

# El gay y otros sujetos semejantes en el audiovisual cubano

**Frank Padrón**

*Ensayista y crítico. ICAIC.*

*No existe nada en nuestra constitución biológica ni en nuestras dotes genéticas que predeterminen que debemos nacer en una época concreta y no en otra, en una sociedad concreta y no en otra, en un estrato social concreto y no en otro.*

Agnes Heller

El cine homoerótico tiene ya una historia. En el principio, sin embargo, no fue el verbo. La sintaxis fílmica rechazaba los abordajes directos, y ofrecía circunloquios que el buen entendedor no necesitaba descifrar demasiado. Las obras del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams o de coterráneos suyos, llevadas a la pantalla en los años 50, resultan ejemplos elocuentes de ello. El equivalente femenino del cine gay tiene antecedentes todavía más remotos. En 1931, *Madchen in uniform* (*Muchachas de uniforme*), de los alemanes Leontine Sagan y Karl Froelich (cinta que conoció un *remake* en 1958, con Romy Schneider), presentaba, con el ascenso del nazismo al poder, el caso de una estudiante enamorada de su profesora, situación que la empujaba al suicidio. Tal desenlace ilustra el carácter de la tendencia predominante en el cine gay-lésbico desde sus inicios hasta mucho después: el signo

trágico. Realizado generalmente por cineastas heterosexuales, a partir de la creencia generalizada de que el homosexualismo era una patología, o un crimen que requiere castigo, los transgresores merecían la muerte.

Otra variante —como ocurre en *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1958), de Richard Brooks, sobre la pieza teatral de Tennessee Williams, uno de los dramaturgos gays más llevados al cine— era la reconciliación de la pareja tras una crisis homoerótica «pasajera». La fuerza del Gay Liberation Movement, organización internacional que perseguía, en los años 60, la reivindicación de los derechos de este grupo, el apoyo de la ciencia más avanzada, las conquistas civiles tras aperturas democráticas en casi todo el mundo, las movilizaciones en torno a festivales *lesbian/gay* en San Francisco y Londres —extendidos ya a varias ciudades de América y Europa—, permitieron descorrer paulatinamente las cortinas del silencio, la tímida alusión o los enfoques errados, para promover estudios esenciales.

Los realizadores no ignoran que, pese a las conquistas, el contexto sigue siendo difícil, los prejuicios

históricamente conformados chocan perennemente con los gays, lesbianas y transexuales que tienen el valor de asumirse y, con ello, enfrentarse. Este choque empieza por la familia (*Banquete de bodas*, 1993, Ang Lee), que termina incluso asumiendo a los «rebeldes» con causa, y enfrentándose con ellos al resto de la sociedad (*Beautiful things*, 1996, Gran Bretaña, Hettie MacDonald; *Cuando llega la noche*, 1996, Canadá, Patricia Rozema; *Maldito Amal*, 1999, Suecia-Dinamarca, Lukas Moodysson).

Por otra parte, la condición del gay como víctima o minoría incomprendida y discriminada, no ha evitado los enfoques negativos; como ser humano al fin, contradictorio y no ajeno a las penumbras y las sombras, también ha viajado a la pantalla como un ser detestable. En *Cruising (Cacería)*, de 1980, dirigida por William Friedkin, el protagonista es un sádico asesino, lo cual trajo airadas protestas y manifestaciones de la comunidad gay; más de una década después, en *Las edades de Lulú*, el morboso Bigas Lunas focaliza el sadismo y la crueldad, mientras en la reciente *La mala educación* (2004), su coterráneo Almodóvar discursa en torno a la sodomía inducida por los curas a los educandos adolescentes en los colegios de su infancia.

No faltan tampoco los conflictos abismales, enfermizos, incluso trágicos, en las parejas homo, algunas basadas en hechos reales (*Mujer blanca soltera busca*, 1992, norteamericana, Barbet Schroeder; *Total Eclipse*, 1998 —sobre Rimbaud y Verlaine—, franco-norteamericana, Agnieszka Holland; *Velvet Goldmine*, 1998 —sobre Francis Bacon—, del norteamericano Todd Haynes; *El amor es un demonio*, 1998, John Maybroy, anglo-francesa).

América Latina no ha sido indiferente al tema, en sus muchas variantes. En una cultura donde el machismo se tipifica, como en la mexicana, ha sido tratado, tanto en el hombre como en la mujer, en las obras de Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein. Argentina solo esperó la instauración de la democracia para abordar directamente la cuestión gay (*Adiós Roberto*, 1984; *Otra historia de amor*, 1986), que se sigue tratando mediante nuevos enfoques y nuevos directores (*Mil nubes de paz cercan el cielo*; *Tan de repente*).

En Brasil, con una mentalidad más abierta y desprejuiciada, desde hace tiempo ha habido acercamientos más o menos profundos al tema, hasta llegar a una pieza un tanto sobrevalorada, a mi juicio, pero de indudables aciertos parciales, como *Madame Satã*, ópera prima de Karim Ainouz, sobre la historia real de un travesti negro en los años 40.

## **Evolución del pensamiento sobre la homosexualidad en la Cuba post 59**

El homosexualismo, desde el punto de vista de su comprensión social, se presenta como un asunto

complejo y contradictorio, máxime en el seno de una sociedad machista como la cubana, heredera de los prejuicios que impusieron la conquista y la colonización, y envuelta en sucesivas luchas por su liberación nacional y social.<sup>1</sup>

Ciertamente, la homofobia en la sociedad cubana es un fenómeno muy anterior a la Revolución de 1959, un mal que ella heredó y que, con la inexperiencia de todo proceso de cambio joven, no solo no desterró, sino que incluso exacerbó en sus años iniciales.

Pero su propio desenvolvimiento dialéctico, el movimiento de rectificación de errores que tuvo lugar a fines de los 80, y el desarrollo de la ciencia a nivel internacional (la sexología en particular), apareados a conquistas civiles y sociales de gran importancia, inciden favorablemente en un cambio de política que implica la incorporación del gay a puestos significativos de la sociedad, en todas sus esferas.

No obstante, el ayer —por demás no tan lejano— pesa. En la memoria se mantienen las tristemente célebres Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) establecidas en 1965-67 (campamentos en donde se confinaba a gays, religiosos y otros elementos sociales considerados «desafectos al proceso»), así como el Congreso de Educación y Cultura (1971), con sus nefastas medidas en detrimento de artistas y escritores homosexuales, del cual se derivaron la llamada «parametración», las limitaciones para trabajar y crear en grupos artísticos, y el vergonzante silencio en el abordaje del asunto en la literatura y el arte. Tales coordenadas se remiten a la colonia, y constituyeron una herencia recibida directamente por la República mediatizada, y que nos llegó, desde ella, por diversas vías, incluyendo la religión, tanto la «oficial» cristiana, como las sociedades esotéricas al estilo de los abakuá, similares —peculiaridades aparte— en su plataforma homofóbica y excluyente.

