

Masculinidades encontradas: Estrategias de representación de género en el cine español sobre inmigración cubana

Inmaculada Álvarez Suárez*

«Stereotypes don't just derogatorily depict the Other, they also indicate a preferred power relation»¹

Desde los años noventa, como consecuencia del fenómeno sociológico de la inmigración latinoamericana en España, esa convivencia en el mismo espacio ahora en esta orilla, hace que se generen nuevas representaciones culturales a las que no es ajena la producción cinematográfica. Al experimentarse la cercanía con el sujeto antes exótico se inicia progresivamente la revisión del imaginario sobre ese "otro" en la que, en el caso concreto del migrante cubano, adquiere especial relevancia la representación del género y sexualidad asociada, tradicionalmente, a la identidad cultural de lo cubano², y de lo caribeño por extensión, «ese exceso de libido que siempre hay en lo caribeño...», como escribió Antonio Benítez Rojo³. Las distintas representaciones sobre masculinidad (que pudieran resumirse en estos tres epítomes generales: la crisis del "conquistador" español, el acercamiento a la subjetividad del hombre cubano, y la revisión del español dominante) se reflejan en tres largometrajes característicos de este periodo: *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1999), *Flores de otro mundo* (Iciar



Cartel de *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1999)

* INMACULADA ÁLVAREZ SUÁREZ es Doctora en estudios culturales y cine por Tulane University (New Orleans). Fue profesora visitante en University of California, Riverside, y profesora de la Clark University (Boston). Actualmente es profesora del Worcester Polytechnic Institute. Sus intereses de investigación y docencia se centran en el cine sobre migración, la representación de lo latinoamericano en el cine español, y las coproducciones filmicas españolas con América Latina y Estados Unidos. Ha publicado artículos sobre las representaciones de género en el cine cubano y español, así como un libro de referencia, *One Hundred Years of Spanish Cinema* (2008). Actualmente, trabaja en la investigación sobre las coproducciones entre la industria del cine mexicano y el español durante el franquismo.

¹ «Los estereotipos no sólo determinan al Otro peyorativamente, también muestran preferencia por una relación de poder». Traducción de la autora. Véase el estudio de Charles Ramírez-Berg, *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance* (Austin, University of Texas Press, 2002), p.28.

² Sobre la construcción de la identidad nacional cubana y la sexualidad como uno de sus imaginarios simbólicos, léase mi artículo: «El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano» (*Revista de Humanidades*, Instituto Tecnológico de Monterrey, México, n° 14), pp. 13-37.

³ Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (Barcelona, Casiopea, 1998), p.347. En este ensayo, Benítez Rojo analiza el origen de la particular idiosincrasia de lo caribeño y sus características culturales.



Cartel de *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1998)

Bollain, 1998) y *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2001). En sus respectivas estrategias de representación subyace la implicación poscolonial de estas nuevas masculinidades donde el anterior sujeto conquistado-subalterno se convierte metafóricamente en “conquistador” mostrando el anacronismo de una masculinidad dominante y controladora atribuida a un pasado tipismo de hombre español que es ridiculizado en estos filmes.

Este estudio es una contribución al análisis sobre las transformaciones socioculturales surgidas a partir del fenómeno de la inmigración latinoamericana en suelo español y cómo estas son reflejadas en el cine del momento. Es necesario mencionar la esencial contribución a este tema de los estudios de Isabel Santaolalla, Alberto Elena y Marina Díaz López⁴.

Los modelos de masculinidad representados en los filmes sobre la inmigración cubana en España, lo que denomino en este artículo como “masculinidades encontradas”, suponen también una transformación en el tratamiento de los estereotipos que caracterizan el propio imaginario cultural de lo español. A lo largo de los distintos períodos de la historia de Cuba y de España se destaca una encrucijada cultural común: 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,⁵ y España, a partir del Romanticismo del siglo XIX, construye su imaginario identificándose como lugar de pasión y fiesta, con autores como Prosper Mérimé, Lord Byron o el músico George Bizet. Muestra de ello son algunas películas de la primera etapa del cine español como *La gitana* (Enrique Jiménez, 1914) o *Gitana Caní* (Armando Pou, 1917), que, junto con la música de copla y cuplés popularizados en ese periodo, reflejan ese imaginario de lo español a través del melodrama folklórico.

La tradicional masculinidad basada en estereotipos representativos del “caballero español” y del, bautizado coloquialmente, “macho ibérico” (versión castiza y vulgar del primero) es a menudo ridiculizada frente a esas nuevas formas de otredad masculina y femenina que comienzan a formar parte de la sociedad española. A finales de los noventa, se produce una especie de *revival* sarcástico de la llamada “españolada”, donde personajes como Torrente, interpretado por Santiago Segura en la película que también dirigió, *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998), representan una crítica cómica de ciertos personajes masculinos típicos del cine español de los años sesenta como los interpretados por Alfredo Landa en aquel estilo bautizado como *landismo*: personajes incultos, torpes y

⁴ Véase Isabel Santaolalla, *Los “Otros”. Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo* (Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005); Alberto Elena, “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios (1975-2005) y Marina Díaz López, “Cierta música lejana de la lengua: latinoamericanos en el cine español (1926-1975)”, en Alberto Elena (ed.), *Cine y migraciones: la experiencia hispanoamericana* (*Secuencias*, n° 22, segundo semestre 2005), pp.107-135 y pp.76-106.

