



Máscaras

*Un documental de
Lázaro J. González*



TRABAJO DE DIPLOMA

Título: Máscaras

Tema: El transformismo como manifestación artística en Cuba

Modalidad: Tesis para la producción

Autor: Lázaro J. González González

Tutores: Lic. Marta María Ramírez

Lic. Pedro Enrique Moya

La Habana, 30 de mayo de 2014

Dedicatoria

A mi madre, por la perseverancia.

A mi hermanita, y mi abuelo Pipo por estar siempre ahí.

A Titi, por tantos sueños que hemos conquistado juntos.

A Marta, por todo lo que me ha enseñado.

Agradecimientos

A mis tutores, Marta y Pedro, por apoyar todas mis locuras

A Honey, por aguantarme todo el tiempo.

A Estelita, mi granito de canela.

A Yery, mi prima compañera de estudios y desventuras.

A Edgar y Joel, por tanto cine que me han obligado a ver.

A la EICTV, por alentar mis utopías.

A mi equipo de trabajo: Alain, Eileen, Susana, Emilio, Jose, Vivian, Robertico, Alessandra, Marcelo, Yonlay por irnos juntos tras los destellos de las máscaras.

A todos mis amigos de la universidad, la beca y otros lugares: Justo, Roselí, Javier, Luis Miguel, Yandy, Yusy, Lissete, Mayrin, Mónica, Daylina, Claudio, Albita, Darío, Octavio, Angelito, Lisandra, Mayté, Mabel, Ailyn, Roberto Miguel...

A mis colegas de la AIN: Yeneily, Yanisbel, Alain y el eterno Octavio,

A Teresita y Lázara, por ayudarme siempre y soportar mis malcriadeces.

A Jesús Domínguez, por sustituir a un padre ausente.

A Dunia, Dulce, Jorge, Blanca, Yudien y Rolando, mi otra familia, por acogerme tantas veces.

A mis tías Odalis, Marisabel, Marielena y Miriela, por el cariño.

A mi tío Chiqui, por quererme tanto incluso desde la distancia.

A Migda y Eva, mis tías abuelas predilectas.

ÍNDICE

Resumen.....	5
Introducción.....	7
Objetivos.....	13
Técnicas y Métodos de recogida de información	14
Fuentes de información.....	17
CAPÍTULO I.....	19
I.1 Nuevos cines que enfocan al otro.....	19
1.1.1 Nuevo Cine Latinoamericano para los de abajo: poner la lente hacia el otro lado.....	19
1.1.2 El New Queer Cinema y su atención a la diversidad sexual y de género.....	23
1.1.3 ¿La no ficción queer?.....	25
I.2 De la tensión entre la realidad y el lente: el género documental.....	26
I.2.1 Interactuar, participar, comprometerse desde la representación.....	29
I.2.2 La documentalística cubana y su vocación inclusiva.....	31
I.3 Crear desde la resistencia. El corpiño angosto de la cultura latinoamericana.....	38
I.3.1 Del closet a la calle. La diversidad busca su sitio al aire libre.....	41
I.3.2 Seamos queer (o lo que nos dé la gana), desde el discurso y la práctica.....	45
I.3.3 Nos construimos como queramos: anatomía de un trans-cuerpo.....	47
I.3.4 El transformismo como representación artística de un cuerpo queer.....	50
I.3.4 .1 La construcción escénica de un cuerpo efímero.....	53
CAPÍTULO II.....	58
II. Del ocaso y el caso del arte de la transformación.....	58

II.1 Un andamio-metraje con pocas mariposas y muchos vacíos.....	64
II.1.2 Las escasas huellas dejadas en la ínsula.....	65
II.1.3 El imprescindible vuelo hacia el otro lado.....	69
II.2 La mascarada vista desde afuera.....	71
Capítulo III.....	74
De la idea al término de las máscaras.....	74
III.1 Una urgencia ética y estética.....	74
III. 2 ¡Producción! es la palabra de orden.....	75
III. 2.1 La fuerza del imago y las voces.....	77
III.2.2 Los personajes: el elemento esencial.....	81
III. 3 El destino final de las máscaras.....	82
Conclusiones.....	84
Recomendaciones.....	87
Bibliografía.....	88
Anexos.....	92

Resumen

El transformismo es una manifestación artística de larga data, que no goza aun de un reconocimiento de las artes escénicas cubanas. La presente investigación describe las características esenciales de esa práctica y enuncia las mediaciones políticas, sociales y culturales que dificultan la legitimación como arte de ese fenómeno cultural. Los resultados se dan a través de un documental audiovisual que, mediante historias de vida de transformistas de La Habana y Villa Clara, presenta el estado actual de ese arte en Cuba.

Introducción

Extrañamiento corporal que sufre, doble performance del cuerpo y el alma. Caminar, vestir como un ser contrario, sin temor a que lo tilden de otro... ruptura de la norma, mascarada, anamorfosis, divertimento en la transformación, arte y lucha son, quizá, posibles definiciones para el transformismo, una práctica artística que pretende subvertir desde el escenario todas las identidades posibles.

Para algunos, que lo ven a través de un velo homofóbico y estereotipado, es un simple deseo homosexual de aparentar ser del sexo contrario. Otros, desde élites culturales, lo miran con sospecha cuando se intenta incluir como una práctica artística en la Isla. Y no faltan los que desconocen de qué se trata y lo confunden con expresiones de la identidad de género, como el travestismo y la transexualidad.

En esta investigación, nos centraremos en el transformismo, que entendemos como “un arte en el que un hombre crea un personaje femenino con el objetivo de montar un show, entrelazándose componentes de danza, actuación, estética, música y vestuario. El proceso de construcción del personaje se centra en el aprendizaje constante, permitiendo el perfeccionamiento de las distintas técnicas utilizadas, cuidando laboriosamente la puesta en escena con calidad y profesionalismo a fin de impactar y seducir al público en sus presentaciones (Álvarez & Pérez 2009, p. 10).

Es importante destacar que, como señalan las investigadoras chilenas, Nancy Álvarez y Carmen Pérez, tiene sus propias rutinas productivas, cuyo aprendizaje es adquirido y traspasado por los propios transformistas, compartiendo conocimientos, vivencias, y experiencias de esta actividad, alcanzando en algunos casos gran profesionalización (2009, p. 10).

Máscaras al borde del proscenio explorará solo el transformismo en hombres homosexuales, que lo han asumido como única forma de expresión artística no profesionalizada y de sustento económico. Debemos aclarar que, actores profesionales,

como Aurora Basnuevo y Osvaldo Doimeadiós, que han incursionado desde los 90's en el transformismo en teatro y televisión, no se consideran en esta categoría, sino actores capaces de interpretar cualquier rol (Ramírez, 2009).

Para ambos, la historia del personaje es más importante que la construcción de la identidad de género. No se concentran en crear en el público la ilusión de pertenecer a un género que no coincide con sus genitales.

En cualquiera de las dos posiciones, en Cuba esta expresión artística fue durante décadas una práctica clandestina, y muchos de sus cultores han sido personas que no solo construyeron sus personajes sin preparación académica, sino que se enfrentaron a un contexto desfavorable para el desarrollo profesional.

Vivimos en una sociedad en la que, como refiere el doctor Julio César González Pagés, el machismo ha sido validado como una forma de la cultura y a pesar de ser muy criticado en las dos últimas décadas, parece gozar de gran arraigo en los diferentes grupos sociales, tanto de la Isla como de la diáspora cubana.

Desde el siglo XIX este término aparece como un cuño que acompaña a los niños convirtiéndolos en machos desde su nacimiento, los cuales se ven condenados a marcar diferencias durante la mayor parte de sus vidas. El macho, portador de la ideología del machismo, se construye desde la infancia con la exigencia de demostrar constantemente la virilidad, la cual es reforzada con la frase: demuestra que eres un hombre. No demostrarlo convierte de inmediato a la persona en floja, débil, femenina, atributos que le son asignados al homosexual a quien se ve con desprecio, sobre todo en las sociedades latinas de fuerte raíz homofóbica (González Pagés, sin fecha).

Dentro de esos estigmas, que todavía etiquetan a los que no asumen las normas culturalmente impuestas sobre qué es ser hombre o mujer en la sociedad cubana, se relaciona al transformismo solo con la homosexualidad masculina o se confunde con expresiones de la identidad de género¹, como el travestismo² y la transexualidad³.

¹Es la autoconciencia de ser hombre o mujer. Se manifiesta en la forma de percibir, interiorizar e internalizar el sexo de pertenencia. Esto se traduce en sentimientos, comportamientos y actuaciones que van más allá de la imagen corporal. Se define como el grado en que cada persona se identifica como masculina o femenina o la combinación de ambos. Es el marco de referencia interno construido a través del tiempo que permite a los individuos organizar un autoconcepto y comportarse socialmente en relación con la percepción de su propio sexo y género (Rodríguez & Alfonso, 2008, p. 9).