Sin embargo, si se observa el proceso experimentado en nuestro país durante los últimos treinta años, se aprecian modificaciones en las actitudes asumidas. Es evidente que la última generación de cubanos posee un mayor grado de aceptación de la condición homosexual que generaciones anteriores, aunque hay diferencias de acuerdo con el medio, urbano o rural, el nivel escolar, la profesión, etc. Hace unos veinte años, más o menos, no era posible encontrar el grado de sensibilidad, seriedad y responsabilidad al estudiar la temática gay, por ejemplo, en la narrativa contemporánea, asunto de un seminario que desarrollan los estudiantes universitarios al tratar la novelística latinoamericana actual.

La solución a la homofobia nunca sería (como opinan algunos) la creación de *ghettos*, de espacios identificados para homosexuales; esta variante implicaría

(auto)marginalización complaciente, tal como sucede en otras sociedades: a un lado los negros, al otro las prostitutas, más allá los latinos, más acá los asiáticos y después los transexuales, los gays y las lesbianas. En otros países hay organizaciones (sociedades) para negros, para latinos, para judíos, y así la sociedad está fragmentada, cada segmento controlado y el poder —generalmente blanco, burgués y homofóbico— dice reconocer las minorías, a las que concede un lugar bajo el sol, pero allá, donde no molesten, o donde se posibilite virar la cara en otra dirección, porque en realidad siguen considerándose las «manchas» de ese sol.

De lo que se trata es de marchar hacia la plena aceptación del sujeto homosexual, masculino o femenino y de otras variantes genéricas (los trans y bisexuales) en los espacios sociales de todos. Aceptación y no tolerancia. Ello solo es posible dentro de un modelo de sociedad profundamente humanista y democrático, como aquel que deseamos y por el cual luchamos.

La sociedad cubana se ha desplazado: a finales de los 80 se pretendió fundar una Organización Nacional de Entendidos (ONE), terminología entonces al uso y primera autodefinición cubana de la comunidad gay, pero aquel intento se frustró aunque, incluso, tuvo sus estatutos y sus organizadores hicieron algunas encuestas que arrojaban resultados curiosísimos.

Desde entonces, la comunidad gay en Cuba tuvo varios gestos visibles. Pero el turismo, la gran ola de los 90 que lo envuelve todo, cambia el curso de los acontecimientos, y reaparece la prostitución. La figura de la *jinetera* va acompañada del *pinguero*, menos estudiado, pero explicado como la imagen del gay cubano, equívoco que empaña la visión real de dicha comunidad y forma parte de las «postales turísticas» que se fabrican fuera de Cuba, ofreciendo, oportunistamente, modelos de lo cubano, lo placentero, y lo homosexual y sus libertades. Por otra parte, está el impacto del SIDA y la correspondiente lectura que la mentalidad social y la prensa oficial mundial achacaron solo a los gays —casi como una culpa original—; de manera que regresa la clasificación clínica (y cínica, agregaría yo) por una parte, y la criminal por otra, de la homosexualidad: son unos enfermos o unos delincuentes; ambas marginalizan y criminalizan la condición gay. Es cierto que el SIDA ha tenido un fuerte impacto, pero para la sociedad toda; la cual se encuentra maleducada en términos sexuales y se explica sexistamente de modo que la incipiente discusión ciudadana sobre las opciones sexuales de cada cual sufre una extraña regresión. Todo ello sigue empañando —no ocultando— la mirada hacia lo gay y lo que pudiera llamarse «comunidad homosexual cubana»: un grupo social heterogéneo, de todas las calidades

humanas, profesiones, oficios y otras diversidades que confluyen en una peculiar autoconciencia identitaria, expresada abierta o solapadamente en el travestismo, el bisexualismo y la creciente visibilidad pública de las lesbianas, así como en la apropiación y definición de ciertos espacios ciudadanos; aunque tengan que desplazarse continuamente o sobrevivir en estatus cuasi marginales.

La discusión es más compleja, pero solo tiene lugar en las zonas de lo clínico, la creación artístico-literaria y apenas en lo académico; sin que estas tres zonas se toquen entre sí, ni se ocupen de interactuar con la amplia comunidad existente, lo cual puede explicar acaso la falta de programas o estrategias sociales que reivindicquen esta condición y la inserten —sin más prejuicios, no siempre sexuales— en un proyecto emancipador de la condición gay dentro de la sociedad cubana.<sup>2</sup>

Por lo pronto, comienzan a cumplirse las palabras del profesor Cornel West, de la Universidad de Harvard, respecto a lo que él denomina «política cultural de la diferencia» en su estudio sobre el problema de las minorías dentro de la filosofía social actual, donde aboga por la integración en vez de la exclusión.<sup>3</sup>

El decenio de los 90, con todos los cismas sociopolíticos que acaecieron en el mundo —y que repercuten inevitablemente en nuestro país— significó un paso de avance aún mayor respecto al reconocimiento de los homosexuales y sus derechos. Paradójicamente, el desafortunado incremento del SIDA en la sociedad cubana (dentro de cuyas estadísticas se revelan no pocos casos de la tendencia gay) implica también una mayor consideración oficial, que incluye, pese a los elevados costos que ellos acarrearán, excelentes planes médicos y sociales, totalmente gratuitos, para todos los afectados, al margen de sus preferencias sexuales.

Con la subrayada incorporación del sujeto gay al arte y la literatura en el mundo entero (gracias, en buena medida, a las tenaces luchas del Gay Liberation Movement, y la visualización que el movimiento socioartístico conocido como posmoderno lleva a cabo en torno a esta y otras minorías—,<sup>4</sup> el cine cubano, o el audiovisual, en términos más amplios, empieza a despertar del letargo, a «enterarse» de que existe tal modalidad de la naturaleza humana, y tímidamente la va «invitando» a participar en sus relatos.

Ya la literatura, con los llamados «novísimos» de la narrativa, y los artistas plásticos, dentro del fuerte e iconoclasta movimiento de mediados de los 80, tenían al gay como una suerte de huésped ilustre, llegado tarde, pero nunca demasiado; al punto de que en la década siguiente era difícil no encontrar, sobre todo en la cuentística, algún ejemplo que, de un modo u otro, no aludiera al tema.

Sin embargo, el cine y su hermana «menor», la televisión (solo en la magnitud de su pantalla, bien se sabe), continuaban padeciendo el retraso y la timidez. Aún el homosexual, con la peculiaridad de sus conflictos y la singularidad de su mundo, seguía siendo «persona non grata» en la representación audiovisual, o la integraba de modo tan superficial y maniqueo, que lo mejor parecía ser el silencio.