⁵ Sobre este tema, véanse los estudios de Louis Pérez, *On Becoming Cuban* (Chapel Hill, University of North Carolina, 1990); Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* y Emilio Bejel, *Gay Cuban Nation* (Chicago, University of Chicago Press, 2001).



La ley del deseo
(Pedro Almodóvar,
1986)



Jamón, jamón (Bigas
Luna, 1992)

Más tarde, los jóvenes autores de la llamada “Generación X”, escritores nacidos al final del franquismo que inscriben su obra dentro de los parámetros característicos de la tendencia denominada como “realismo sucio”, representan también una nueva masculinidad: el hombre “antihéroe”, alejado de los tradicionales valores patriarcales de poder, control y seguridad del sujeto masculino, donde el espacio urbano desdibuja los valores estereotípicos de los géneros en un contexto social de incertidumbre vital y desarraigo emocional. Este es un nuevo hombre español antihéroe, que autores como Barry Jordan definen como “feminizado”⁸, ya que los valores y actitudes que muestran son aquellos considerados como estereotipo peyorativo de lo femenino: inseguridad, sensibilidad, sentimentalismo o fragilidad.

Este hombre “feminizado” representaría precisamente la propuesta de una nueva masculinidad española en las películas sobre integración de la inmigración latinoamericana, al sentirse como una esperanza para la convivencia (en cuanto a diferencia cultural y de género) mientras se ridiculiza un modelo patriarcal en decadencia. Como señalé anteriormente, en *Flores de otro mundo*, Carmelo, hombre ya maduro, rico y soltero, que vive en el pequeño pueblo castellano de Santa Eulalia, mantiene una relación abusiva con la joven cubana Milady (Marilyn Torres), a quien trae de la isla para convertirla en “la madre de sus hijos”, según sus propias palabras. El espectador empatiza con los sentimientos de Milady,

⁸ Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, “The New Spanish Man”, en *Contemporary Spanish Cinema*, p.153.

comprendiendo lo subalterno de su relación y rechazando la actitud subyugante de Carmelo. La joven mulata Milady representa así mismo el “cuerpo-símbolo de la cultura cubana”⁹ y de este modo su relación con Carmelo supera la lectura del género para también entenderse como metáfora cultural, esto es, como reversión en la memoria de un pasado colonial compartido. Esta interpretación poscolonial es clave para analizar tanto la transformación del imaginario cultural como de los géneros y sus estrategias de representación, que muestran estas películas.



Milady (Marilyn Torres) y Carmelo (José Sancho) en *Flores de otro mundo*

1. Seducción y crisis del estereotipo: del caballero español al cubano ardiente.

Para comprender estas nuevas estrategias de representación de la masculinidad a partir de la visualización de la interacción entre la cultura cubana y la española en esta orilla, es necesario recordar brevemente las formas tradicionales de estas masculinidades y su imaginario cultural. La transformación de esta representación implica también, como señalé antes, una lectura poscolonial de este fenómeno donde la anterior subalternidad de lo latinoamericano se desdibuja en beneficio de una nueva interacción marcada por los parámetros de una “España transnacional” insertada en los valores del globalismo económico y cultural. Esa España que ha producido como una de sus consecuencias la tendencia llamada latinización hispánica, que homogeniza bajo ese término las características culturales de España y América Latina frente a otras culturas como la anglo-norteamericana. Todo ello provoca la aparición de un nuevo hombre posmoderno, transculturado, urbano, antihéroe.

Tradicionalmente, la representación del estereotipo de masculinidad española se asocia con tres mitos: Don Juan, conquistador amoroso; Cortés, conquistador de tierras, y el torero, el “matador”, conquistador de las fuerzas de la naturaleza que simboliza el toro. En los tres mitos está muy presente un mismo concepto: la “conquista”, es decir, la derrota y consiguiente sumisión del otro. El mito del “conquistador” español es esencial para entender la relación entre las masculinidades cubana y española en estos filmes, pues se refiere a los valores de poder y control que están presentes en la memoria histórica de las dos culturas. Alfredo Mirandé, en su análisis sobre la génesis de la masculinidad mexicana, define simbólicamente a los “conquistadores” como «caballeros con huevos de oro»,¹⁰ señalando que estos representaron «el modelo negativo de masculinidad: agresividad, arrogancia, insensibilidad». Afirma Octavio Paz, también, que «es imposible no percibir la semejanza entre la figura del macho y el conquistador español»,¹¹ y Mirandé coincide también en esta apreciación de que el “conquistador” español fue el prototipo y modelo de lo masculino latinoamericano, es decir, de las connotaciones negativas de la masculinidad (agresividad, control, sometimiento). Otros autores como Samuel Ramos afirman que la “hipermasculinidad” en América Latina implica enmascarar un sentimiento

⁹ El concepto de la mulata como cuerpo-símbolo de la cultura cubana aparece en el estudio de Isabel Santaolalla, *Los “Otros”: Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, p.175.