Hasta 2009, el CENESEX consideraba el transformismo como una expresión de la identidad de género. El trabajo con el grupo de personas trans desarrollado por especialistas de esta institución, y los hallazgos historiográficos de la investigación *TransCuba*⁴, llevaron al cambio de paradigma en relación con este tema.

En nuestro país, aunque el transformismo ha cargado con el estigma de la homofobia, estuvo legitimado antes del triunfo de la Revolución Cubana en espacios públicos e incluso llegó a la TV. Cuenta la periodista Marta María Ramírez, en la única investigación conocida sobre la historia del transformismo isleño, que la primera prohibición expresa contra esta manifestación fue la del Ministro de Comunicación de la dictadura de Fulgencio Batista (1956-59), que censuró la aparición de personajes travestidos en la televisión⁵.

Si bien, en 1959, la Revolución cubana proscribió, además, su aparición en espectáculos de cabaret y en teatros⁶, por lo que el transformismo pasó a la clandestinidad, según afirma Ramírez.

No es hasta la creación de El Mejunje, en Santa Clara, durante el año 1994, que esta práctica vuelve a tomar cierto auge, aunque siempre disfrazada dentro de otras acciones culturales; y más de una década después, con la Campaña por el respeto a la libre orientación sexual e identidad de género, que CENESEX lanzó en 2008, se empezó a hablar de transformismo como expresión artística.

Como uno de los primeros frutos de esta campaña, se inaugura, durante 2010, el primer y único show de transformismo reconocido por el Ministerio de Cultura de Cuba, en

² Travestismo: Es otra de las múltiples formas de expresión de Identidad de género. Se define como el deseo y gusto por vestir prendas del otro sexo. El travesti, a diferencia del transexual, está conforme con el sexo asignado al nacer, por lo que no existe incongruencia entre este y su sexo psicológico. (Rodríguez & Alfonso, 2008, p. 9).

³ **Transexualidad**: Se expresa en una persona con la profunda y permanente convicción de pertenecer al género diferente al de sus genitales. **Mujer transexual o transexual femenina**: persona que se siente, piensa y actúa como mujer aunque naciera con genitales masculinos. Habitualmente se emplean las siglas HsM (en inglés, MtF), refiriéndose a que su cuerpo transita de hombre a mujer. Por consiguiente se le debe tratar en femenino. (Castro Espín, 2008).

⁴ *TransCuba* es una investigación de la periodista Marta María Ramírez, Beca Avina 2009, con apoyo de CENESEX y la agencia IPS-Inter Press Services. Una parte de esta investigación está publicada en el blog homónimo (<http://transcuba.wordpress.com>).

⁵ En la TV cubana gozaban de popularidad los personajes Mamacusa Alambrito, de Luis Echegoyen; Prematura, de Tito Hernández; y Pelusa, de Violeta Vergara. (Ramírez, 2009).

⁶ En la Cronología de *TransCuba*, Ramírez asegura que, aunque el 15 de enero de 1959, el programa televisivo “Jueves de Partagás” presentó a Pelusa (Violeta Vergara), “

colaboración con CENESEX, en el capitalino Cabaret Las Vegas. Las anfitrionas del mismo son Margot Parapar e Imperio de Cuba, y actúan allí muchas de las principales figuras de este arte, tanto las más jóvenes como las de más experiencia.

Es decir, en este contexto en el que ya se ha legalizado la actuación de artistas transformistas no profesionalizados en un sitio estatal, y se hace cada día más frecuente su aparición en teatros importantes, más allá de cabarets o sitios nocturnos- logrando ser vistos por públicos más heterogéneos- los conflictos difieren de los presentados por Ramírez en *TransCuba*, aunque las conquistas sigan siendo pocas.

Independientemente de las condiciones de trabajo y la remuneración de este, de acuerdo al sitio donde se labore (no debemos perder de vista que no es lo mismo trabajar en La Habana que en ciudades del interior del país, por ejemplo) o de los niveles de respeto hacia esa profesión, considerada muchas veces contra la moral heterosexista, la mayoría de los transformistas cubanos no cuentan con puestos de trabajo remunerados en instituciones culturales.

No obstante, aunque solo se reconozca oficialmente a Las Vegas, hay otros sitios en La Habana como el Karachi, La Gruta, El Colmao; al igual que festivales o jornadas artísticas como el TransArte, en Pinar del Río, y continúan otros espacios no remunerados como El Mejunje.

Esto demuestra que sigue existiendo una discriminación por parte de las instituciones culturales, pese al trabajo de CENESEX y el MINCULT, en pos de que se entienda al transformismo como una práctica artística *per se*.

No obstante, los transformistas han sido relevantes en la lucha contra la homofobia y la transfobia y en la prevención de las ITS/VIH/sida. A partir de reconocerse este aporte han llegado a espacios estatales entre los que figuran escenarios de los teatros más importantes de la Isla (Terry, Teatro Principal de Ciego de Ávila, el América, el Mella y el Karl Marx), así como el referido centro nocturno Las Vegas.

Pese a lo anteriormente referido, la poca divulgación de estos logros y del propio transformismo como una manifestación artística en los medios de comunicación masiva, se hace necesaria la existencia de un producto comunicativo que, no solo muestre al

transformismo como una manifestación artística sino, además, que sensibilice a funcionarios y público cubano frente a prejuicios profesionales y machistas.

La actualidad del debate en torno a este tema, garantiza su pertinencia en la Cuba de hoy. En este sentido, hay una voluntad institucional de parte del MINCULT y el CENESEX que permite el acceso a las fuentes vivas y a los espacios en los que se desarrolla el transformismo.

Bajo esa premisa, el documental *Máscaras...* propondrá una mirada a un sector de la sociedad cubana ausente de los grandes discursos mediáticos, al centrarse en algunos de los máximos exponentes del transformismo cubano en el período 2013-2014.

El mismo ha sido pensado para el discurso cinematográfico, tanto por la riqueza visual de los espectáculos del transformismo, que hace más factible su comunicación a través del lenguaje audiovisual, como por ser una temática que no forma parte de la agenda televisiva.

Con este fin, creemos imprescindible el apoyo de instituciones como Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en particular, a la recién creada Cátedra de Periodismo Cinematográfico Santiago Álvarez, la Asociación Hermanos Saíz, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), de San Antonio de los Baños.

Como posibles espacios de exhibición del producto comunicativo se encuentran la Muestra Joven ICAIC, la Jornada Cubana Contra la Homofobia, el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez, el Almacén de la Imagen, el Festival Imago, entre otros.

Cada uno de estos circuitos de distribución han sido pensados como los más idóneos, por la flexibilidad de sus políticas de exhibición, que suelen incluir los productos audiovisuales que por lo general quedan al margen de la televisión, sobre todo por razones temáticas, y el acceso masivo de un público heterogéneo.

Por este motivo el público meta es el público general, puesto que es un tema que causa confusión en muchísimos sectores y para nada queremos que sea de interés solo para personas homosexuales o relacionadas con el mundo del teatro o del arte, en sentido general.

De todos modos, también el documental tiene como perspectiva participar posteriormente en festivales de cine concernientes a la temática LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y transgénero), y en las Jornadas Cubanas contra la Homofobia, así como otras actividades que en Cuba promueven la lucha contra la homofobia.

Dentro de las probables limitaciones, sobresale no poder cumplir con todos los requerimientos técnicos pertinentes para cumplir las necesidades narrativas que se propone este producto, ya que buena parte de los momentos a filmar son espectáculos y se pretenden historias que se rodarán en provincias, para darle una perspectiva no habanocéntrica al fenómeno.

Aunque La Habana y Villa Clara pueden dar una representatividad para referirnos al transformismo hecho en Cuba en la actualidad, por ser las provincias donde mayor arraigo ha tenido, no se incluye Pinar del Río u otras provincias por limitaciones de producción.

En La Habana por su carácter de ciudad cosmopolita confluyen transformistas de diversas regiones del país, incluidas las provincias orientales. Existe, además, un mayor número de personas que se dedican al tema, quizá relacionado con una mayor tolerancia, la cercanía a estructuras institucionales que aprueban esta expresión, la posibilidad de mayor acceso a recursos y de percibir mejores remuneraciones.

Villa Clara cuenta con el centro cultural El Mejunje, uno de los sitios emblemáticos del transformismo, en este espacio también se programan a transformistas de diversas provincias del país. El Mejunje cuenta con el apoyo del gobierno local.

Nótese la intención de *Máscaras al borde del proscenio* de contribuir a prevenir las actitudes y comportamientos homófobos y discriminatorios, que influye en nuestra definición del transformismo circunscrita a hombres gays, como un reflejo intencional de discriminación positiva⁷ en la selección de la muestra.

Tema

⁷ Medidas dirigidas a un grupo determinado, con las que se pretende suprimir y prevenir una discriminación o compensar las desventajas resultantes de actitudes, comportamientos y estructuras existentes. (Carrefour europeo, s.f.).