## Los tímidos antecedentes

En *Cecilia* (1981), la controvertida versión de Humberto Solás sobre la novela de Cirilo Villaverde, los personajes de Leonardo (interpretado por el español Imanol Arias) y uno de sus amigos de juergas muestran algo que pudiera interpretarse también como una insinuada y a la vez soterrada bisexualidad; entre ellos hay ciertas miradas, ambiguas señales, sobre todo cuando comparten con el sexo opuesto, que permiten aventurar dicha tendencia. Sin embargo, no puede rastrearse, en tal guiño, una presencia nítida del tema en esa cinta. Ello aparece, de un modo mucho más abierto, exactamente una década más tarde, en *Adorables mentiras* (1991), de Gerardo Chijona. En una escena, vemos al personaje protagónico (Luis Alberto García), sentado en las piernas del que funge como director (Jorge Cao). Pero tampoco aquí pasa de una pincelada, un detalle, una motivación dramática, ni siquiera de peso en la trama, ausente de cualquier tipo de desarrollo.

En *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), la polémica cinta de Daniel Díaz Torres, la protagonista, interpretada por Thais Valdés, se disfraza de varón por determinada circunstancia, y cuando en tal facha besa a su novio (Albertico Pujols), una mujer que los descubre grita escandalizada: «¡Dos hombres besándose!». Referencia fugaz al terror social que este tipo de caso genera en la gente sencilla, de pueblo. Tampoco en esta obra el tema posee tratamiento; no pasa de una anécdota, un *gag* de los muchos que informan la comedia.

Donde acaso por vez primera encontramos un personaje, si bien secundario, con indudable peso específico en el relato, es en *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique Pineda Barnet. El personaje de Adolfo (Carlos Cruz) es el gay entregado en cuerpo y alma a la formación profesional de la estrella emblemática; su conformación psicosocial, sin embargo, no trasciende los lugares comunes, el estereotipo, la visión tradicional que tiende a caracterizar el prisma heterosexual sobre tal ser humano; es el individuo servil, sin luz propia, que trabaja y vive por y para la figura que está intentando convertir en artista, por lo cual carece de fuerza; se mueve a la sombra de aquella.

La mirada, en el filme, es mucho más paternalista que la del novelista, Miguel Barnet, en el referente literario (*Canción de Rachel*), donde el personaje muestra mayor entereza dramática, más consistencia como verdadero artista. Según manda la tradición, y siguiendo las convenciones que cierta literatura y el propio cine gay «establecía» en los años 50, Adolfo debe morir; la «justicia poética» lo condenaba a ello, irremediamente, pues no existía cabida ni posibilidades de elemental subsistencia para este ser frágil, inocente, bondadoso y puro, en un mundo de corrupción y maldad.

Ya en la meta-representación que hace el filme del teatro vernáculo (espectáculo musical-danzario, revistas de variedades y humorísticas), dentro de la puesta que «lanza» a la protagonista, se introduce un término con el cual se llamaba a los homosexuales en la época: «cundangos». Una vez que Rachel, travestida de hombre, besa a su compañero de escena, obtiene de su antagonista y el coro una «respuesta» musical, satírica, con tal palabreja.

Hubo que esperar hasta principios de la siguiente década, con la película que finalmente entronizaría al gay como sujeto en el cine cubano, para superar esta visión lastimera y convencional. Me refiero a *Fresa y chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

## Una reivindicación

Se ha insistido hasta el cansancio en que *Fresa y chocolate* no es una película homoerótica,<sup>5</sup> sino un relato sobre la tolerancia, un llamado a la comunicación entre diferentes, y un respeto a la otredad. Sin embargo, aun cuando todo eso resulte indiscutible, no lo es menos que, por primera vez, el cine cubano incorpora al gay como protagonista y como sujeto, tanto dramático como narrativo. Partiendo del exitoso relato de Senel Paz (guionista del filme), *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1990, Premio Juan Rulfo), el filme se acerca a la homosexualidad desde una perspectiva reivindicadora; quedan atrás las insinuaciones casi risueñas o la visión lastimera y caricaturesca de obras anteriores. Diego (Jorge Perugorría) es un esteta, un hombre que, por encima de sus preferencias sexuales, tiene una misión sagrada a la que dedica sus esfuerzos y su vida: la cultura cubana. En el orden personal, valora la amistad más allá del sexo, la considera mucho más importante y definitiva, de modo que aun cuando no logre sus objetivos eróticos con el joven militante comunista David (Vladimir Cruz), acepta que lo visite e incluso emprende un plan de superación tanto artística como humana, que hará de su joven compañero un verdadero «nuevo hombre».

No es con círculos de estudio ni consignas como la nueva generación se erguirá hacia metas sociales superiores, hijas del proyecto social que significa la Revolución, sino justamente mediante una aprehensión de valores estéticos y humanísticos que permitan crecer desde el punto de vista cultural y, sobre todo, humano. David, según las enseñanzas de Diego, será ese hombre despreciado, que no solo trate o «tolere» al que piensa y siente de modo diferente, sino que lo tendrá como amigo, como compañero en la construcción de una sociedad mejor, mucho más justa, por inclusiva; que lleve adelante aquel sueño martiano de «con todos y para el bien de todos». Así lo manifiesta en uno de los primeros «combates verbales» con su antagonista David:

Yo sé que la Revolución tiene cosas buenas, pero a mí me han pasado otras muy malas, y además, sobre algunas tengo ideas propias. [...] Estoy dispuesto a razonar, a cambiar de opinión, pero nunca he podido conversar con un revolucionario: ustedes solo hablan con ustedes. Les importa bien poco lo que los demás pensemos.<sup>6</sup>

Pero, una vez más, la sociedad no incorpora al diferente, por considerarlo —de modo erróneo o al menos sin apreciar los matices— un «disidente». Digo «una vez más», porque ya Gutiérrez Alea había realizado una crítica, un reclamo semejante, en su fundacional *Memorias del subdesarrollo* (1968), al censurar sutilmente los mecanismos sociales que excluían al «otro», en ese caso un burgués diletante y escéptico que, sin embargo, tenía una virtud inescamoteable: su nacionalismo, el amor por su ciudad —La Habana— y por su país. Mas, si este, a pesar de los pesares, permanece, a Diego, el gay (y no por gusto coloco la aposición) no le queda otro remedio que marchar: su proyecto social, su anhelo de una *nación alternativa* —por llamarla de algún modo— choca con la incomprensión y la intolerancia, por lo cual no ve otra salida que el exilio, dejando atrás un microcosmos excluyente, homofóbico y hostil a la alteridad que él representa.