¹⁰ Alfredo Mirandé, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino Culture* (Boulder, Westview Press, 1997), p.135.

¹¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (Nueva York, Penguin, 1997), p.83

de inferioridad, de impotencia frente a la conquista¹². En cualquier caso, aceptando el hecho de que las sociedades pre-colombinas desarrollaban también sistemas patriarcales, es innegable que el factor de la conquista se convierte en el referente para la construcción de las masculinidades nacionales tanto española como latinoamericana, cubana en el caso de este análisis. La masculinidad española recrea este mito del conquistador para profundizar los valores patriarcales de poder y control. De este modo, al transformarse el imaginario de lo cubano (y latinoamericano por extensión) y la interacción entre ambos, cambia también la representación de los valores que definen la relación de los géneros y con ello el modelo de masculinidad. Todo ello implica una reelaboración de ese mito del conquistador, históricamente uno de los estereotipos básicos del tradicional imaginario cultural del español.

Por otro lado, el llamado “donjuanismo” representa el paradigma de la masculinidad española en la que de nuevo el referente del triunfo en la conquista está presente (al implicar el sometimiento femenino), pero en este caso, también la figura de la muerte. El personaje de Don Juan, cuyo origen es una leyenda sevillana, fue primero elaborado por Tirso de Molina en *El Burlador de Sevilla* (1630) y, posteriormente, consagrado por José Zorrilla en su obra *Don Juan Tenorio* (1844), convirtiéndose desde entonces en una de las obras teatrales más populares que se representa, precisamente, para conmemorar el Día de Difuntos, debido al protagonismo de la transfiguración de las ánimas y del arrepentimiento del caballero seductor. La redención final de Don Juan, en ese su trayecto hacia la catarsis personal, consigue la empatía final con el personaje, logrando así su trascendencia. Como señala Sarah Wright en su excelente estudio sobre la figura de Don Juan, este representa «la tradición, la herencia y la grandeza literaria y cultural (e implícitamente nacional)»¹³. Sin embargo, lo que trasciende de Don Juan no es tanto esta redención final como el éxito en sus conquistas y esa aura de héroe romántico que todo lo arriesga por conseguir su deseo. Don Juan es, siguiendo a Wright, «un atractivo héroe legendario y carismático que es amado por las mujeres e idolatrado por los hombres»¹⁴. Al igual que para el torero, el “matador”, ese “burlar” a la muerte de Don Juan se convierte en el mito de ideal masculino, en valor ideal representativo del español.

Respecto a la construcción del imaginario sobre lo cubano y los géneros, este se elabora tradicionalmente desde la estrategia de su exotización. El imaginario del cubano ardiente y de libido voluptuosa se asimila como parte del imaginario nacional, bien por necesidades de mercado o bien por un deseo de autoafirmación de lo nacional frente a lo foráneo donde el exotismo sexual es un símbolo diferenciador de la cubanía, esto es, la esencia de ser cubano. Como estudió Louis Pérez, Cuba se ofreció al imaginario exterior, norteamericano esencialmente, como un acceso cercano a lo exótico: «Cuba como lugar de sexo, sensualidad y seducción»¹⁵. Sería también ese “porno-tropics”, que señalaba Ann McClintock,¹⁶ el lugar donde Europa proyectaría sus deseos sexuales prohibidos y sus miedos. Del mismo modo, el hombre cubano, siguiendo esta “tradición porno-tropical”, representa también, como

¹² Samuel Ramos, *Profile of Man and Culture in Mexico* (Austin, University of Texas Press, 1965), p.67.

¹³ Sarah Wright, *Tales of Seduction. The Figure of Don Juan in Spanish Culture* (Londres, Tauris Academic Studies, 2007), p.191.

¹⁴ *Ibidem*, p.15.

¹⁵ Louis Pérez, *On Becoming Cuban*, p.193

¹⁶ Ann McClintock, “Introduction”, en *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context* (Nueva York, Routledge, 1995), pp. 2-12.

afirma Martín-Cabrera,¹⁷ la exotización característica de lo caribeño y, en particular, de la sexualidad del negro y el mulato. Al igual que el estereotipo de la masculinidad española, la cubana se sostiene en mitos que reafirman un imaginario de supremacía patriarcal, no sólo ante la mujer, sino también como posicionamiento sobre su "otredad" masculina: el hombre español y el norteamericano; lo masculino foráneo, "outsider". Podría decirse que son dos los mitos de masculinidad cubana: por un lado, el mulato "ardiente" de libido voluptuosa que complace a la mujer en su deseo (aspecto que le diferencia de su otredad masculina foránea) y, por otro, el mito del "revolucionario", militar valiente, noble, patriota defensor de la cubanía. El imaginario de masculinidad cubana combina este atributo de virilidad-revolucionario con el de exotismo típico del Caribe. Esta tendencia de convertir el exotismo cubano en su seña de identidad para el mercado exterior es continuada de modo sistemático hasta el triunfo de la Revolución en 1959. A partir de entonces, un nuevo icono de hombre revolucionario, viril y patriota es el que define como modelo al cubano. Los héroes de la Revolución son consagrados por las instituciones y la devoción popular, comercializándose la imagen del "Che" Guevara (especialmente desde su muerte en Bolivia en 1967) como símbolo visual de masculinidad nacional a través de objetos de cultura popular, desde camisetas a carteles.