El transformismo como manifestación artística en la Cuba de hoy

Problema de Investigación

¿Qué elementos político-culturales permiten afirmar que el transformismo constituye una manifestación artística de resistencia en la Cuba actual?

Objetivo General

Producir un documental que, mediante historias de vida de transformistas de La Habana y Villa Clara, permita afirmar que el transformismo constituye una manifestación artística de resistencia en la Cuba actual.

Objetivos específicos

Investigativos:

- Describir el carácter artístico del transformismo.
- Conocer las particularidades productivas del transformismo en el contexto cubano actual.
- Analizar el papel del transformismo dentro de una cultura gay cubana.
- Enunciar las mediaciones sociales que influyen en que el transformismo no sea visto como hecho artístico.

Comunicativos:

- Sensibilizar a los espectadores con la vida de los transformistas que intentan desarrollar su arte en medio de los prejuicios profesionales y machistas.

-Promover el respeto por el transformismo en una sociedad aún marcada por la homofobia y la transfobia.

-Contribuir a los propósitos comunicativos de las instituciones cubanas relacionadas con el reconocimiento profesional y la legitimación social del arte del transformismo.

Técnicas y Métodos de recogida de información

En esta investigación cualitativa para la producción se utilizará la historia oral como técnica cardinal, en función de la que estarán otras como la entrevista en profundidad, la entrevista semi estructurada, la revisión bibliográfica-documental, la observación y el análisis de contenido.

La historia oral permite profundizar en el conocimiento de la vida social que se refleja en la experiencia de las personas. Servirá para profundizar en las particularidades de los transformistas seleccionados, mientras proporcionará información adicional para reconstruir el fenómeno y el contexto en el que ocurre de la manera más exhaustiva posible.

Este método posibilita la recomposición de una memoria individual o colectiva, “de modo que se convierta en un documento, subjetivo, es cierto, pero no por ello menos valioso como material para la interpretación del investigador” (Álvarez, y Ramos 2003, p.159).

La historia oral se asienta sobre una serie de procedimientos (la revisión bibliográfica y documental y la entrevista, de manera fundamental) que permiten recoger la expresión y la tradición orales de individuos y grupos sociales (Álvarez et al., 2003, p.157).

Para esto seguiremos a estos transformistas por períodos en el transcurso de septiembre de 2013 a enero de 2014, a la par iremos realizando las entrevistas en profundidad, con las que supliremos la necesidad de “describir e interpretar aspectos de la realidad que no son directamente observables, tales como los sentimientos, impresiones, intenciones o pensamientos, así como acontecimientos del pasado que sólo permanecen en la mente de los sujetos” (Patton, citado por Saladrigas, 2001, p.120).

La técnica de la entrevista en profundidad facilitará la evocación de recuerdos, anécdotas y pasajes de la vida personal de los entrevistados, porque permite una mayor alternativa de respuestas que pueden derivar en detalles y datos singulares. También posibilitará construir una dimensión del fenómeno del transformismo en Cuba a partir de la visión de los transformistas que será plasmada en el producto comunicativo final.

También emplearemos esta técnica con los especialistas de diversas ramas del conocimiento involucrados en su legitimización en Cuba hoy, aunque sus voces solo serán para esta investigación, por el propósito declarado de discriminación positiva que pretendemos con el documental.

Las personas que frecuentan como público los espacios en los que se presentan los transformistas serán entrevistadas mediante cuestionarios abiertos para facilitar el proceso de recogida de la información.

Seleccionamos esta técnica porque, “a diferencia de la entrevista semi-estandarizada, solo se establece un listado de temas quedando a la libre disposición del investigador profundizar en algún tópico, sondear motivos, causas, etc., pero siempre sin una estructura preconcebida de antemano” (Rodríguez, 1995, p. 253).

En el caso de la entrevista semi estructurada se usará por la posibilidad que ofrece de, a partir de puntos específicos que no necesariamente exigen varios encuentros con el entrevistado, obtener distintos datos de interés. Mediante esta modalidad, a partir de preguntas específicas tanto a especialistas y estudiosos relacionados con esta práctica, como a sus propios actores; determinaremos los sitios de presentación más importantes, más allá de los lugares institucionalizados, las figuras más destacadas del transformismo en Cuba, entre otras cuestiones.

La entrevista semi estructurada “se concibe a partir de un guión o cuestionario básico, y las interrogantes son propiciadas durante la conversación, sin que esto implique menor rigor o escasa documentación por parte del entrevistador (Balcells, 2000, p.223).

Como tipología frecuente de la entrevista semi estandarizada, las colombianas Yolanda Gallardo y Adonay Moreno refieren la “centrada o focalizada, en la cual el entrevistador enfoca su atención sobre una experiencia o evento dado y sobre sus efectos” (1999, p.71).

El uso de la revisión bibliográfica-documental permite encontrar datos sobre procesos y momentos históricos a los que se hará referencia en este proyecto, para poder definir el contexto del documental y los antecedentes del transformismo en Cuba. Además, contribuirá a sistematizar el conocimiento sobre el transformismo en función de determinar qué parte de este conocimiento puede o no contribuir al desarrollo de la agenda, qué ha sido dicho y qué no.

Dicha técnica es entendida como la detección, obtención y consulta de literatura y otros materiales de variados formatos, que permite extraer y recopilar la información necesaria y relevante para el análisis crítico del objeto y los sujetos de estudio del proyecto investigativo (Baptista, Fernández, y Hernández 2005, p.43).

Hay que destacar que sobre el transformismo como manifestación artística en la Isla apenas existe documentación. Solo conocemos la ya referida investigación *TransCuba*, realizada para apoyar el trabajo de CENESEX en el cambio de paradigma de expresión de identidad de género a manifestación artística.

El grueso de los referentes audiovisuales y literarios lo hacen de manera descriptiva, enfocados en la aceptación del público, o en sus aportes a la lucha contra la homofobia y la prevención del VIH y no en la figura del transformista ni el resultado artístico, que lo legitima como arte.

En muchos casos se siguen los estereotipos que buscan presentarlos como marginales o se muestran más interesados en la preparación de sus cuerpos que en el producto final.

Las ciencias sociales han acompañado la visión del arte y se han centrado fundamentalmente en los lugares de vínculo entre homosexuales como las llamadas fiestas gay, la marginalidad, la violencia, la prostitución masculina, la incidencia del VIH/sida y la salida del closet.

La observación será empleada para documentar los procesos, desde comportamientos hasta códigos de comunicación, pasando por los ambientes. Según Balcells (2000, s/p), es conveniente para estudiar las reuniones, manifestaciones, congresos, asambleas, y en general actividades periódicas de los grupos. Como técnica ampliamente usada por antropólogos y etnólogos, será imprescindible para ofrecer datos

de las dinámicas humanas en los espacios destinados al transformismo, en tanto hace posible explorar ambientes, contextos y procesos complejos de interacción humana.

Hernández Sampieri, Fernández-Collado y Pilar Baptista (2006, p. 620) afirman que observar significa “adentrarnos en profundidad a situaciones sociales y mantener un papel activo, así como una reflexión permanente. (...) Estar atentos a los detalles, sucesos, eventos e interacciones”. Según Gallardo de la Parada y Moreno Garzón “este proceso de observación tiene una estructura flexible y adaptable a las diferentes facetas que presente el fenómeno en estudio” (Gallardo, y Moreno: 1999, p. 60).

Por otra parte, el análisis de contenido es empleado por constituir un “conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de refutación aplicadas a productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) o a procesos singulares de comunicación que previamente registrados constituyen un documento, con el objetivo de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior” (Piñuel: 1997, p.2).

Con tan poca información documentada sobre la agenda, a los documentos tanto escritos como audiovisuales consultados se les ha aplicado esta técnica. Según Piñuel, la propia denominación de esta técnica “lleva a suponer que el “contenido” está encerrado, guardado –e incluso a veces oculto– dentro de un “continente” (el documento físico, el texto registrado, etc.) y que analizando “por dentro” ese “continente”, se puede desvelar su contenido (su significado, o su sentido), de forma que una nueva “interpretación” tomando en cuenta los datos del análisis, permitiría un diagnóstico, es decir, un nuevo conocimiento a través de su penetración intelectual (Ídem).

“El análisis de contenido, aplicado a “continentes” materiales, busca fuera, no dentro, pues las dimensiones de los datos extraídos del análisis sólo existen fuera de los “continentes”, es decir, en la mente de los sujetos productores o usuarios de los mensajes, textos, discursos, o documentos que se analizan, es decir, en la mente de los participantes de los procesos singulares de comunicación en los que se han producido los documentos analizados” (Piñuel: 1997, p.3).

Fuentes de Información

Documentales:

Según el manual de la profesora Livia Reyes Ramírez, son las soportadas en un documento o registro que por lo general contiene información textual y puede estar en formato impreso, audiovisual o digital. Suelen ofrecer gran cantidad de información valiosa sobre la que ha sucedido o se ha realizado en el pasado, de ahí que para nuestra agenda jueguen un papel protagónico (2006: s/p).