Jesús Jambrina ha visto ese conflicto con claridad, al escribir:

Es precisamente durante la década de los 60 del siglo pasado, durante el inicio del proceso revolucionario, que la figura del sujeto homosexual en Cuba, acorde con la visibilidad en esa dirección a nivel mundial, también logra presentarse abiertamente como agente socio-histórico, buscando básicamente, a través de la teleología lezamiana, insertarse en igualdad de condiciones en el proyecto nacional, pero sin finalmente lograrlo. Esta imposibilidad condujo al (re)acomodo de las estrategias de representación, esta vez bajo nuevas circunstancias históricas en las cuales el prejuicio contra la homosexualidad y la homofobia en sí misma, fue institucionalizado rigurosamente.<sup>7</sup>

Pero si Diego declina, hay otro gay en *Fresa...* cuya actitud es diferente: el escultor Germán (Joel Angelino),

amigo del protagonista, mucho más «afectado» y libidinoso que aquel, y en quien, ante la evidente fuerza dramática del protagonista, apenas se ha reparado en los estudios sobre el filme y las problemáticas que refleja. Lo único lamentable es, sin embargo, que no haya tenido un desarrollo mayor dentro de la trama, pues indudablemente representa otra cara del asunto, en especial dentro de ese proyecto «alternativo» de nación e integración nacional, que se frustra en/con Diego.

Esta «loc», aparentemente irracional y frívola, como le achaca alguna vez su propio amigo, no solo permanece en Cuba, negado a deponer las armas, a un exilio forzoso, a la irremediable derrota; sino que renuncia a la exposición de sus esculturas *solo* temporalmente. Pudiera interpretarse como otra variante de Galileo, haciendo rejuegos con el poder, pero confiando en que todo cambiará; actitud profética, en definitiva, respecto a la situación del homosexualismo en Cuba, desde el punto de vista de su consideración oficial y social.

Como me comentaba el escritor Miguel Barnet a raíz del estreno del filme, «Germán sabe que, con el tiempo, las estatuas decapitadas recuperarán sus cabezas», lo cual puede leerse también como una metáfora sobre la certeza de ese proyecto de nación integrada, integradora, por el que Diego comenzó a luchar sin proseguir la lucha, vencido ante la pérdida de las primeras batallas. En tal sentido, si bien el protagonista de *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* y de *Fresa y chocolate* representa una evolución respecto a los anteriores enfoques de la homosexualidad en el cine nuestro, continúa siendo un perdedor. Esta vez no muere en la forma de un triste escudo que el agresor hetero balace (acaso una involuntaria metáfora), pero de cualquier modo —claro que estamos hablando de combates no solo en el terreno de la ficción— no gana su batalla.

El propio personaje lo confiesa en algún momento, cuando ya ha tomado la decisión de partir: su derrota consiste en su incapacidad para transformar ese contexto que se niega a asimilarlo, a entenderlo, siquiera a escucharlo:

¿Qué voy a hacer? ¿Luchar? No, soy débil, y el mundo de ustedes no es para los débiles [...] También se puede ser maricón y fuerte. Los ejemplos sobran [...] Yo soy débil, me aterra la edad, no puedo esperar diez o quince años a que ustedes recapaciten, por mucha confianza que tenga en que la Revolución terminará enmendando sus torpezas.

Desde el instante en que Diego se expresa, en el tiempo fabular, sus palabras suenan proféticas. En el momento en que Senel escribía, y después Titón-Tabío filmaban, ya ese cambio era una realidad, como se sabe y hemos patentizado aquí.

## El video, la familia, el que partió...

Recordemos que la acción principal de las obras (cuento-filme), si bien permeadas de referencias a los años 80 e incluso al momento de su estreno (principios de los 90), transcurre sobre todo en el decenio de los 70, cuando era simplemente inconcebible otra salida; recordemos que el gay era, en términos generales, enviado a la UMAP, o «parametrado», después de lo cual (o antes, incluso) languidecía en un puesto gris sin el mínimo de protagonismo dentro de la sociedad. De modo que Germán, siendo un secundario, es el verdadero «héroe» de la película, y el embrión para el sujeto mucho más integrado, suficientemente respetado, con una satisfactoria participación social, tal y como, desde esos renovadores años 90, acontece en la sociedad cubana.

Otra célula embrionaria dentro del filme es el tratamiento de la bisexualidad, o la homosexualidad reprimida que, por tanto, se vuelve represora y agresiva contra los propios gays. Sé perfectamente que *Fresa...*, abarcando otros supraenunciados, no podía desarrollar ese ítem, que de todos modos insinúa. Me refiero concretamente a las relaciones entre Miguel (militante comunista dogmático, cerrado, homófobo e intolerante, que incorpora el actor Francisco Gattorno) y David; de aquel a este se muestran ciertas reacciones de celos, dependencias y ocultas debilidades, manifiestas sin embargo, en visibles gestos y actitudes que delatan una secreta pasión.

Este caso merece, *per se*, toda una película: en las etapas de mayor intolerancia oficial y social, como la que describe el filme de Paz-Titón-Tabío, se han conocido sobrados ejemplos de seres con secreta filiación homo o bisexual, los cuales, desde su hermético closet, han sido los más represores, y desde quienes han brotado incluso las más delirantes leyes (escritas o no) de franca orientación antigay, las delaciones, intrigas y actitudes más extremistas, como las del emblemático Miguel. No olvidemos que en el principal tiempo histórico a que alude el filme era impensable no ya un militante de la UJC o el Partido con esa preferencia, incluso era mal visto, so pena de sanciones o definitiva expulsión, quien mantuviera relaciones amistosas con ese tipo de personas.

A pesar de sus limitaciones, *Fresa y chocolate* fue la primera piedra en el edificio; un supra-tema (con decenas de variaciones) que sigue prácticamente virgen. El complejo mundo del gay, sus relaciones, su sexualidad, su actitud social, el diálogo con «el otro» —que en la cinta de marras fueron solo una plataforma pre-textual—, sigue esperando por el abordaje serio de nuestros cineastas.

Diego —con diez años de menos (como diría Silvio), padres, hermanos y en los 90— pudiera ser Raulito, personaje referido, pero núcleo dramático de *Video de familia* (2000), ópera prima del joven realizador Humberto Padrón, grabada justamente en tal soporte.

Aunque el tema de ese mediometrage, premiado entre nosotros y en varias partes del mundo, es la crisis de la familia cubana en los 90, el *motu* de tal implosión en la diégesis del filme es la revelación de un secreto: el que partió a los Estados Unidos es gay, su ex amante (también un personaje que no vemos) es quien acciona la pequeña cámara que graba ese video casero mediante el cual todos los familiares reunidos mandarían sus saludos y nostalgias.