Sin embargo, desde finales de los ochenta, tanto en Cuba como en España tiene lugar una transformación en los modelos de género. En ambos países, aunque con muy distinto proceso, se produce la visualización de la homosexualidad (por extensión, de lo "queer") como parte

Célebre retrato del "Che", firmado por Alberto Korda (1960)



"Huellillas heroicas"
5/3/60

Korda - 98

¹⁷ Luis Martín-Cabrera, "Postcolonial Memories and Racial Violence in *Flores de otro mundo*" (*Journal of Spanish Cultural Studies*, New York, Carfax Publishing, vol.3, nº 1, 2002), pp. 44-55.



Cartel de *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998)

del tejido social, no ya marginal. En Cuba, la profunda crisis que se inicia con la caída del sistema socialista de la antigua Unión Soviética (1989) y el reforzamiento del embargo económico propuesto por Estados Unidos en la ONU, tienen como consecuencia que el turismo europeo se convierta en la principal fuente de ingresos de la isla: para ello las instituciones recurren al imaginario de exotismo sexual de lo cubano como reclamo publicitario que atraiga ese turismo necesario. España se convierte entonces en el país con más inversiones en la isla, algo que autores como Haines han definido como “la segunda invasión”¹⁸. Sin embargo, como corriente paralela, en Cuba se permiten también otras tendencias “no oficiales” que representan modelos muy diferentes a ese imaginario de exotismo comercial: filmes como *Mariposas en el andamio* (Luis Felipe Bernaza/Margaret Gilpin, 1996) o *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998) visualizan la homosexualidad y la vida marginal en los suburbios habaneros. Mientras tanto, en España, el llamado cine de “realismo social” refleja personajes urbanos en crisis, marginales, sumidos en una asfixia existencial cotidiana con personajes masculinos envueltos en la desesperanza, antihéroes sin horizonte definido. En definitiva, ambos países experimentan una transformación en sus modelos de género y, específicamente, en los valores que definen los estereotipos culturales de masculinidad.

2. No más “huevos de oro”: la revisión de la masculinidad dominante.

«¡A esta (la cubana Milady), cómo no la domes pronto...!».

Flores de otro mundo

Estas películas que reflejan la cotidianidad de la inmigración cubana en España visualizan el contraste entre imaginarios de género y de identidad nacional. El cubano es representado a partir de su sexualidad exótica, que “conquista” a la mujer española; este atributo de “conquistador” del hombre cubano, no ya como seductor de su objeto (recuérdese al “Don Juan”), sino como amante de la mujer que le escoge, sirve para representar la crisis de una tradicional masculinidad española basada en el mito de conquista y, al mismo tiempo, un nuevo acercamiento al hombre cubano como sujeto alejado del estereotipo. El éxito del cubano como “conquistador” en suelo español, trae consigo la nueva representación del deseo femenino *per se*: la española de finales de los noventa no es ya una mujer seducida pasiva, sino que desea y expresa su deseo. Como consecuencia de ello, la representación del hombre español intenta alejarse del viejo modelo de aquel llamado *macho ibérico* (seductor-conquistador de una mujer pasiva-objeto) que ahora es representado como un personaje decadente y fracasado.

En *Flores de otro mundo*, el personaje de Carmelo representa esta masculinidad basada en actitudes de “conquista” y control de la mujer. La “conquista” adquiere en Carmelo un doble simbolismo en relación con Milady, su novia mulata, por su connotación de sometimiento

¹⁸ Lila Haines, “Spanish Investment in Cuba: A Second Coming”, en Francisco Domínguez (ed.), *Identity and Discursive Practices: Spain and Latin America* (Nueva York, Peter Lang, 2000), 107-123