Empíricas

Constituyen la esencia de esta investigación. Son las que no se encuentran en ningún soporte de tipo documental. Pueden ser personas, objetos o servicios informativos.

Según las autoras Margarita Alonso e Hilda Saladrigas, las investigaciones para la producción son un tipo de investigación social, que tienen el objetivo de seleccionar rigurosamente la información dirigida a elaborar el producto comunicativo. Por tanto, también se diferencian de las demás investigaciones sociales en el modo en que emplean los métodos y técnicas de procesamiento de información (2002, pág. 77)

I. CAPÍTULO TEÓRICO

I.1 Nuevos cines que enfocan al *otro*

I.1.1 Nuevo Cine Latinoamericano para los de abajo: poner la lente hacia el otro lado

“La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva”.

Octavio Getino y Fernando Ezequiel Solanas

Es en el marco de las luchas contra la dominación donde se han producido algunos de los discursos culturales más interesantes, sintomáticos, casi siempre de una diversidad que busca verse representada, negarse a los menoscabos mediáticos o a la estereotipación de sus prácticas socioculturales. Así, se han surgido una serie de textos audiovisuales que intentan estar más cerca de los universos de sus realizadores, que no temen a posicionarse delante de cámara tal cual son ni a denunciar los problemas que les afectan a ellos mismos, como miembros de alguna minoría.

Con ese afán integracionista nació el concepto de Nuevo Cine Latinoamericano, en los albores de los años sesenta del siglo XX, justo cuando la denominada crisis de los paradigmas y la efervescencia de la posmodernidad estaban cambiando las lógicas productivas y las formas de interpretar el arte; contexto en el que las luchas de liberación nacional en el continente, el activismo social, la preocupación por el otro cultural, la contracultura estadounidense, el ejemplo del Mayo Francés y de la guerra de guerrillas en Latinoamérica ubicaron a los movimientos de izquierda en una posición favorable, articulada en su mayoría por aspirar a la integración latinoamericana.

Bajo el precepto: “con una cámara en la mano y una idea en la cabeza”, enunciado por Glauber Rocha, el cine se entendía como un mecanismo eficaz para establecer otras relaciones sociales o, al menos, para denunciar los entuertos del continente, poner al

desnudo esa realidad desapercibida por los grandes medios de comunicación y los discursos políticos. Y el documental, con su ética militante, sería el abanderado en esa lucha como herramienta fundamental para el cambio en las sociedades.

Era la búsqueda de una identidad ante la hegemonía de otras culturas alejadas de nuestras realidades. Así las cinematografías del continente ganan en novedad como antes lo habían hecho en la cultura artística universal el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, el Free Cinema Inglés, el Nuevo Cine Alemán; corrientes que funcionaron como referentes para los teóricos y cineastas del Tercer Cine.

Tal calificativo- nuevo- que hoy da mucho de qué hablar a cineastas, críticos y público en general, en aquel momento podría entenderse como una necesidad histórica, un modo de impulsar el cine que pobremente se desarrollaba a imagen y semejanza de nuestra región (en comparación con la cinematografía del primer mundo: Norteamérica, Europa) y de posicionarlo mediante una fundamentación teórica de sus poéticas para, de ese modo, encontrar un estilo, un movimiento que agrupara lo que aisladamente se realizaba, para hacer del cine un espejo de las realidades del continente, y un fiel acompañante de las luchas sociales.

Expresiones como el Cinema Novo brasileño, representado por Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Carlos Diegues; el argentino Cine Liberación, grupo organizado por Fernando Solanas y Octavio Getino; el boliviano Grupo Ukamau, fundado por Jorge Sanjinés y Oscar Soria; y el Cine Imperfecto de Cuba, con sus diversidades y puntos en común, fueron algunas de las que se conformaron esa nueva cinematografía.

Como enumera Rufo Caballero, este movimiento, se caracterizó desde sus inicios por la apuesta hacia un proyecto identitario sobre la base de la comunión de América Latina, por encontrar a la gran patria latinoamericana a través de la elocuencia de las imágenes cinematográficas. Siendo, por tanto, la mayoría de sus obras, desde el punto de vista ideológico, defensoras de la descolonización cultural y la liberación nacional. (2005, pp.26).

El año 1967 es la fecha tomada por muchos como génesis definitiva del Nuevo Cine Latinoamericano, cuando sucede el V Festival Cinematográfico de Viña del Mar, ocasión en la cual también acontece el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y se dan cita

algunas de las voces fundadoras del movimiento (Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Fernando Solanas).

Desde allí estos cineastas propusieron un cine que se opusiera a las caricaturas del otro cultural desde la perspectiva primermundista. Hablar en esos términos “supone plantear las relaciones cinematográficas en términos de alteridad, recogiendo en su seno una cantidad de experiencias cinematográficas muy diversas. Se trata de plantar cara a las teorías evolucionistas del arte desde el propio terreno de la creación, de romper con discursos centralistas y homogéneos en torno al cine”(Fernández: p. 5)

Pero esa intención no determinó tampoco una estética homogénea, sino más bien una confluencia de poéticas no excluyentes entre sí y que apuntaban hacia un fin político común, desde el tamiz de los diferentes contextos de mayor producción fílmica. Como señalan Joel del Río y María Caridad Cumaná “se destacó más por lo que no quería ser (rosada evasión hollywoodense, esquematismo ramplón de los viejos cines nacionales, aceptación de las realidades nacionales), que por imponer lineamientos con carácter normativo o programático» (2008: 10).

No obstante, es indudable que los tres manifiestos que, desde la teoría, acompañaron al movimiento, también sirvieron para cohesionarlo y atraer la atención del público y la crítica a nivel internacional. Tanto “Por un cine imperfecto”, de acuerdo con Julio García Espinosa, el “Tercer Cine”, según Fernando Solanas y Octavio Getino; o la “Estética de la violencia”, como la definiera Glauber Rocha, apuntaban hacia el mismo norte.

Rocha, la figura más reconocida del Cinema Novo apostaba en su manifiesto por una mirada descolonizadora desde el cine, pues a su juicio el hambre del latinoamericano no era solamente un síntoma alarmante de la pobreza social, sino además de la ausencia de su sociedad y se hacía pertinente la existencia de un cine capaz de entender que “nuestra originalidad es nuestra hambre, que es también nuestra-mayor miseria, resentida pero no comprendida (Rocha, 2002, p. 159)

El cineasta brasilero se refería a construir una mirada desde los colonizados, expresar una verdad desapercibida para los colonizadores del mundo “civilizado”, que sirviera para redimir esa pobreza. Por eso propone que los textos fílmicos del continente deban reflejar la violencia, como epítome de esa lucha necesaria.

Dentro de esa resistencia “el nuevo cine necesita hacerse un proceso a sí mismo para darse a comprender mejor, por lo menos en la medida en que nuestra realidad puede ser comprendida, a la luz de un pensamiento que el hambre no debilite o haga delirante. Por lo tanto... no puede sino desarrollarse en las fronteras del proceso económico-cultural del continente”(Rocha, 2002, p. 160).

Esa estética de la violencia, afirma el crítico cubano Juan Antonio García Borrero “fustigó a ese cine dominante que logró hacer de la dictadura del espectador-masa el peor escollo; pero igual se pronunció contra ese otro cine que, detrás de las coartadas de posiciones de izquierdas, propugnaron una especie de neanexionismo cultural (2009, pp. 97)

Pero de todas las poéticas aparecidas en la época, quizá la más atendida fue la provocadora noción de cine imperfecto lanzada por Julio García Espinosa en 1969. En el texto, el director de *El joven rebelde* defendía la necesidad de un arte realizado por el mismo pueblo, que fuera desinteresado y se alejara de todo tipo de elitismos o imperativos mercantiles. A su juicio, el cineasta de estas latitudes “debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista(1969, s.p)

Es por tanto, la proposición de un cine para los lúcidos que luchan por cambiar su situación. Su destinatario, explica García Espinosa son “aquellos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente” (1969, s.p).

Cuando decía que “un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario” se refería al temor de que se enfatizara demasiado la estética, y se dejara a un lado el compromiso social, es decir, la ética, que debía acompañar a la producción cinematográfica tercermundista. En todo caso, lo que decía Julio, con pasión y honestidad era que la ilusión de la clase estética, de la calidad mayor y de un concepto reducido de lo acabado, no lastrarán la posibilidad misma de producir cine en Latinoamérica. (Caballero, 2007, pp. 37)

Al final, la iniciativa del cineasta cubano no es más que el estímulo hacia una estética otra, en la cual la pobreza productiva (uso de equipos mínimos, iluminaciones funcionales, cámaras ligeras y no muy sofisticadas) no limitara el deseo o la urgencia de hacer cine,

pues la grandeza del séptimo arte no podía depender solo del aparataje técnico que, como industria, caracterizaba al *main-stream* primermundista.