¿Por qué se fue Raulito? No ahonda en ello el filme que, como apuntábamos, focaliza otros ítems; sin embargo, lo sugiere; al menos ofrece claves muy precisas para que lo colijamos y analicemos. Si el protagonista de *Fresa...* siente la discriminación de la sociedad y los funcionarios, el de *Video...*, más de treinta años después, debe soportar la de esa célula mínima, concentrada, de aquella: la familia, expresión a pequeña escala de la sociedad toda, organismo también plagado de incomprendimientos e intolerancias, negada al diálogo, si bien el «manto sagrado» del amor, y a veces, más aún, el de las apariencias, (re)presenta otras actitudes. Gregory Woods escribe:

Una vez que la homosexualidad es vista y se habla de ella como incompatible con la vida familiar, y especialmente cuando se supone que los homosexuales no se casan ni participan en la perpetuación del sistema teniendo hijos —como suele ser el caso—, la propia familia se convierte en campo de batalla en el que se disputan varias cuestiones básicas en la lucha por la liberación gay y por la autonomía de su subcultura.<sup>8</sup>

Aunque el final de *Video de familia* es feliz, hasta conciliador, como ocurre también en la realidad,<sup>9</sup> antes de que llegue ese momento veremos en la pantalla posturas bien retrógradas y nocivas. El padre comunista, extremista, rompiendo los vínculos afectivos; el hermano, cariñoso a su manera, pero con un machismo obcecado que limita sus horizontes; la madre tierna y tolerante, pero igual de incomprensiva...

¿Por qué se va Raulito? Quizás ya no es objeto de burlas y miradas despectivas en su centro de trabajo o de estudio —como ocurría con Diego— o al menos han disminuido considerablemente. De ser artista, seguro que pudiera organizar la expo personal que le vetaron al Germán de *Fresa...*; pero este joven tiene el enemigo velado en casa. Debe permanecer oculto en el closet, si no quiere ser objeto de la ira paterna, el desprecio del hermano, contando con las mediaciones

**El homo(bi, tran)sexual, hombre o mujer, en tanto sujeto participante de la sociedad cubana, elemento activo de las transformaciones que su devenir dialéctico va generando día a día, merece y exige un sitio en la pantalla nacional, como indudablemente lo tiene ya en la literatura y, en buena medida, también en las artes plásticas.**

piadosas de las mujeres (la hermana, la madre, la abuela, quizá). Imposible pensar en hacer vida de pareja, en poder presentar a quien ahora filma el video familiar que le enviarán aparentando que todo anda bien y que se le extraña. Raulito ha escapado, en fin, de otra Sodoma a punto de derrumbarse, pero por su falta de oxígeno, sus propias miserias, sus puertas cerradas a cal y canto a lo que huele a diferencia y «fuera de la norma».

Humberto Padrón ha dado su voto porque esto no ocurra más; el desenlace de su filme es el que desea, antes de que ocurra: que nadie más tenga que marchar de su medio natural; que todos los Diegos y Raúlés permanezcan en casa —la pequeña y la grande—; que el prójimo más cercano, y el menos, sepan apreciar al distinto, no solo lo respeten, sino que lo sumen, lo asuman, lo dejen habitar su tiempo y espacio, vivir y hacer, como lo hace, en el presente fílmico de la obra, la pareja del exiliado, quien, sumido en un silencio afirmativo y tenaz, se muestra, como testigo y testimoniante, *alter ego* del (otro) cineasta, el que propone estas y otras reflexiones desde su lente desenfocado y desaliñado, emulando el del soporte que elige como medio expresivo, y mientras rinde un cálido homenaje a Dogma 95,<sup>10</sup> realiza, con su modesto filme, un medular aporte al diálogo entre diferentes, comenzando por la propia familia, en tanto institución aherrojada y decadente, erigida sobre convenciones hipócritas y fórmulas desvencijadas, dentro de lo cual sitúa un apreciable eslabón en el apenas esbozado cine gay en Cuba.

## El cine del xxi

En varias obras realizadas a partir del nuevo siglo se vuelve sobre el tema: *Lista de espera* (2000), de Juan C. Tabío, uno de los coautores de *Fresa y chocolate*; y *Perfecto amor equivocado* (2004), de Gerardo Chijona, quien, como comentamos, en su ópera prima, *Adorables mentiras*, había introducido cierta alusión. Concretamente, ambas cintas tratan sobre una tendencia que ha cobrado tanta fuerza en Cuba y en el mundo, la bisexualidad; reprimida en la primera, asumida en la segunda.

*Lista...* enrolla a los personajes en un «sueño compartido», que hace brotar, en todos, sus personales fantasmas y fantasías e impulsa a dos jóvenes varones —que se han mantenido, durante la vigilia, plenamente heterosexuales— a «empatare» tiernamente en el sueño. Ya sabemos el valor que Freud, Jung y otros maestros del psicoanálisis han dado a tales experiencias oníricas como depositarias de presencias subconscientes, generalmente inconfesadas y hasta rechazadas.

*Perfecto...* legitima —al igual que en *Accidente*, la cinta inglesa de los 60— la bisexualidad como algo que incluso no interrumpe una proyección «normal» en la vida: creación de una familia, procreación, etc.; pero, comedia de enredos al fin, tienen más importancia las circunstancias que van conformando la trama, como ese «rotar» de las parejas, que el diseño y caracterización de personajes (motivaciones, personalidad, evolución) de modo que el tratamiento del tema carece de la profundización que hubiera tenido de haber sido otro el tono de la cinta.

En una pieza que también extravió su pulso, *Las noches de Constantinopla* (2001), Orlando Rojas, quien ya había discursado notablemente sobre «diferencias» y aceptaciones en su ópera prima, *Una novia para David* (1985), introduce un personaje que abordaremos con más detenimiento en el acápite siguiente, el travesti, huésped nada nuevo en la literatura e incluso en el cine internacional, y del cual escribiera nuestro coterráneo Severo Sarduy que, contra lo que pudiera aparentar

no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora, es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada, parece que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte.<sup>11</sup>

La presencia del travesti en *Las noches...* sin embargo, es más bien pintoresquista, aporta color y ritmo al tono hedonístico y la picardía del filme, pero no va más allá; carece de peso específico y presenta una baja densidad diegética y dramática en la trama. Es importante, de todos modos, su presencia, por cuanto da fe de su realidad dentro del mapa social del nuevo siglo en Cuba y, por otro lado, la mirada hacia él no es, en absoluto, peyorativa; al contrario, porta esa *joie de vivre*, ese

optimismo y esa «pimienta» por los cuales brinda la película de Rojas.