en cuanto a género, etnicidad y nacionalidad como mujer, mulata y cubana. La película trata el tema de la llegada de un grupo de mujeres de distinto origen a un pueblecito castellano en respuesta al llamamiento, a través de los medios de comunicación, de los solteros del lugar para encontrar esposa. Estas mujeres, de distintas costumbres culturales, contrastan con el espacio rural homogéneo y cerrado en sí mismo. En este pueblo de Santa Eulalia, el estereotipo binario de los géneros se hace evidente en el control y determinación de los espacios: la calle y el bar para lo masculino; y el ámbito doméstico para lo femenino. El bar es el lugar de reunión de los hombres del pueblo (sólo la camarera es mujer) mientras en la televisión se proyecta fútbol o alguna película pornográfica; la calle es la zona de paseo donde las mujeres son observadas por los hombres que, a menudo, expresan sus comentarios sexistas, como cuando desde una furgoneta dos jóvenes gritan «ichochos!» a un grupo de mujeres. La cosificación del cuerpo femenino es consecuencia también de ese control masculino del espacio exterior. Este aspecto es representado en la película cuando uno de los hombres del bar, tras ver a Milady, dice a Carmelo: «Cómo no la domes pronto!», aludiendo al sometimiento del cuerpo femenino, de su deseo y su subjetividad. La directora Iciar Bollain, junto con el escritor Julio Llamazares, responsable del guión, elaboran en el filme una visión de lo rural-patriarcal como un universo hermético y subyugante cuya única vía de apertura está representada por la integración con las mujeres foráneas que llegan. En la memoria cinematográfica del inconsciente social español, está presente la visión idílica de lo rural frente a lo urbano que se construyó durante el franquismo: el espacio rural era el refugio preservador de los valores nacionales homogeneizantes (nobleza, honestidad, patriotismo) y del sistema patriarcal en el que los personajes masculinos, aunque vulgares y machistas, siempre eran representados como entrañables, y seductores de una mujer pasiva y sumisa. Actores como Paco Martínez Soria o Alfredo Landa representan con sus personajes filmicos esta masculinidad rural típica de las comedias dentro del estilo de la “españolada”, donde hombres nada atractivos y torpes, siempre prepotentes y arrogantes, seducían a bellas mujeres recurriendo al mito masculino español del “donjuanismo”. El personaje de Carmelo personifica el modelo de “machismo ibérico” que en el filme se muestra como nada atractivo, sino abusivo, subyugante y agresivo en su relación con

Flores de otro mundo
Iciar Bollain
España, 2002
100 minutos
Dolby Digital

Flores de otro mundo



Milady. Se construye también una crítica al fenómeno del turismo sexual en Cuba cuando Carmelo le dice a Damián (Luis Tosar): «Tú lo que tenías que hacer es venirte conmigo a La Habana... ¡así las ibas a tener!», mostrando con ello la elaborada “cosificación” de la mujer cubana y su exotización.

Flores de otro mundo transmite el rechazo a este modelo de masculinidad española dominadora: las secuencias de la paliza de Carmelo a Milady por “atreverse” a ir a la ciudad (como él mismo afirma), y, posteriormente, el primer plano de los ojos inmensamente tristes de Milady cuando Carmelo la obliga a no escuchar música de salsa para bailar con él un pasodoble, promueven la empatía del espectador con el sometimiento de Milady. Bolláin construye con esta escena, no sólo el rechazo a esta masculinidad patriarcal, sino la crítica a la subyugación de la otredad, en cuanto a género y cultura. Es paradójico que los hombres del pueblo intenten perpetuar este sistema patriarcal de dominio masculino mediante su relación, no con las mujeres de su pueblo, sino con las mujeres foráneas latinoamericanas, caribeñas en este caso, quienes son representadas personificando la modernidad y la transcultura de la que carece el pueblo encerrado en sí mismo. Sería este quizás un intento de recuperar el mito del “conquistador”, erótico y político, del hombre español a través de ese intento de dominio en su unión con estas mujeres. La película refleja la crisis de este modelo de masculinidad nacional de “conquista”, así como también la temporalidad arcaica del espacio rural alejado de la postmodernidad que representan las mujeres caribeñas que llegan. La masculinidad “machista ibérica”, es decir, la connotación negativa de lo masculino (agresividad, prepotencia), unida al estereotipo histórico de lo nacional-español (conquista, y con ello sumisión-exclusión del otro), se representan en el filme como un elemento anacrónico y siniestro: además del personaje de Carmelo, los “espacios masculinos” se perciben como subyugantes —el bar del pueblo con la visita de jóvenes xenófobos o las calles con los hombres observando amenazantes a las mujeres que pasean. En este pueblo sólo dos elementos se visualizan como esperanzadores: la fiesta inicial con música de salsa y banderitas de países, y la carretera que lleva a la ciudad con la que sueña Milady. *Flores de otro mundo* transmite por tanto la crisis de un modelo de “pureza nacional”, metafóricamente representado por el espacio rural, así como también la necesidad de un cambio en esa masculinidad tradicional basada en el mito de la “conquista” y la opresión de la otredad (mujer y cubana, en este caso). Frente a los hombres del pueblo, la llegada de Milady y Patricia representa, siguiendo a Santaolalla, «una visión invertida de la llegada de los conquistadores al Nuevo Mundo»,¹⁹ en la que ahora son esas mujeres “otras” las que muestran finalmente su propia subjetividad y el control final de la narración: Milady abandona finalmente a Carmelo y Patricia, la joven dominicana, decide permanecer con Damián tras comprobar y sentir el respeto a su cultura por parte de Damián y su madre.