Desde esa perspectiva es que se puede encontrar una cohesión estilística entre la variedad de culturas que conviven en el continente. Las opciones estéticas del Nuevo Cine Latinoamericano se fueron modificando y reacomodando para continuar expresando las realidades sociales, y sustentando las especificidades culturales. Así, el movimiento asumió características diversas en cada país, de acuerdo con el contexto, y validó estrategias industriales o se mantuvo al margen de ellas, asimiló formas tradicionales, vernaculares, de expresión, o le echó mano a lo más moderno de las artes representacionales del Primer Mundo, por lo cual generó un conjunto sumamente heterogéneo de filmes, pero en general se mantuvo fiel a las prácticas marginales, alternativas, vanguardistas, oposicionales y anti-mainstream.

1.1.2 El New Queer Cinema y su atención a la diversidad sexual y de género

El *New Queer Cinema* nació dentro del cine independiente de EE. UU. a principios de los años 90, por un grupo de directores, en su mayoría homosexuales, que se caracterizaron por aproximarse a la cultura gay y contrarrestar todas las estereotipaciones, miradas edulcoradas, o simplificaciones de las identidades sexuales y de género que se han hecho desde el cine.

El término que engloba al movimiento fue utilizado por primera vez por la periodista B. Ruby Rich en un artículo publicado en 1992 en la revista británica *Sight & Sound*, en el que se analizaba la numerosa presencia de películas con temática homosexual en los festivales de cine del año anterior. Entre otros títulos, figuraban *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991), *Poison* (Todd Haynes, 1990), *Eduardo II* (Derek Jarman, 1992) y *Swoon* (Tom Kalin, 1992).

Esta generación de cineastas destacó por el carácter radical de sus películas y por su forma de tratar las sexualidades, que desafiaban tanto el *statu quo* heterosexual, como la promoción de imágenes positivas de la homosexualidad que reivindicaba el movimiento LGBT y no como la “perversión sexual” que se les atribuía antes de los 60’s cuando

estaba en su apogeo el Hollywood Production Code, un mecanismo que reguló el contenido sexual de los filmes hollywoodenses desde 1934.

Para entender lo que sería una película *queer* habría que situarse desde los planos de la enunciación y del enunciado, pues como se piensa comúnmente la sola presencia de un sujeto *queer* en la historia no hace que el filme pueda adscribirse al movimiento, pues en muchos casos esta presencia es con fines caricaturescos.

Quizá sea más correcto entenderlo como un filme que contenga caracteres gay y a la vez trate asuntos de esta temática con un alto grado de sentido y responsabilidad; o como aquel que sea escrito, dirigido y producido por personas homosexuales.

Nadie sabe a ciencia cierta si en realidad exista una manera gay de hacer cine, no porque sea extraño, abigarrado y presente identidades diversas lo será necesariamente. A nuestro juicio, uno de los asideros fundamentales para entender el origen del movimiento sea verlo desde las condiciones sociales que lo impulsaron. Estas son, según la propia B. Ruby Rich: el VIH/sida y la sensibilidad colectiva que provocó por el alto número de víctimas, antes de la aparición de los antiretrovirales que podían alargar la vida de los pacientes; el gobierno de Ronald Reagan y su manera casi fascista de dirigir; el invento de la cámara de video; y el abaratamiento de otros equipos de filmación. (Rich, 2013)

La crítica de cine señala otros factores como el surgimiento de la TV por cable, así como el mayor número de realizadores que se han formado en las últimas décadas, dentro o fuera de las escuelas de cine, gracias, en parte, al abaratamiento de las tecnologías. Al mismo tiempo, era la necesidad de un nuevo lenguaje, porque los medios masivos estaban tratando de invisibilizar las preocupaciones de la comunidad LGBTI (Ídem).

El lenguaje, las estructuras narrativas y la experimentación son algunos de los rasgos más fehacientes de esta nueva oleada cinematográfica, según las teorías que diferencian al llamado cine *queer* del más tradicional gay o lésbico.

Rich entiende que al *queer* no le interesa definir claramente de qué lado se está, ni mostrar una imagen positiva del sujeto LGBT. Tampoco cree que haya interés en seguir reglas a nivel narrativo y de personajes; y percibe que sí hay en todas las películas una

preocupación por el pasado, así como un espíritu desafiante, que no teme en presentar temas que puedan ser agresivos para la audiencia; y la incorporación del sentido del humor (Rich, 2013).

Otros autores afirman que la creación de mundos hiperreales, en que cualquier cosa pueda pasar (como sucede, por ejemplo, en el cine musical o en el de horror y ciencia ficción) puede ser también un rasgo *queer*. Por último, afirman Harry M. Benshoff y Sean Griffin en su libro *Queer images: A history of gay and lesbian film in America*: “si uno asume la cinematografía de Hollywood como el modo dominante (heterosexista) de hacer cine, luego tiene sentido que el *avant-garde*, los documentales u otros tipos de realizaciones independientes puedan ser pensados como *queer*” (2006, p.11)

Consideramos que lo mejor es atenerse al criterio de que “lo *queer* es más un problema de actitud que de acciones y una salida más allá de los callejones de identidad, ya las categorías se han extendido tanto que se tendría que ver hasta donde *queer* es funcional para incluir todo. No estamos en un período *postqueer*, sino pre, quizá. Lo innegable es que haber acuñado el término, marcó una audiencia para los realizadores, se convirtió en parte de las campañas mientras se hacía, y después”. (Rich, 2013)

1.1.3 ¿La no ficción *queer*?

Si bien, se han incrementado en los últimos años el número de películas que tratan abiertamente temáticas homosexuales, y su posicionamiento en importantes festivales o muestras internacionales, hasta el momento son muy pocos los documentales, que pudieron arrojar una visión más seria sobre estos asuntos.

Dentro de la documentalística que se incluye dentro del New Queer Cinema sobresalen *Paris is burning* de Jennie Livinstong, *The Watermelon Woman* de Cheryl Dunye o *Tongues Untied*, de Marlon Riggs, que nos alertan, acerca de las discriminaciones que ocurren dentro de comunidades o subculturas más o menos articuladas.

No se puede perder de vista que gran parte de lo que se dio en llamar *new queer cinema* no nació del mundo académico relacionado con el cine sino de la necesidad de

hablar de problemas urgentes como la pandemia del sida, en los videos de prevención o en torno a las acciones políticas que denunciaban la inacción de los poderes públicos ante el VIH. Varios grupos plantearon la necesidad de grabar o filmar sus protestas, de fotografiarlas, de exponerlas después. También de la necesidad de tomar la palabra, agotados y agotadas entre la tensión entre las imágenes positivas o negativas dadas por otros(Nabal, 2008, sp).

El carácter autoreflexivo del New Queer Cinema y la hibridez genérica que caracteriza a sus producciones, puede ser muy beneficioso para la construcción documental, al ser “un metacine que simultáneamente representa caracteres queer y puntos de vista pero también cuestiona las propias formas de representación” (Benshoff & Griffin, 2006, p. 222) Además, su atadura a la teoría *queer* y el activismo de la mayor parte de sus realizadores lo hicieron una propuesta más intelectual, al punto de que eso también le ha traído algunos detractores dentro de públicos homosexuales adaptados a las fáciles recetas del cine hegemónico.

A lo mejor, lo más efectivo, sugiere el crítico de cine Eduardo Nabal, sea precisamente que “los propios sujetos que escapan a lo heteronormativo quienes hablen de sí mismos y articulen una mirada fílmica y una visión del mundo propias, sin intermediarios, reclamando la multitud diaspórica de su subjetividad” (Ídem) Esta propuesta también apunta hacia una especie de reconciliación con ese lenguaje documental más *underground* que se apreciaba en los muchos videos domésticos hechos desde el activismo por el sida, los cuales constituyeron una fuente nutricia del movimiento.

Es decir, para la descolonización de estas culturas de resistencia y subjetividades complejas, el documental puede ser la herramienta más eficaz para autorepresentarse, si es preciso, y denunciar las discriminaciones que se ejercen desde la heteronormatividad. Una documentalística *queer* que refleje las distintas subjetividades de grupos o individuos que forman parte de la comunidad LGBTI, pudiera servir como herramienta para el cambio y la sensibilización con el discurso de los marginados por no seguir las normas de las sociedades machistas y patriarcales.

1.2 De la tensión entre la realidad y el lente: el género documental

“Una película documental constituye una búsqueda --una expedición-- donde los imprevistos son tan importantes como las ideas preconcebidas.”

Patricio Guzmán

El documental no es solo una expresión televisiva o cinematográfica, ni siquiera se le puede circunscribir exclusivamente al ámbito de lo audiovisual, ya que también existe para el lenguaje radial. Se trata entonces de un género narrativo, de un relato en el que el punto de vista del autor se plasma en todos los recursos que este utiliza. A diferencia de la ficción, uno de los rasgos con que más se le identifica es que sus personajes existen o han existido en la vida real, y que narra hechos ocurridos en el mundo histórico.