En otra cinta, *Bailando chachachá* (2005), de Manuel Herrera, ambientada en los años 50, uno de los tres protagonistas sostiene, sin saberlo, relación con un travesti. Resulta significativo este tópico por cuanto se tienden también coordinadas al pasado nacional con la presencia de esta figura y, desde entonces, el rechazo social y la persecución policial que la obra revela, esta vez con una connotación de escándalo social que, por supuesto, ha disminuido hoy, aunque, lamentablemente, no se ha perdido del todo.

Lo más interesante en este filme resulta de nuevo la indagación en la diferencia, la otredad que significa el propio personaje enlazado con el travesti, quien aun después de ese *affaire* exhibe, al menos, una indefinición erótica que parece inclinarlo al bando gay. Su pasividad ante un colega que le toma la mano en un bar, la inexistencia de relaciones heterosexuales, la constante referencia del narrador en *off* a la necesidad de ser auténtico y vivir su propia vida, así lo reafirman. Sin embargo, en otro de los abundantes «cabos sueltos» y problemas dramáticos de *Bailando chachachá*, el interesante conflicto se diluye, resulta desdibujado y débil.

El personaje reaparece, con otras connotaciones, en la cinta *La noche de los inocentes* (2007), de Arturo Sotto. Aquí se trata simplemente de un ardid que utiliza un personaje heterosexual para salir airoso de una circunstancia, y a la vez del guionista y director para sembrar la duda desde los inicios de su comedia de equívocos. Una de estas, justamente el accidente que sirve de *motu* a toda la trama, está dada por una actitud de franca transfobia, conectada a su vez a otra de doble moral: un personaje, que ante el presunto travesti ha manifestado tolerancia, o al menos indiferencia, le propina una tremenda pateadura cuando un compañero suyo, al que encuentra casualmente, lo conmina a agredirlo para demostrar su «verdadera hombría», según parámetros del más retrógrado heterosexismo.

También, dentro de la corralidad en el sistema de personajes que caracteriza la más reciente obra de Sotto, encontramos (aunque entre los más secundarios) un gay, identificado como tal en uno de los desenlaces parciales que revela la comedia, pletórica de sorpresas y mentiras. Aunque la perspectiva autoral es muy positiva, de franca simpatía con el personaje, el episodio donde aparece se percibe un tanto forzado.<sup>12</sup>

## Documentando

La década de los 90, como hemos dicho antes, contempla abruptos cambios en la vida cubana, inconcebibles cuatro o cinco años atrás, que impactan

también a los sujetos de la diversidad sexual. Tales «movidas» implican siempre verdaderos destapes sexuales, y junto a una eficaz campaña de prevención del SIDA (que también incrementa su número de víctimas entre nosotros), el panorama social, sobre todo capitalino, comienza a contemplar nuevos paisajes, entre cuyos elementos están un indudable fortalecimiento de la comunidad gay cubana, que celebra fiestas periféricas toleradas; se publican varios libros con esa tendencia, casi todas las exposiciones de artes visuales contemplan el tema y sus cultores, el cine gay internacional florece en las pantallas cubanas, sobre todo en los festivales latinoamericano y francés y en las Semanas de cine europeo. También se acelera la prostitución de ambos sexos, y en ese contexto (re)aparece el personaje del travesti.<sup>13</sup>

Esta modalidad contempla dos variantes. Una es la del transformista —artista que trabaja en espectáculos disfrazado de mujer imitando generalmente a una figura famosa de la canción pop, a la cual dobla y cuyos gestos y vestuarios copia, o creando un personaje propio (casi siempre, una animadora, maestra de ceremonias). En el significativo documental *Suite Habana* (2000) de Fernando Pérez, encontramos un caso de este «travestismo artístico», por medio de un personaje que abraza de esta manera su verdadera vocación, que alterna en las noches con un mediocre y rutinario puesto diurno como empleado en un hospital. Llama la atención que no se alude a la tendencia sexual del personaje, pero no hay el mínimo indicio de que sea gay, y no necesariamente el transformismo lo implica. Otra es la del transexual (conocido popularmente como travesti) que asume una identidad femenina, viste atuendos femeninos, se pinta y maquilla cual mujer y así deambula por las calles.<sup>14</sup>

Lo cierto es que, en una u otra modalidad, el travesti es una figura que adquiere visibilidad en la sociedad cubana a partir de los 90, incluso en el interior del país: centraliza fiestas, actúa en lugares públicos y transita libremente.<sup>15</sup> La irrupción y el *boom* de este personaje en la sociedad cubana a partir de los 90, generó varios documentales. El primero de ellos fue un corto en soporte video, escrito y dirigido por Lisette Vila, que se tituló *Y hembra es el alma mía* (1993), apropiándose de un verso vallejiano.<sup>16</sup>

La cineasta se acerca a cuatro travestis, y en una ágil y bien armada edición, los entrevista. El documental tiene el indudable mérito de ser el primer abordaje audiovisual al complejo fenómeno, pero su principal limitación, anunciada desde el propio título, es el haber confundido la peculiar y contradictoria naturaleza de estas personas, encasillándolas en un compartimiento estanco: la mujer. La perspectiva feminista de su autora propició tal deficiencia, al no atrapar el trauma, la sutileza

del conflicto. No es lo mismo un hombre que anhela el sexo que no tiene, aunque lo siente, que una mujer plena y real, de modo que la pregunta final («¿qué es para ti ser una mujer cubana?») carece totalmente de sentido y fundamento.

El otro de esos documentales fue producido por el ICAIC: *Mariposas en el andamio* (1995), del desaparecido Luis Felipe Bernaza. La problemática real, objetiva, de este sujeto respecto a padres y familiares, vecinos y conocidos, centros de trabajo (los pocos que lo tienen ajeno a esa «profesión»), y su difícil inserción social, sin olvidar los conflictos propios, sus dudas y contradicciones, y a la vez, su valentía al asumir parcial o totalmente una identidad censurada, objeto de burlas, de franca agresión e intolerancia, son abordados por los realizadores en este filme que logra, sin lugar a dudas, momentos de gran calidez, rayanos en la emoción, sin efectismos ni sensiblerías, mientras profundiza en más de una arista psicosocial del espinoso asunto.

El defecto de este documental son las abundosas reiteraciones y redundancias en su nada corto metraje (cercano a las dos horas), la ausencia de un sentido de la elipsis cinematográfica, que provoca con frecuencia que las alas de esos insectos se quemén. Esto no impide considerarlo un filme oportuno, revelador desde sus contundentes testimonios, e imprescindible a la hora de historiar el reflejo del tema en el imaginario artístico audiovisual en Cuba.

