, Karen (1979 [1975]). "Engels revisitado: las mujeres, la organización de la producción y la propiedad privada," en Olivia Harris y Kate Young, Comp. *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama Pp.: 247-266.

- Sanfélix, Joan (2011). "Las nuevas masculinidades: los hombres frente al cambio de las mujeres". Revista *Prisma Social*. Revista de Ciencias Sociales No. 7 Diciembre de 2001. Madrid. España: pp. 3-29
- 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.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Sexualidades disidentes en el siglo XIX en Cuba" En: *Catauro Revista Cubana de Antropología* No.9 Año V, enero junio, La Habana: pp. 39- 63
- \_\_\_\_\_ (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: Pinguismo y masculinidad en la Cuba contemporánea". En *Revista Nómada* No 38. Abril de 2013. Universidad Central. Bogotá. Colombia. pp. 167-183.
- Sotto, Arturo (2010). "Los noventa, mis diálogos con Nicolás Azcona". En: *Conquistando la Utopía: El ICAIC y la Revolución 50 años después*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- \_\_\_\_\_ (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.
- Tabares, Lourdes y Antonio Iglesias (s/f). "Cuba el rol del Estado y la Justicia Social en los años noventa". Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Tabares-Iglesias.pdf> . Consultado el 12 de julio de 2012.
- Tasker, Ivonne (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Nueva York: Ruteldge.
- Téllez, Anastasia y Ana Dolores Verdú (2011). "El significado de la Masculinidad". *Revista Nuevas tendencias de Antropología* No 2 año 2011. Barcelona España: pp. 80-103.



- Togores, Viviana (s/f). “Cuba efectos sociales de la crisis y el ajuste económico de los noventa”. Disponible en: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2000/files/Togores.PDF>. Consultado 15 de marzo de 2012.
- Ulloa, Oscar; Yarlenis Mestre y Maité Pérez Millet (2007). “Ser hombre en Cuba: malestares, contradicciones e ironías de la hegemonía”. En *Red Iberoamericana y Africana de Masculinidades*. En: <http://www.redmasculinidades.com/content/ser-hombre-en-cuba-malestares-contradicciones-e-iron%C3%AD-de-la-hegemon%C3%AD>. Consultado 14 de febrero de 2013.
- Valdez, Fermín. (1972). *Diario de soldado* Tomo I. La Habana: Centro de Información Científica y Técnica.
- Valdez, María y Edith Duyos (1996). “La crisis y el ajuste cubano en los noventa: apuntes en torno a lo social.” En: *Revista de Perfiles Latinoamericanos*. Enero -Junio 1996. La Habana Cuba: pp. 99-114.
- Valerio- Holguín, Fernando (2006). *Banalidad posmoderna: Ensayos sobre identidad cultural latinoamericana.*: Editora Universitaria, Universidad Autónoma de Santo Domingo. Santo Domingo, República Dominicana.
- 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.
- Vitier, Cintio; Fina García Marruz y Roberto Friol (1990). *La Literatura en el Papel Periódico de La Havana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Vivero-Vigoyas, Mara (2004). “El concepto de género y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias”. En: Millán de Benavides Carmen y Ángela María Estrada (Edit.). *Pensar en género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana
- Weber, Max (1984). *Economía y Sociedad*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Zabala, María del Carmen (2009). *Jefatura femenina de hogar, pobreza urbana y exclusión social: una perspectiva desde la subjetividad en el contexto cubano* Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales – CLACSO.
- Zabala, Mauro (2010). “El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica”. En *Revista Casa del Tiempo*. No 30. Abril 2010. PP. 65-69 En:

[http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num30\\_65\\_69.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf). Consultado 31 de enero del 2012.

## **Relación de entrevistas:**

**Entrevista: (CGUST)** Gustavo Arcos. Crítico de Cine. Investigador de Temas de cine cubano, cine latinoamericano y audiovisual. Profesor de la Facultad de Medios Audiovisuales del Instituto Superior de Arte (ISA) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). 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. Actualmente prepara su tesis doctoral con el tema: “Cine de mujeres en Cuba”. 9 de Mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 2

**Entrevista: (CSENEL)** Senel Paz. Escritor. Guionista de importantes películas en la historia del cine cubano producido por el ICAIC. Autor del cuento “*El bosque, el lobo y el hombre nuevo*” (1991) que inspiró el guión cinematográfico de la película “Fresa y Chocolate” (1993), en el que participa en coautoría con Tomás Gutiérrez Alea. Es profesor de Guión de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) 14 de mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 3