Acercarnos al documental, como lenguaje audiovisual es una de las precisiones imprescindibles para esta investigación. Nos centraremos en el documental concebido para el cine entendido como espacio de exhibición. Ese será el destino final de este producto comunicativo, ya que la temática que trata el presente trabajo de diploma no es de interés para otros medios en el contexto cubano.

El primero en dar una definición sobre la forma documental fue el británico John Grierson, quien lo conceptualizó en la década del 20 como el “tratamiento creativo de la actualidad” y poco después lo modificó a “tratamiento creativo de la realidad”. Desde entonces todas las teorías posteriores sobre el género han esbozado su carácter de registro de lo real.

Luego de 1950, asevera el documentalista brasileño Orlando Senna “cuando nos dimos cuenta de que el registro de la realidad dependía de quien filmaba, del posicionamiento de la cámara, de la elección del fragmento de realidad que la cámara podía captar, de la formación del camarógrafo, de su herencia genética, de su educación e ideología; cuando nos dimos cuenta de que es imposible la total y absoluta exención en el registro de la realidad, la definición del documental cambió de “registro de la realidad” a “expresión de la verdad”. (Senna, 2008: p. 5)

Tal modo de expresión es a todas luces una escritura sobre la realidad y sus problemas, una exposición deliberada que mezcla objetividad (la verdad de las escenas y de los personajes) y subjetividad (la mirada del cineasta, viable como tal en la selección de los planos y en el encadenamiento de las secuencias (Bailblé: pp. 165)

Michael Chanan, nos asegura que “el documental claramente cubre una gran variedad de formas y prácticas divergentes que van de la observación a la compilación, de lo testimonial a lo reconstruido, lo que una vez más hace difícil definir lo que tiene y que le es propio” (2009: p.23).

Bill Nichols lo considera un género cinematográfico como cualquier otro, con diversas normas o estructuras internas propias, que toman forma en torno a una lógica informativa, la cual requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico. De tal manera los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratados como tales, en vez de como elementos de una trama. Esto, a su vez, da prioridad a los elementos de estructuración de un argumento que tienen que ver con algo externo al texto, en vez de a los elementos de estructuración de una historia interna en el mismo (1997: p. 48-51).

Históricamente se ha utilizado como una herramienta de denuncia para el cambio ya que “en una sociedad pluralista que respeta el principio de la libertad de palabra, es indudable que juega un papel vital en la información de la opinión pública (Rabiger: pp. 29).

El teórico Michael Renov considera que sus funciones principales son:

1. Registrar, mostrar o preservar.
2. Persuadir o promover.
3. Analizar o interrogar.
4. Expresar.

Valdría señalar que, independientemente de su carácter de documento histórico, no puede desvincularse de la estética, pues uno de sus finalidades es también la fruición, es decir la posibilidad de lograr una proyección placentera.

En definitiva, el cine documental, como el de ficción, aprovecha elementos de otros muchos medios, artes y técnicas: ambientación, escenas, color, luz, sonido, música, trucos técnicos y artísticos. Posee sus propios códigos estéticos y narrativos. Su mayor

capacidad comunicativa deriva de su versatilidad ya que puede reflejar disímiles contenidos y responder a fines muy variados.

1.2.1 Interactuar, participar, comprometerse desde la representación

Cada momento de la vida, de la realidad, tiene disímiles formas en su representación. De este aspecto se derivan diversas estrategias, convenciones, restricciones, etc., que pretenden establecer rasgos comunes entre diferentes textos e intentan ubicarlos dentro de la misma formación discursiva en un período histórico determinado.

Bill Nichols habla de cuatro modalidades de representación documental: expositiva, observacional, interactiva, y reflexiva. Cada una de estas modalidades ha tenido un período de predominio en determinadas regiones o países, pero debemos precisar que también tienden a combinarse y alternarse dentro de algunas películas. Por otra parte, los más antiguos enfoques no se pierden, continúan siendo parte de una búsqueda ininterrumpida de la forma en relación con el objetivo social.

Nuestro producto comunicativo se adscribirá a una modalidad interactiva pues consideramos que la mejor forma de acercarse a un documental es aquella en la que el documentalista sea partícipe directo de lo que ocurra y tenga un compromiso franco con la realidad a la que se expone.

Este modo representacional, según señala Nichols, hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos). La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Predominan varias formas de monólogo y diálogo (real o aparente). Asimismo, introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro (1997: p. 79). Además, de manera similar a la modalidad reflexiva, no esconde al aparato cinematográfico, que se puede convertir en otro actante dentro del relato.

La voz del realizador puede oírse en *voice over* o aparecer en cuadro junto a los sujetos que filma y en el lugar donde ocurren los acontecimientos, dejar su marca en la enunciación fílmica, no comportarse solo como un espectador pasivo ante los acontecimientos que ocurren ante la cámara, mas siempre se dirige hacia los actores sociales con los que interactúa, no hacia los espectadores.

El montaje, explica el teórico, debe mantener una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales, por regla general sin la ventaja de un comentario global, cuya lógica pasa a la relación entre las afirmaciones más fragmentarias de los sujetos de las entrevistas o al intercambio conversacional entre el realizador y los agentes sociales (Nichols: p. 79)

Promovido por Jean Rouch y Connie Field, el documental interactivo surgió de la necesidad de hacer más patente la perspectiva del realizador y ganó mayor desarrollo con los avances tecnológicos alcanzados durante la década del 50, sobre todo por la aparición del sonido directo sincrónico y de cámaras más pequeñas que hacían menos intrusiva la presencia del realizador.

Resulta bastante efectivo para realizar análisis de situaciones y circunstancias sociales, verificar hechos, adelantar investigaciones en torno a los problemas que supone va a tratar durante su desarrollo. Los diálogos y las entrevistas, están dentro de sus medios de argumentación. Es un cine que quiere mostrarse como algo espontáneo, casi realizado de manera súbita, incidental e improvisada. (Pulecio: pp. 163)

Otra de sus ventajas es la capacidad de confrontar varios puntos de vista, ya que el de un solo personaje puede limitar las posibilidades de la película de tratar un fenómeno complejo. Pero, como advierte Nichols no se debe perder de vista que “la relación con los testigos puede estar más cerca de la de un defensor público que de la de un acusador: no es habitual que se establezca una relación de confrontación sino una relación en la que se busca información para un razonamiento.” (Nichols: p. 80)

Por eso, en *Máscaras* prevalecerá el empleo de la entrevista y la historia oral filmada, como métodos que permiten conocer tanto las muchas situaciones de discriminación por las que han pasado los personajes, las motivaciones que les permiten seguir en escena, como los sueños irresueltos. Esto no significa que la observación deje de estar presente pues también será básica para documentar los procesos de construcción de la feminidad

de los transformistas y otros aspectos de su vida cotidiana. Además, las clasificaciones de Nichols no son excluyentes. Como en cualquiera de los géneros cinematográficos, diferentes modos de representación pueden coexistir perfectamente en un mismo relato.

Será además, un documental de personajes, en el que el punto de vista se dé a través de dos historias de vida en contrapunto y exija, como refiere Orlando Senna “una gran investigación, una larga convivencia con los personajes, un guión muy semejante a los guiones de ficción y el registro de los personajes actuando como ellos mismos, interpretándose, pero con repeticiones, con segundas y terceras tomas(Senna: p. 5)

1.2.2 La documentalística cubana y su vocación inclusiva

Herederas y, a la vez, impulsoras de esa corriente ideológica latinoamericana, la Escuela Documental Cubana nació con el triunfo de la Revolución y desde sus primeras realizaciones, colocó también su foco en los profundos cambios que vivía el país con posterioridad a 1959.

Con la creación el 24 de marzo de 1959, del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC)- el cual tenía el propósito de crear e integrar la cinematografía nacional bajo unos presupuestos técnicos y conceptuales que sirvieran de apoyo para la nueva experiencia política- se estimula notablemente la producción documental, coherente con esos ideales identitarios que recorrían Nuestra América a mediados del siglo XX.

Dentro de la ley que creó el ICAIC, la primera institución cultural fundada por la Revolución se entendía al cine como un arte y a la vez un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva, que “puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador” (Piedra, 1987, p.5)

Asimismo, aclaraba que la creación cinematográfica exigía la existencia de una industria altamente tecnificada y de vías de distribución idóneas, pero esas nuevas producciones no debían responder a fines mercantilistas, sino al desarrollo de una cultura humanista que acompañara a la construcción de una sociedad mejor.