En contraposición a la masculinidad dominante de Carmelo, Damián se presenta como un modelo de hombre comprensivo, respetuoso y sensible. En la vida de Damián, quien, hasta la llegada de Patricia (Lissette Mejía), vive solo con su madre viuda, es simbólico el hecho de la ausencia del referente patriarcal, siendo su madre la que representa este papel: ella es quien intenta siempre el sometimiento cultural de Patricia, impidiendo que sus amigas dominicanas vayan a la casa, que escuche música de su país, y también obligándola a cocinar al modo español, diciendo: «¡las judías de toda la vida de Dios se hacen con caldo!». Este es un discurso característico de neorracismo cultural presente en la España transnacional, donde el criterio de exclusión es más cultural que racial, en defensa de las costumbres y valores nacionales que

¹⁹ Isabel Santaolalla, “El hispanoamericano: el “otro” familiar”, en *Los “Otros”: Etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*, p. 193



Patricia (Lisette Mejía) y Damián (Luis Tosar) en *Flores de otro mundo*

son percibidos como amenazados por la presencia de un “otro” foráneo. Siguiendo a Arriola, «el neorracismo es una posición de defensa contra un pluralismo cultural que va desarrollándose a nivel transnacional por efecto de la llegada de inmigrantes»,²⁰ y es precisamente este recurso de defensa de los valores nacionales lo que hace la madre de Damián respecto a Patricia, o lo que también hace la dueña del bar cuando afirma: «Yo no tengo nada contra esa gente, solo digo que cada oveja con su pareja y cada cual en su casa». El discurso de rechazo a la otredad cultural de esta mujer que representa un rol patriarcal sustituyendo la ausencia de la figura paterna, vuelve a construir de nuevo una analogía simbólica entre la masculinidad dominante y la opresión cultural. Carmelo y Damián representan dos masculinidades diferentes y dos conceptos nacionales también distintos: los de Carmelo, basados en la relación excluyente y de sometimiento de la otredad; los de Damián, en la comprensión hacia la diferencia (no su “conquista”), sin sentirla como amenaza.

3. El fin del cubano “ardiente” o la máscara del inmigrante.

«Estoy aburrido de mi papel de cubano... alegre siempre aunque me esté muriendo,
bailando salsa y a mano pá cuando una chica quiera».

Igor en *Cosas que dejé en La Habana*

«Usted [el cubano Oswaldo] es un farsante como yo, como todos nosotros».

Julia en *La comunidad*

Como ya mencioné anteriormente, la representación del inmigrante cubano formando parte de la sociedad española trae consigo nuevos modelos de género, ya que esta convivencia implica una revisión del mito del “conquistador”, referente simbólico para las dos culturas. Desde principio de la década de los noventa, España aumenta sus inversiones en América Latina y, en el caso de Cuba, se convierte en el mayor país inversor como consecuencia

²⁰ Joaquín Arriola, *Exclusión, racismo y xenofobia en Europa y América* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002), p.65.

del embargo comercial que pesa sobre la isla. A partir de entonces, la industria de cultura popular española potencia el imaginario de Cuba como lugar exótico con el fin de aumentar el mercado turístico (mayoritariamente en poder de empresas españolas), en una combinación entre el romanticismo revolucionario y la idealizada sexualidad desinhibida de los cubanos y cubanas, fantaseada como fácilmente dispuesta para satisfacer al turista español. A este imaginario de exotismo sobre la masculinidad cubana, se añade también el estereotipo tradicional de la sexualidad del negro y el mulato, entendida tradicionalmente como biológicamente más voluptuosa que la del blanco, como analiza Ann McClintock en el estudio antes mencionado.

Es necesario hacer aquí una referencia sobre la diferente representación que en el imaginario español se hace de la masculinidad negra/mulata cubana y la africana: además del estereotipo sobre su sexualidad voluptuosa, el africano también es representado con connotaciones de marginalidad, como los personajes traficantes de droga o ladrones en los filmes *Atamé* (Pedro Almodóvar, 1989) o, más recientemente, *Torrente* (1997); o bien como víctimas de actitudes racistas, por ejemplo en *Taxi* (Carlos Saura, 1996), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) o *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2003). A diferencia del imaginario de masculinidad africana, el cubano, sin embargo, no tiene esta connotación peyorativa del africano, sino que es representado como sujeto incomprendido, percibido a través de su imaginado estereotipo de exotismo más que a partir de su propia individualidad.

En la España de los noventa, el seductor soñado no es español sino cubano; la representación del hombre cubano como seductor y deseado, en detrimento del español, se populariza en la cultura popular española del momento. Como afirma la española Azucena (Kiti Manver), en la película *Cosas que dejé en La Habana*: «...Y en dos noches (el cubano) me ha hecho más feliz que el servio-bosnio, que el marroquí, que el rumano... ¡más que todos!».