**Entrevista: (CMARY)** Marilyn Solaya. Actriz y directora de cine en Cuba. Integrante del elenco de la Película “*Fresa y Chocolate*” (1993). Actualmente es una de las pocas mujeres que produce cine en Cuba. Artista comprometida con el estudio y la aplicación de las teorías feministas en el cine. 21 de mayo de 2013 Carpeta C ICC Recorder Pista 4

**Entrevista: (CFERNA)** Fernando Pérez. Profesor de Apreciación Cinematográfica e Historia del Cine en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Referente del cine cubano de los noventa. Director de la cinta “*Clandestinos*” (1987) una de las más importantes que precede al cine cubano de los noventa. Director además de “*La vida es silbar*” (1998) además de “*Madagascar*” (1994) y “*Suite Habana*” (2003). Ha

consolidado una obra de relevancia, que le sitúan entre los mejores creadores de cine de la actualidad cubana. 22 de mayo de 2013. Carpeta ICC Recorder. Pista 5

**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: Integró el elenco de “*Guantanamera*” (1995) con un papel secundario de mucho peso en la película y “*La vida es silbar*” (1998), donde encarna el papel protagónico de Elpidio. Es uno de los rostros masculinos más importantes de toda la historia del cine cubano. 24 de mayo de 2013. Carpeta ICC Recorder Pista 6.

## Anexo 1

### Ficha Técnica.



**Título:** “Fresa y Chocolate”

**País:** Cuba y España

**Año:** 1993

**Género:** Drama

**Duración:** 108 minutos

**Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

**Producción:** Fernando Pérez O'Reilly

**Guión:** Senel Paz y Tomás Gutiérrez Alea.

**Música:** José María Vitier.

**Fotografía:** Mario García Joya.

**Montaje:** Osvaldo Donatién, Rolando Martínez y Miriam Talavera.

**Elenco:** Marylín Solaya, Jorge Perugorría, Vladimir Cruz , Mirtha Ibarra y Francisco Gattorno.

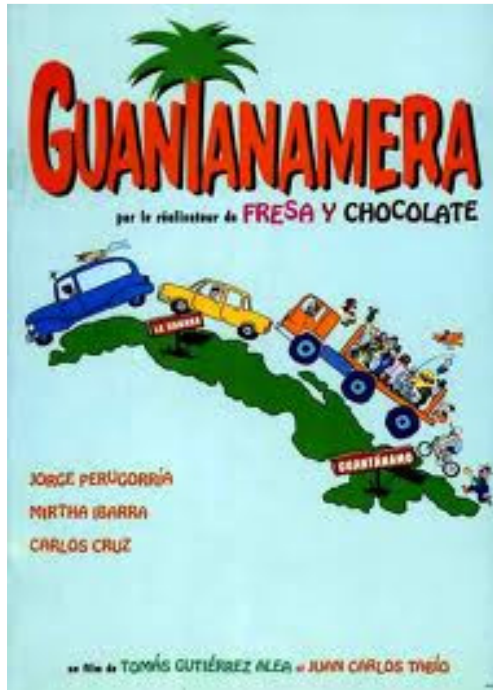
**Productora:** ICAIC (Cuba) y Tornasol Film (España).

**Sinopsis:** Basado en el cuento de Senel Paz titulado El lobo, el bosque y el hombre nuevo.

La película consigue mostrar lo que une a las personas por encima de las convenciones sociales. La película cubana muestra los entresijos de la vida en La Habana y la represión que sufre un homosexual en la sociedad cubana de los años setenta, entre otras cosas. Diego, un joven culto, homosexual y escéptico, se enamora de David, joven comunista heterosexual lleno de prejuicios e ideas doctrinarias. Primero vienen el rechazo y recelo, pero también fascinación. Fresa y Chocolate es la historia de una gran amistad entre dos hombres, que supera la incompreensión y la intolerancia.