Un año después, la norteamericana Sonja de Vries, basada en la realidad cubana del momento respecto a la homosexualidad —más allá del travestismo, aunque incluyéndolo— realiza *Gay Cuba* (1996). La documentalista recoge testimonios válidos, imágenes elocuentes. Sin embargo, la falta de profundización en causas y aspectos sociales estrechamente vinculados, algunas condicionantes directas o indirectas del fenómeno, hacen que, en esencia, se le escape de las manos.

Lisette Vila se acerca de nuevo al travestismo en Cuba mediante su reciente filme *Sexualidad, un derecho a la vida* (2004) que, bajo ese convencional título, señala cierta evolución respecto al tratamiento del complejo tema, como más maduro y esencial, lo cual no lo exime de cacofonías, tanto visuales como en las entrevistas.

Belkis Vega, en su bien recibido *Viviendo al límite*, del mismo año, al acercarse al VIH entre nosotros, alude elegante y sutilmente a la homosexualidad masculina, apenas sugerida, dentro de uno de los episodios más redondeados ideológicamente en el filme.

## Una ausencia y una presencia deficiente

La mujer homosexual —la lesbiana— está absolutamente borrada de la pantalla cubana. Un

episodio en una serie cubana de TV a fines de los 90,<sup>17</sup> la incluyó con la misma perspectiva fatalista y tradicional que sufrió su compañero, el gay. Esta moría al final; pagaba así su «transgresión», aliviando las conciencias de los «normales», y apaciguando un tanto a los intolerantes. Evidentemente, para la televisión cubana, no ha pasado el tiempo, no han transcurrido las siete décadas desde aquellas iniciales *Muchachos de uniforme*. Pero al menos «ascendió» a la pantalla (pequeña), como quiera que de la otra (la grande), sigue ausente.

Por el contrario, en los últimos años se han comenzado a apreciar síntomas del tratamiento del sujeto (gay) masculino en la televisión; pero con resultados contradictorios. En la justamente reconocida serie *Doble juego* (2002), de Rudy Mora, en un variopinto y complejo grupo de adolescentes, parecía lógico el tratamiento siquiera de la bisexualidad, bien conocida su práctica por encima incluso de la homosexualidad absoluta. Pero fue desterrada la posibilidad. Cuando un personaje «diferente» (más educado que el resto de los varones, de maneras finas y elegantes) parecía representar tal sujeto dentro de la perspectiva totalmente heterosexista que mostraba la serie, la solución dramática acude a la vieja fórmula de «las apariencias engañan»: el muchacho, que se revela como plenamente «normal», le recuerda al espectador receloso que no están reñidas las buenas maneras con una orientación sexual «políticamente correcta», con lo cual *Doble juego*, cuyas virtudes técnicas y conceptuales significaron un paso de avance en el dramatizado televisivo cubano, que fui el primero en reconocer,<sup>18</sup> se limita a jugar simple y llanamente en una única «novena».

No pasa así en el segundo episodio de otra polémica serie de televisión, *La cara oculta de la luna*, (2006), escrita por Freddy Domínguez y dirigida por Rafael «Cheito» González, Roberto Puldón y Virgen Tabares,<sup>19</sup> y dedicada íntegramente al impacto del VIH en varios sectores y estratos poblacionales. En ella, puede decirse sin temor a equivocarse, aparece por vez primera en la TV cubana el sujeto homosexual masculino.

Dejando a un lado los problemas morfológicos de la puesta: una planimetría poco imaginativa y limitada, una música de *thriller* al uso para los momentos climáticos, iluminación y fotografía de escasa correspondencia respecto a los giros narrativos, etc., el guión ya nació limitado en el tratamiento unipolar de la homo-bisexualidad.

La relación entre Yassel, un hombre felizmente casado, hasta entonces inhibido de ese tipo de contactos homosexuales, y Mario, gay asumido y activo en su vida sexual, se convierte en una hiperbolizada tragedia, siguiendo la maldición que pendía sobre este tipo de

sujeto y su respectiva *liaison* desde los inicios de su tratamiento en la literatura y el cine.

Yassel, el bisexual recién «iniciado», pierde su matrimonio, está a punto de perder su trabajo, su familia lo rechaza y, cuando ya casi se ha extraviado su salud mental (no duerme, no come, no vive), también recibe la amenaza de muerte que significa la adquisición del SIDA y, por tanto, no puede menos que reaccionar como quien ha cometido el peor de los crímenes. Por el hecho de haber actuado como mandan no solo sus instintos, sino también sus sentimientos, hasta entonces dormidos, recibe tal avalancha de males (por tanto, de castigos) que racionaliza la conclusión lógica: es culpable, entonces, del mayor de los delitos y se enfrenta a su pareja masculina (con la cual, de momento, rompe), de la manera más acusadora y descompuesta.

Se trata, sin lugar a dudas, de la más abrupta satanización del gay que llega a la pequeña pantalla, después de tantos años bajo un manto de silencio, con la peor de las reputaciones: destructor de hogares, de matrimonios, de vidas. Mientras «los otros» dividen sus miradas hacia ambos entre la lástima, el horror con que se contempla un bicho raro, el desprecio y hasta el odio —en el caso de la ex cónyuge—, pero siempre como quien considera una patología (no precisamente el VIH), o el «vicio contra natura», nefando y condenable.

Tal tratamiento es homofóbico, aunque no haya sido la intención de los realizadores. No dudo que casos así se hayan dado y sigan teniendo lugar en la realidad; pero el arte es un filtro que debe matizar y abarcar diversos espectros. Quizá no fue buena idea mezclar en una misma serie los temas del VIH y la homosexualidad, sobre todo partiendo de la premisa de que este último no tenía precedentes en la TV cubana.

## Un desafío

El homo(bi, tran)sexual, hombre o mujer, en tanto sujeto participante de la sociedad cubana, elemento activo de las transformaciones que su devenir dialéctico va generando día a día, merece y exige un sitio en la pantalla nacional, como indudablemente lo tiene ya en la literatura y, en buena medida, también en las artes plásticas. Los intentos hasta ahora emprendidos por guionistas y realizadores son considerables, significativos, algunos, incluso, hasta trascendentales, pero para nada suficientes, como hemos procurado demostrar a lo largo de estas páginas.

De modo que la tela blanca que presupone el soporte de 35 milímetros, el menor tamaño (pero alcance mayor en tanto recepción) de la pequeña

pantalla, la modesta dimensión del video o la nitidez y superioridad técnica del digital, esperan por cada reto que signifique un nuevo y ojalá cada vez más agudo y sensible acercamiento a un personaje, un tema, un mundo que ya hoy, afortunadamente, pueden afirmar su nombre. El filósofo mexicano Leopoldo Zea dijo en cierta ocasión que «las culturas suelen ser, por naturaleza, excluyentes». Luchemos todos porque la nuestra, con tantas conquistas y tantos valores, lo sea cada vez menos.