Cartel de *Poniente*
(Chus Gutiérrez,
2003)



Sin embargo, desde la segunda mitad de la década, a diferencia de esta estrategia de representación que perpetua de alguna manera el exotismo sexual del cubano, surgen imágenes de acercamiento a su subjetividad superando la representación del recurso al tradicional estereotipo. *Cosas que dejé en La Habana* narra las historias de tres hermanas cubanas que emigran a España y de dos amigos cubanos que se encuentran en Madrid, Bárbaro e Igor. La película establece un contraste entre los géneros y las diferencias culturales: la masculinidad cubana *versus* la mujer española, y viceversa. El cubano Igor (Jorge Perugorria) se convierte en amante de Azucena (Kiti Manver), amiga de la tía María, con la que viven las tres hermanas llegadas de la isla, aunque finalmente se enamora de Nena (Violeta Rodríguez), una de estas hermanas. Por su parte, Rosa (Isabel Santos), otra de las hermanas, termina casándose con Javier (Pepón Nieto), un joven español amigo de la familia. Además de construir una crítica al “madre patriotismo” español sobre lo latinoamericano (Igor afirma «¡Esta ahora es la puta madre que nos parió!»), la película intenta acercar la subjetividad del hombre cubano más allá de los clichés sobre su masculinidad, mostrando que su soñada, y comercializada, sexualidad exótica es sólo una pose



Cosas que dejé en la Habana (Manuel Gutiérrez Aragón, 1999)

para sobrevivir. Como afirma Igor: «Estoy aburrido de mi papel de cubano... alegre siempre aunque me esté muriendo, bailando salsa y a mano pá cuando una chica quiera». Mientras dice esto, como parte de su juego de seducción, enseña a Azucena sus fotos de la Revolución, lo que recuerda la afirmación de Vázquez Montalbán sobre que los españoles buscan en la isla dos cosas: arqueología revolucionaria y sexo²¹. En esta estrategia la seducción se plantea desde la satisfacción del deseo femenino, donde el cuerpo de la mujer se lee para su propio placer, como dice Azucena: «me dice que el coño me huele a pomelo». Igor manifiesta un simbólico culto por el cuerpo femenino, y su masculinidad abandona el papel dominante para convertirse en cómplice de lo femenino, su sexualidad y su subjetividad. Cuando su amigo Bárbaro (Luis Alberto García) le pregunta si no echa de menos a las cubanas, Igor le responde «Sí... la saliva de las cubanas... sabe mejor que la de las españolas». En esta nostalgia por el cuerpo, y casi el alma, de la mujer cubana, Gutiérrez Aragón se acerca a la subjetividad del cubano mostrando que su imaginada sexualidad exótica es un artificio que oculta en realidad su necesidad de sobrevivir en un contexto social español que reclama ese estereotipo y, al mismo tiempo, necesita de una nueva masculinidad como la que representa el inmigrante cubano: cómplice del deseo femenino y no de su dominio.

Otro filme que se acerca a la subjetividad del cubano y el uso de su imaginario de masculinidad es *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2001). La película nos sitúa en un antiguo edificio de viviendas del Madrid de finales de los noventa donde la comunidad de vecinos (de ahí el título del filme) se conoce desde hace años. Allí llega Julia (Carmen Maura), una agente inmobiliaria dispuesta a vender uno de los pisos. Julia encuentra el cadáver de un viejo vecino, que guardaba en su casa 300 millones de pesetas ganados en las quinielas de fútbol años atrás. La trama, cargada de humor negro y casticismo costumbrista al estilo de las comedias neorrealistas españolas e italianas de los sesenta, gira en torno a los intentos de la comunidad de vecinos de apropiarse ese dinero que ellos consideran como suyo y no de la intrusa. Uno de estos vecinos es Oswaldo (Roberto Perdomo), un maduro cincuentón que representa el estereotipo de seductor cubano.

²¹ Ver Jaume Martí Olivella, "Cuban and Spanish Cinema's Transatlantic Gaze" (*Arizona Journal of Hispanic Studies*, 2001) pp. 161-176

Sin embargo, la visualización exagerada del tópico –pelo engominado, camisa abierta luciendo pecho, muy marcado acento cubano y continuos intentos de seducción– es una pose, una máscara intencionalmente buscada por el director, la caracterización expresa del imaginario sobre masculinidad cubana.