## Anexo 2

### Ficha técnica.



**Título:** “Guantanamera”

**País:** Cuba, España y Alemania.

**Año:** 1995.

**Género:** Drama/ Comedia.

**Duración:** 105 minutos.

**Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

**Producción:** Walter Achugar, Frank Cabrera, Ulrich Felsberg, Enrique Gómez Macho, Gerardo Herrero, Aurelio Núñez y Camilo Vives

**Guión:** Tomás G. Alea, Juan Carlos Tabío y Eliseo Alberto Diego

**Música:** José Nieto.

**Fotografía:** Hans Burmann.

**Montaje:** Carmen Frías

**Elenco:** Carlos Cruz, Mirtha Ibarra, Jorge Perugorría, Pedro Fernández, Luis Alberto García.

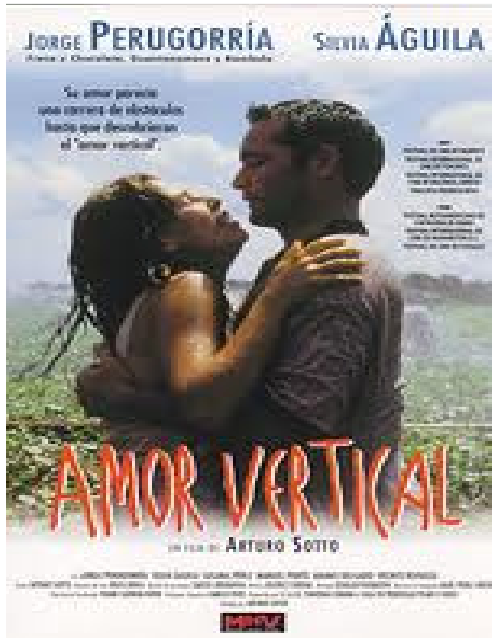
**Productora:** ICAIC (Cuba) y Tornasol Film (España)

**Sinopsis:** Comedia satírica sobre la vida en Cuba. Un atípico cortejo fúnebre y un camión cubren el mismo recorrido, aunque con muy diferentes cometidos. El cortejo, compuesto por un funcionario, su esposa Gina y un anciano enamorado de la difunta, debe cumplir un nuevo y ahorrativo plan estatal de traslado de difuntos. El camión, conducido por Mariano, seductor empedernido y Ramón, su más fiel aliado, realiza su ruta habitual. Lo que comenzó siendo un cruce fortuito, termina convirtiéndose en un encuentro continuado. Mariano y Gina se reconocen: Gina fue profesora de Mariano en la Universidad y un amor frustrado para éste. La caravana fúnebre avanza. Sus tropiezos con el camión y un sinfín de divertidas peripecias van uniendo poco a poco a Gina y a Mariano hasta conseguir que ambos tomen una decisión.



### Anexo 3

#### Ficha técnica.



**Título:** “Amor vertical”

**País:** Cuba y Francia

**Año:** 1997

**Fecha de estreno:**

**Género:** Drama/Comedia

**Duración:** 100 minutos

**Dirección:** Arturo Sotto

**Producción:** Frank Cabrera y Camilo Vives

**Guión:** Arturo Sotto

**Música:** Beatriz Corona

**Fotografía:** Raúl Pérez Ureta

**Montaje:** Osvaldo Donatién

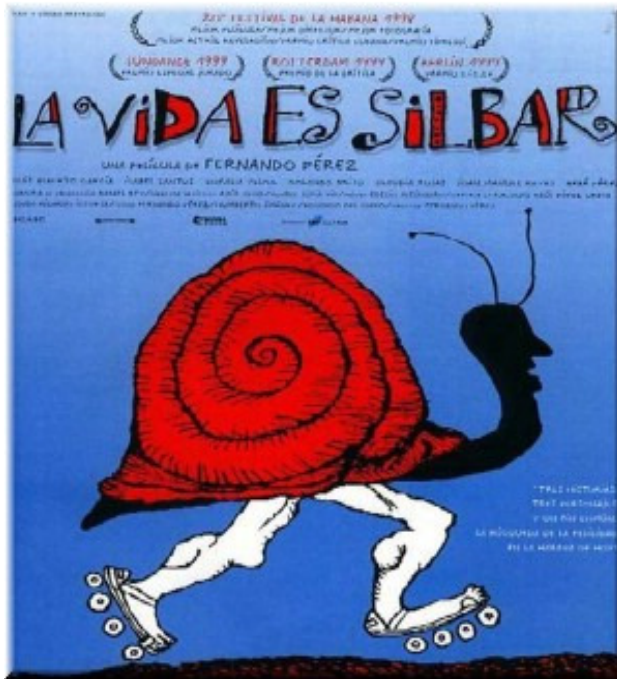
**Elenco:** Jorge Perugorría, Silvia Águila, Manuel Porto, Aramís Delgado y Susana Pérez

**Productora:** ICAIC (Cuba) y Pandora Film (Francia)

**Sinopsis:** Una pareja de jóvenes amantes busca ansiosamente un lugar donde hacer el amor. El entorno surrealista que los rodea multiplica los obstáculos que deberán salvar para conseguir amarse plenamente, pero ninguna de esas dificultades es tan fuerte como la presencia de Lucía, una mujer dispuesta a todo por conservar su amenazada estabilidad. Ambos jóvenes viven los conflictos de una Cuba en crisis, donde el burocratismo, el apego a viejas normas, y las concepciones en torno a la familia, el Estado, y la vida son puestas en cuestionamiento.