## Notas

1. Me valdré, para este artículo, de varias de las intervenciones que tuvieron lugar en una reunión efectuada en la UNEAC, en 2004, con directivos de ARCI-Gay (organización italiana de homosexuales adscrita a ARCI-UCCA) e intelectuales y funcionarios cubanos, donde se realizó un recorrido por la historia del tema en nuestro país, particularizando en su incidencia en diversos rubros del arte y la cultura. Expusieron, entre otros, Antón Arrufat, Reynaldo González, Rogelio Rodríguez Coronel, Roberto Zurbano, Jorge Ángel Pérez, y el autor de este ensayo.

2. El activismo desplegado por intelectuales como Roberto Zurbano (del cual partieron algunas de estas consideraciones), Víctor Fowler, Norge Espinosa, Pedro Pérez Rivero y el Centro Nacional de Educación Sexual que dirige Mariela Castro Espín, forman parte de un proyecto reivindicador que apenas comienza.

3. Cornel West, «Las nuevas políticas culturales de la diferencia», *Temas*, n. 28, La Habana, enero-marzo de 2002, p. 4.

4. Véase, por ejemplo, entre otros muchos notables estudios, Hal Foster, «El posmodernismo en paralaje» (*Criterios*, n. 31, La Habana, 1994, pp. 60-73), donde el estudioso, con respecto a la dinámica del par sujeto identitario / alteridad refiere tres momentos que la marcan: el primero hacia los años 30 caracterizado por la severidad en la exclusión del otro-fuera y el otro interno; el segundo, tipificado por un inicio de la escucha del otro (antropológico, sexual, ideológico), que tiene como escenario los años 60, con las luchas de liberación nacional, los movimientos contraculturales y otros agentes históricos que violentan el estatus a favor de las diferencias, y por último el multiculturalismo que vive el mundo en las últimas décadas del siglo xx y que intenta un apareamiento entre las diversas otredades en un empeño por restituir al sujeto dentro del poligloteo discursivo que caracteriza esa época.

5. El joven escritor y crítico Andrés Isaac Santana («La voz homoerótica», *La Gaceta de Cuba*, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 2003, p. 6) ofrece una definición del término, puesto de moda en los estudios sobre el tema en los últimos tiempos. Refiere que homoerotismo es «un relato generalmente signado por lo marginal que opera por integración o complementariedad de dos álgidas categorías culturales: erotismo y homosexualidad. El prefijo homo remite, por convención cultural a la homosexualidad, de lo que se deduce que el homoerotismo comporta, registra o sugiere las aproximaciones eróticas (o del tipo que sean) entre sujetos de un mismo sexo».

6. Senel Paz, *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, Letras Cubanas, La Habana, 1991, p. 27.

Frank Padrón

7. Jesús Jambrina, «Sujeto homosexual y disloque nacional», *La Gaceta de Cuba*, ed. cit., p. 20.

8. Gregory Woods, *Historia de la literatura gay*, Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 357.

9. La educación sexual llevada a cabo sobre todo en la prensa escrita (debe reconocerse la sistemática y útil labor de la columna «Sexo sentido» del diario *Juventud Rebelde*), y en ciertos espacios de la radio y la TV, unido a la propia evolución del pensamiento científico y social, han coadyuvado, en los últimos tiempos, a una apreciable evolución de la mentalidad popular, respecto a la homosexualidad. No es extraño entonces que, en el filme que analizamos, sea la hermana más joven, quien asume la defensa de la «oveja negra» de la familia: en las nuevas generaciones, la aceptación del diferente se da de forma natural y espontánea. Pero aun las personas maduras, con otra formación y otros prejuicios, están demostrando, en no pocos casos, un cambio positivo respecto a este asunto, lo cual siempre va aparejado con el grado de sensibilidad y de cultura personales.

10. Grupo cinematográfico nacido en Copenhague en 1995, bajo la dirección de Lars Von Trier. Rechazaban las reglas del rodaje convencional y se alejaban de los métodos actuales de producción; implantaron ciertas normas de las cuales no podían apartarse: declinación de escenarios artificiales, uso absoluto de la cámara en mano, fotografía natural sin elaboración, espíritu amateur de un cine con bajo presupuesto y absoluta improvisación, así como rechazo a las nociones de cine de género y de autor, e indiferencia por el éxito comercial. En las últimas películas de Von Trier, paradójicamente, hay una vuelta a un cine cada vez más «anti-dogmático».

11. Severo Sarduy, *La simulación*, Monte Ávila Editores, C.A., Caracas, 1982. Véase «El cuerpo del otro...», en mi libro *Más allá de la linterna*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2000, pp. 38-78.

12. De cualquier modo, resulta encomiable la asociación que un cineasta heterosexual realiza entre la homosexualidad y la realización humana plena, como quiera que uno de los lugares comunes que ha sustentado tanto la literatura como el propio cine, incluso en obras firmadas por autores gay es el sino trágico que se cierne sobre este

sujeto, al que se niega de plano la posibilidad de ser feliz tanto erótica como, en general, humanamente.

13. Antes de la Revolución, se contempló el fenómeno en cabarés, y en los carnavales, dentro de comparsas como «La Sultana».

14. Valga aclarar que este tipo no es considerado homosexual por la ciencia más avanzada, sino personas encerradas en un cuerpo diferente al de su tendencia sexual, por lo cual su verdadera aspiración es conciliar dichos contrarios, realizar un cambio de sexo. Mientras esto es solo una aspiración (indicada en el conocido travestismo) se les llama transexuales; si llega a ocurrir, pasan a la categoría de transgéneros.

15. En los últimos dos o tres años, se ha visto cierto aumento de la persecución de las autoridades a la homosexualidad explícita, tanto de los travesti como de los proxenetas y jineteros (popularmente conocidos como «píngüeros») lo cual es directamente proporcional con un incremento de ese tipo de prostitución. Sin embargo, no todos los travestis —como tiende a identificarse mecánicamente— son prostitutas, sino que muchos son artistas o ejercen otras profesiones.

16. Aunque supimos, por información de Mariela Castro, directora del CENESEX, de la existencia en Cuba de dos casos de transexualidad masculina (o sea, hombres en cuerpo de mujer y que aspiran, por tanto, a adquirir tal sexo), la mayoría femenina ha propiciado que los acercamientos cinematográficos se hayan limitado a esta última.

17. Se trata de *La otra cara* (2000), escrita por Olga Consuegra y dirigida por Rudy Mora.

18. Véase mi reseña «Todos ganamos el doble juego», *Dédalo*, n. 2, La Habana, 2002.

19. Primero pasó exitosamente por la radio.

© TEMAS, 2007