En *La comunidad*, Oswaldo representa exageradamente su personaje de cubano sensual con el fin de seducir a Julia para así conseguir arrebatarle el dinero, aunque estos intentos son siempre planeados en complicidad con el resto de los vecinos. De este modo, Oswaldo se muestra en realidad como un miembro más de esa comunidad que intenta, junto a él, apropiarse del dinero que considera suyo. Como Oswaldo afirma, «somos una comunidad muy unida, como una piña». Utilizando el tópico tradicional del exotismo cubano para seducir a Julia, él mismo llega a decir lo que se espera de él: «a nosotros los cubanos nos gusta cuidar a las mujeres». Pero, finalmente, todo es una farsa, una puesta en escena del imaginario de masculinidad cubana animada por el resto de la comunidad para conseguir su objetivo. La película consigue hacer percibir al espectador lo que hay de artificialmente elaborado en la identidad cubana de Oswaldo, representado como alguien que no es diferente del resto de la comunidad y cuya estereotipada diferencia es simplemente una actuación consentida también por él mismo. Como Julia llega a decir, «usted es un farsante como yo, como todos nosotros». Dela Iglesia consigue con ello ridiculizar el imaginario del exotismo cubano al subrayar con Oswaldo que todo es una pose artificialmente elaborada. Oswaldo forma parte de la comunidad como uno más, con sus mismas motivaciones, inquietudes y participación en complicidad. La representación del hombre cubano se utiliza aquí para catalizar una nueva identidad cultural de la “translación” española, donde la otredad es diluida en beneficio de una imagen de integración cultural, entendida en el filme como una comunidad con la misma inquietud, avaricia y egoísmo en un entorno urbano decadente.

La muerte de Oswaldo al final de la película es reveladora: persiguiendo a Julia, que huye por los tejados del edificio llevándose el dinero, uno de los vecinos, Castro (Sancho Gracia) –nótese la ironía en la coincidencia del nombre–, forcejea con Oswaldo para poder alcanzar antes el dinero y lo empuja fuera del tejado. Entonces, Oswaldo consigue agarrarse

La comunidad (Alex de la Iglesia, 2001)



a un simbólico mástil sin bandera de donde resbala y cae al vacío. Castro también morirá más tarde en la escena siguiente. Esta pelea final entre Oswaldo y Castro, cargada de simbolismo tanto por los nombres como por la situación, se inscribe dentro del humor negro general de la película, y de una especie de justicia poética planteada por el director en la que Castro acabará muriendo después de empujar a Oswaldo al vacío. El mástil sin bandera del que resbala Oswaldo es una alegoría final de la película: la



Oswaldo (Roberto Perdomo) en una imagen promocional de *La comunidad*

ausencia de una bandera específica representaría la falta de referente nacional, en una comunidad donde "todos son una farsa" para conseguir el dinero que persiguen. De la Iglesia construye a través de ese mástil desnudo una representación del sujeto por encima de las nacionalidades, una crítica a la artificialidad de los estereotipos que imaginan al sujeto alejándolo de su realidad. La película parece concluir que todos los personajes, cubanos y españoles, forman parte de una misma comunidad de sentimientos y deseos comunes, aunque sean tan banales o destructivos como la avaricia.

Los distintos modelos de masculinidad representados en este cine español que refleja la inmigración cubana significan la crisis de tradicionales estrategias de representación del imaginario del seductor español basado en estereotipos de "conquistador" (en su sentido más histórico-cultural) y, al mismo tiempo, la crítica al estereotipo de exotización del cubano al proponerse una visión cercana del personaje a través de su propia subjetividad. Ese "conquistador" y su masculinidad dominante, se muestra anacrónico en un contexto social donde la mujer reclama su propio deseo, y donde la convivencia con el antes "otro" foráneo subvierte la memoria de un pasado colonial que necesita superarse ante la realidad social presente.

Estas tres películas sobre la inmigración cubana, con sus estrategias de representación de masculinidades, corresponden a una tendencia del cine español que, a través de la propuesta de nuevos modelos de los géneros, refleja la transformación de la sociedad española y la elaboración de nuevos parámetros de su imaginario cultural. Un imaginario basado no tanto en un modelo de dominio excluyente, sino en la representación de un esperanzador mestizaje cultural más integrador.

ABSTRACT. Since mid nineties in Spain, the sharing of territory and life with Latin American immigration promotes a cultural process of revision on the construction of stereotypes about Latin Americans. In the case of Cuban migration, this acquires special relevance because it facilitates a certain transformation of Cuban imaginary in Spain, traditionally based on gender stereotypes of sexual exoticism and promiscuous libido. Spanish cinematic productions of the period represent Cubans by focusing, not on exotic otherness, but on the characters' subjectivity, showing the construction of belonging to the same community. This article analyzes the transformation of this representation which shows an approachable image of Cuban immigrants in Spain and, in particular, the construction of new masculinity roles while former models, especially Spanish dominant and patriarchal roles, are derogatorily ridiculed. The study focuses on three films of this

trend: *Flores de otro mundo* (Iciar Bollain, 1998); *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1999) and *La comunidad* (Alex de la Iglesia, 2001). The common characteristic of these cinematic works is the breaking of gender and cultural stereotypes which are replaced with the representation of Cuban immigrants that distances itself from traditional clichés, rejecting an exotic subalternity. Showing a critical review of traditional Spanish masculinity roles based on dominant models of “conquista”, these films not only reflect new gender attitudes about otherness (in terms of cultural, racial and sexual identity) but also engage in self-criticism in relation to culture roles, a symbolic act that could be interpreted as a postcolonial revision of the Spanish “conquistador” in relation to Cuban. ☺

Palabras clave: “cine español de los años noventa”, “representación de género”, “modelos de masculinidad”, “inmigración cubana”, “estereotipos culturales”.