## Anexo 4

### Ficha Técnica.



**País:** Cuba.

**Año:** 1998.

**Género:** Drama.

**Duración:** 110 minutos.

**Dirección:** Fernando Pérez.

**Producción:** Rafael Rey Rodríguez.

**Guión:** Fernando Pérez, Eduardo del Llano y Humberto Jiménez.

**Música:** Edesio Alejandro.

**Fotografía:** Raúl Pérez Ureta.

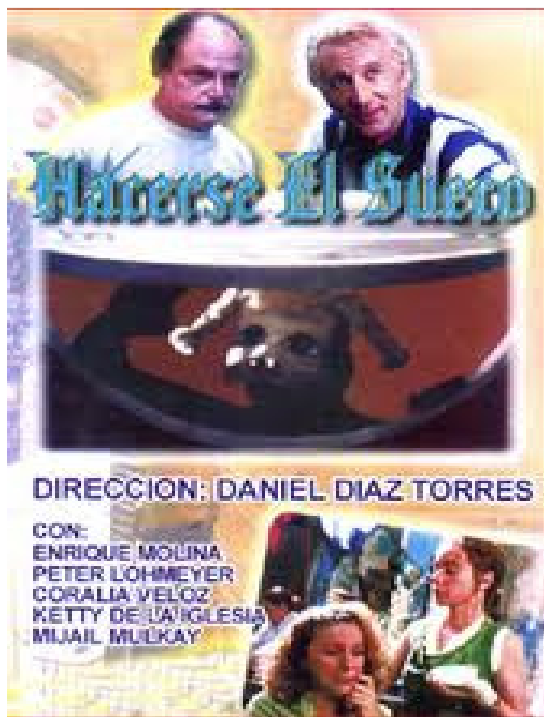
**Montaje:** Julia Jip.

**Elenco:** Coralía Veloz, Luis Alberto García, Isabel Santos, Claudia Rojas, Rolando Brito, Joan Manuel Reyes, Bebé Pérez, Ana Victoria Pérez y Jorge Molina.

**Sinopsis:** Bebé, una muchacha de 18 años, es feliz y no entiende por qué los demás no lo son. Ella relata las historias de Mariana, Julia y Elpidio, tres personajes que no son felices en La Habana de este fin de siglo. Mariana es una joven bailarina que por conseguir el papel de Giselle promete a Dios no acostarse con ningún hombre. La pasión de Julia es hacer el bien a los demás y los animales hasta que un día comienza a padecer extraños desmayos. Elpidio es un joven mulato músico que fue abandonado por su madre y se pregunta por el futuro de Cuba. Todos los personajes demuestran un universo interior complejo, que en todo momento interroga con el tiempo que les ha tocado vivir, tratando de encontrar respuesta ante una crisis estructural en los paradigmas que sostienen a la nación.

## Anexo 5

### Ficha técnica.



**Título:** “Hacerse el sueco”

**País:** Cuba y Alemania

**Año:** 2000

**Género:** Drama/ Comedia.

**Duración:** 105 minutos.

**Dirección:** Daniel Díaz Torres

**Producción:** Evelio Delgado

**Guión:** Eduardo del Llano y Daniel Díaz Torres.

**Música:** Edesio Alejandro y Gerardo García

**Fotografía:** Raúl Pérez Ureta.

**Montaje:** Guillermo S. Maldonado

**Elenco:** Enrique Molina, Peter Lohmeyer, Coralia Veloz, Ketty de la Iglesia, Rogelio Blain, Mijail Mulkay, Idelfonso Tamayo, Luis Alberto García, Raúl Pomares, María Esther Monteluz

**Productora:** ICAIC (Cuba) y Kinowelt Gluckaf Film (Alemania)

**Sinopsis:** B´Jorn, quien afirma ser profesor de literatura, llega a Cuba. Una familia habanera no sabe qué hacer con el extranjero a quien intentan hospedar en su casa con fines monetarios. Historia acerca de la amistad, los estereotipos, la aventura y el amor. La puesta cuestiona algunos de los valores enraizados en la sociedad cubana en torno al extranjero, a la Revolución y a fenómenos y espacios sociales diversos.