Esta producción artística fomentada por fondos estatales debía “constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dialéctica y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad” (1987, p. 6)

Como reconoce Alfredo Guevara dentro de los objetivos de esa cinematografía estaba: “romper la indefensión intelectual, rescatar el derecho a la múltiple información-formativa y acrecentar de este modo las posibilidades críticas, educar en el difícil ejercicio de la auténtica libertad... y elevar las posibilidades y seriedad de ese rigor, serían algunas de las líneas fundamentales de todo empeño de descolonización cultural (1987, p. 34)

La concepción del cine como un arma del pueblo se ajustaba más para las expresiones documentales que, reconoce Alfredo Guevara cada uno abordaba un tema diverso y todos uno solo: la Revolución Cubana; y se trataba de “ ser capaces, en tanto que artistas, de vivir esa desencadenada furia creadora, ese terremoto que destruye y rehace en cada instante todas las estructuras no ya de la sociedad sino de la realidad, partícula y totalidad comprendidas, ese volcán que refunde nuestra persona, y la hace más firme o más frágil, más dueña de sí o menos lúcida, esa manifestación artística por excelencia, y por ello implacable e incesantemente renovadora, que es la revolución” (2003, p 185)

Con ese propósito, los primeros documentales producidos por el ICAIC como *Esta tierra nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea; *La vivienda y Sexto aniversario*, de Julio García Espinosa; *Construcciones rurales*, de Humberto Arenal y *Por qué nació el Ejército Rebelde*, de José Massip dieron testimonios de los profundos cambios sociales que vivía el país, colocándose en la línea estética de la joven institución fílmica con más celeridad y compromiso que el cine de ficción de esos primeros años, y adaptando al contexto cubano el neorrealismo italiano, como el ismo más influyente.

Desde esos años fundacionales la puesta en cámara de la miseria dejada por el neocolonialismo norteamericano, en muchos sectores sociales, por un lado y, por el otro el júbilo popular con que se afronta la reconstrucción social se hará desde una postura militante que caracterizará la mayor parte del cine postrevolucionario inicial más que determinados rasgos formales porque no es hasta 1962, con *Historia de un ballet*, de José Massip e *Historia de una batalla*, de Manuel Octavio Gómez que se percibe un mayor acabado estético.

Lo que sí marcó nuestro cine desde sus inicios, dice Alfredo Guevara, fue su función de reseñador y protagonista, enriquecido con la realidad y enriquecedor de esta, con la visión que de ella ha sido capaz de dar, en su intento por convertirse en auténticamente nacional y capaz de alcanzar niveles que le situaran internacionalmente, mediante la búsqueda de antecedentes en las más importantes tradiciones culturales del país y sin un rechazo sistemático a influencias extranjeras (2003, p. 191)

Durante ese primer trienio de existencia del ICAIC, la mayor parte de los realizadores “tuvieron que aprender por sí mismos la técnica y el lenguaje cinematográficos. Como taller les sirvieron los cortos de la serie didáctica Enciclopedia Popular, dirigida por Octavio Cortázar, aparecidos entre 1961 y 1963.” (Naito: p. 9) Además fue vital para ellos la llegada a la Isla de reconocidos documentalistas internacionales como Joris Ivens, Chris Marker, Agnès Varda y Theodor Christensen. Estos cineastas, ya sea con las obras que realizaron en Cuba o con clases que impartieron, dejan una impronta indiscutible en esa novel generación y, al mismo tiempo, ayudan al reconocimiento internacional de nuestra cinematografía.

Luego de esos primeros documentales, la piedra de toque de lo que hoy podemos entender como la escuela documental cubana, aparece con la fundación en junio de 1960 del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que se convertirá en una verdadera escuela de varias generaciones de cineastas o como asegura Jorge Luis Sánchez: “ en un foco de entrenamiento y ensayo permanente que posibilita consolidar la confianza en el dominio, primero, del lenguaje del cine documental; luego, su inevitable ruptura” (2010, p. 98)

El Noticiero ICAIC Latinoamericano se encargaría de narrar los principales acontecimientos que ocurrirían en el país y en otros lugares del mundo. Dirigido en su comienzo por Alfredo Guevara y luego por Santiago Álvarez, quien le imprimiría el sello distintivo a este tipo de periodismo cinematográfico, se convirtió en un órgano informativo de alto nivel artístico e ideológico y la mayor prueba de la vocación integracionista del cine cubano.

A la vez, de él emergen buena parte de los documentales que alcanzarían mayor reconocimiento internacional en la historia del séptimo arte cubano y colocaron la obra alvareciana en lo más alto de la documentalística de la región. Tal es el caso de *Ciclón* (1963), *Now!* (1965), *Cerro Pelado* (1966), *Hasta la victoria siempre* (1967), *Hanoi, martes 13* (1967), *LBJ* (1968) y *79 primaveras* (1969), que constituyen registros valiosísimos de la

lucha histórica del pueblo cubano y de las problemáticas de otros países del Tercer Mundo.

Álvarez, destaca el crítico Frank Padrón descuella por una creadora mezcla de fuentes y estilos, en un uso pionero del collage y el empleo lo mismo del locutor en off que la información indirecta a través de carteles; incluye el dibujo animado, el humor o un fuerte lirismo donde entra a desempeñar un papel decisivo la música, incisivas rupturas de la narración tradicional, audaces tomas y encuadres, un montaje dinámico y contrapuntístico que salía de la praxis pues nunca le hizo caso a guiones rígidos.

El llamado “ Cronista del Tercer Mundo”, reconoce Jorge Luis Sánchez, marcó lo que hoy conocemos como Movimiento cubano de cine documental, con una nota sobre la muerte del célebre músico cubano Benny Moré, que salió en el *Noticiero no. 142* y luego con *Ciclón* (2010, Sánchez, p. 120)

Sin embargo, dicha escuela no se restringió a la figura de Santiago Álvarez. También Oscar L. Valdés, Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián y Octavio Cortázar pudieran considerarse junto a él, la avanzada de todo este grupo de documentalistas, y en el caso de Sara, ella marcaría el precedente de explorar los temas de la marginalidad así como de emplear los métodos del cine-encuesta con un lenguaje libre de sofismas (Naito, p. 9)

Estos cineastas, sin dejar de reflejar el proceso vivo del cambio social, tuvieron cuidado de no establecer juicios asépticos desde su posición. Se dedicaron a escarbar en aquellas zonas a las cuales todavía no llegaba la luz revolucionaria, en sujetos que seguían al margen dentro de la épica revolucionaria.

Guillén Landrian, que también emergió del Noticiero ICAIC Latinoamericano “complicó los medios y modos de aproximarse a esa realidad del documental institucional cubano, y estableció su propio diálogo apoyado en la sospecha de que, bajo la apariencia unánime de las masas sintonizadas y de la correcta orientación de las fuerzas de cambio, quedaban muchas verdades no dichas y muchos fenómenos inadvertidos” (Reyes, p. 4)

A su modo, logró esbozar una poética de las desigualdades o distorsiones dentro del proyecto común, que se percibe con claridad, por ejemplo, en *Ociel del Toa*. Es una militancia, quizá transversal a la de Santiago Álvarez pero con puntos de partida y recursos formales bastante cercanos.

Desde otra subjetividad, que se muestra igualmente crítica con la realidad del país, Sara Gómez fue más explícita en el tratamiento de la exclusión social. Desde su militancia, cuestionó hasta el tuétano la discriminación a la que se veía sometida como mujer, negra y cineasta en una sociedad patriarcal, en la que, si bien la igualdad entre hombres y mujeres estaba en la esfera pública, esa supuesta equidad de género quedaba, casi siempre, en el discurso.

Aunque la Revolución también sea el gran personaje de la cinematografía de Sara, el carácter épico no es transmitido a través de la heroicidad de las luchas guerrilleras, sino que más bien se expresa desde abajo, en la epopeya diaria por alcanzar el ideal de la mujer y el hombre nuevos entre aquellos segmentos de la población no directamente implicados con el proceso (Del Valle, p 24)

Al mismo tiempo, la innovación temática va de la mano con la experimentación estética. Sara como sujeto aparece dentro de sus propios documentales, no se desvela ante rigores técnicos, ya que para ella la función primaria del documental es atrapar esa realidad cambiante, a veces inasible, con la que se siente identificada y realmente se preocupa por cuestionarla más que por dar recetas, análisis acabados. Aboga, generalmente, por un cine interactivo en el que se manifieste abiertamente su posición como realizadora.

En *Guanabacoa: historia de una familia* (1966), expone el fenómeno de la racialidad, desnudando su propio entorno familiar y en *Mi aporte* examina el tema de las mujeres y su inserción en el trabajo en el espacio público, preguntándose si están creadas las condiciones para la formación de una “mujer nueva” y atacando a los aprendizajes machistas de la cultura patriarcal. Asimismo, sus dudas ante los procesos que estaba viviendo la nación y la necesidad de plasmarlas en su obra, la lleva a realizar desde la entrevista como herramienta fundamental los documentales *En la otra isla* (1968) y *Una isla para Miguel*, en los que toca de igual manera el tema de la marginalidad, esta vez desde la perspectiva de jóvenes con problemas de conducta.

Los otros ausentes

Pero dentro de todas esas rutas éticas y estéticas con el fin de la descolonización cultural, el cine postrevolucionario, hecho mayormente desde miradas heteronormativas- al igual que la mayor parte del latinoamericano- no tuvo hasta comienzos del siglo XXI a

subjetividades gay como centros argumentales en ninguno de los géneros cinematográficos. Dentro de todos esos excluidos que tuvieron la posibilidad de mostrarse ante cámara a partir de la década del 60, parece que fue la comunidad LGBT una de las menos representada mediáticamente.

En otros casos, el desconocimiento de la diversidad y la falta de respeto a las diferencias provocó que se construyeran imágenes estereotipadas, decadentes y hasta machistas de expresiones como el travestismo, el transformismo o la transexualidad. Para colmo, en sus pocos posicionamientos cinematográficos, han sido construidas desde la lástima o el sentimiento de culpa, esa suerte de pecado original que un sistema machista hegemónico impone socioculturalmente a los individuos que desafían las normas.

Como asegura el crítico Joel del Río, refiriéndose al NCL en sentido general:

“Todavía la imaginería fílmica sobre la homosexualidad se mantiene sujeta, en estos lares, al signo de lo escabroso, y la mayoría de las obras resultantes continúan aferradas a la timidez, los circunloquios, las fobias y los prejuicios más o menos solapados de sus realizadores, o al regusto pueril en las exterioridades. Soslayar, desnaturalizar y retorcer son las tres acciones básicas sobre las cuales se asientan las estrategias narrativas y representacionales de la inmensa mayoría de las películas latinoamericanas que intentaron hacer visible las experiencias del personaje homosexual, todavía considerado en estos predios, salvo excepciones, como alguien obsceno y licencioso, infame o pueril, a juzgar por su reflejo en pantalla.” (Del Río, pp. 62)

En otros casos, aunque se muestre a los sujetos, no se profundiza en su identidad; “pero se elude su constitución psicológica y social en tanto sujetos. Además, la conducta y la apariencia siguen siendo los añejos criterios de conocimiento fílmico, mientras permanecen informulas las preguntas sobre cómo se construye esa experiencia y esa identidad, y permanece oculto el modo en que los individuos homosexuales se conforman al nivel de la filosofía y del espíritu, y cómo se estructura su visión del mundo desde la diferencia (Del Río: p. 65)

Es innegable que el boom internacional de la temática gay registrado en los años 80 y los 90 apenas ha contribuido en Latinoamérica a un reconocimiento mediante el cine que conlleve la aceptación y comprensión de la diferencia, así como al emplazamiento activo y crítico frente a la sociedad discriminadora y represiva, a pesar de que algunos muy conocidos filmes de este periodo se relacionen con, o aborden de lleno, tal temática.

El cine nustramericano necesita desplegar estrategias que lejos de excluir, logren interpretar y hacer suyo aquello que el contrario ha logrado perfeccionar, para revestirlo de intenciones más nobles que el ingenuo y efímero entretenimiento. Lo que quiero decir es que al igual que la otra historia, la del cine tampoco es un drama maniqueo de “buenos y malos”, “víctimas y victimarios”. (García Borrero, 2009, pp.97)

Valga reconocer que, en fechas recientes, la mirada a lo gay se ha ensanchado, incluso en Latinoamérica, como respuesta a los imperativos de la sensibilidad posmoderna, con su esencial predilección por las alteridades y la diversidad, su regusto en lo ambiguo, lo indeterminado y rupturista, su tendencia decidida hacia lo marginal y desacralizador, todo lo cual coincide con el desarrollo del Gay Liberation Movement (período posterior a los sucesos de Stonewall) y el auge emancipador y democratizante que recorriera el mundo en los años 60 (con una momentánea regresión en los 70). Y luego, la crisis del mundo bipolar en los 80 y los 90, cuando se fortalecen los pilares de numerosas sociedades democráticas y civiles, y además se entroniza internacionalmente el discurso de la multiplicidad cultural, racial y sexual.

Por eso, buena parte de los referentes para la presente investigación se encuentran además de, en los innegables huellas ideoestéticas de la producción cubana y latinoamericana, en la insurgencia del llamado New Queer Cinema (que entenderemos desde nuestro contexto como Nuevo Cine Gay) que surge al igual que el Nuevo Cine Latinoamericano con una intención contrahegemónica, oponiéndose de igual manera al sistema de producción hollywoodense.

En nuestro campo, por razones de comprensión histórica, lo queer se asimila a lo lésbico-gay. Sin embargo, la teoría queer desarrollada con más amplitud y más tiempo en las academias norteamericanas mantiene que lo queer es precisamente el concepto que pone en tela de juicio los binarismos ejemplificados por la oposición lesbiana-gay. Dicha teoría, nacida dentro de corrientes feministas, ha servido como instrumento para ayudar a los cineastas a construir nuevas imágenes de la sexualidad en sus filmes.

1.3 Crear desde la resistencia. El corpiño angosto de la cultura latinoamericana

“Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo,
y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo,
nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido.”

José Lezama Lima

Dentro de los movimientos sociales que, a mediados del pasado siglo XX, desarrollaron varios grupos en pos de tener voces en el espacio público, se gestó una cultura de la diferencia o contracultura, en la que se representaban esos sujetos tradicionalmente situados al margen; mientras empezaban a hacer causa común por sus derechos civiles. La lucha política sacó a la luz pública culturas underground o, al menos, provocó que emergieran algunos de sus símbolos identitarios.

La autoconciencia de ser negro, latino, pobre, mujer, indio, gay o lesbiana... y, por tanto, diferir del modelo de hombre blanco heterosexual de clase media marcó, a partir del llamado giro posmoderno, el detonante de varias luchas para romper con las normas dominantes. La eclosión de estas identidades desvió la mirada de estudiosos y creadores hacia zonas que permanecían oscuras en la producción cultural de Estados Unidos y, luego, de América Latina.

A ello también contribuyó el influjo de los postulados postestructuralistas que ponían en jaque ciertas categorías binarias que históricamente han sido fuente de opresión (masculino/femenino, negro/blanco...); y, poco después, los estudios poscoloniales o subalternos que, dentro de las teorías del multiculturalismo, hablaban de cómo se iban formando ciertas radicalidades políticas, centradas en la denuncia de cuestiones como el

racismo, el androcentrismo, la homofobia y el sexismo en la cultura y las expresiones creativas.

Dichas propuestas buscaban, desde una perspectiva policéntrica, poner el énfasis en los puntos del conflicto cultural y entender el carácter mutable de las identidades; al mismo tiempo criticaban la hegemonía de un punto de vista eurocéntrico y demandaban una reestructuración de las relaciones de poder entre las comunidades culturales diferentes, que se expresaba más allá de la raza o la etnia.

En esa atención hacia las llamadas minorías, los estudiosos empiezan a percibir la presión ejercida por algunos sujetos desde abajo por imponerse socioculturalmente y diferir de los patrones culturales establecidos o, más en el caso latinoamericano, heredados de la dominación colonial. La insurgencia de culturas populares (bastante atendidas por los estudios culturales latinoamericanos) o subculturas, opuestas a las élites y a los modelos masificados de consumo cultural impuestos por la globalización permite, entonces, hablar también de contracultura o culturas de resistencia, concepto atendido fundamentalmente por los estudios poscoloniales.

Esta última nos parece más adecuada para la presente investigación, al tratarse de un fenómeno cultural casi siempre clandestino, que usa la expresión artística con un fin político, como enfrentamiento a las normas impuestas por el Estado y otras instituciones que ejercen el control social. Las culturas de resistencia, sintomáticas de la heterogeneidad de toda cultura, buscan que su legitimidad trascienda las fronteras de los guetos a los cuales han sido confinadas.

Como toda cultura es parcial, a toda parcialidad dentro de ella corresponde una subcultura. Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto irreconciliable con la cultura dominante se produce una contracultura, “una guerra entre concepciones del mundos, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social” (Britto, 2007, p. 19).

Cuando esto sucede los sectores que integran la contracultura son definidos como marginalidades, o no integrados, o excluidos. Los sujetos están obligados a prestar adhesión y obediencia a la cultura que los margina: sometidos a la valoración

contrastante que resulta de regirse a la vez por los cánones de aquella y los criterios propios (2007, p. 23-24)

De acuerdo con Rubio y Kanelliadou, “los orígenes de la contracultura están, según la historiografía tradicional, en el afán de libertad y de rebeldía que sacude a Estados Unidos, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando un amplio grupo de intelectuales y artistas comienzan a proponer otro tipo de vida en la que los valores establecidos son altamente cuestionados”.

Para ellos, con la Generación Beat se inicia la ruptura con las formas de comportamiento establecidas, la búsqueda incesante de la libertad y una frontal lucha contra todo tipo de imposición social y política, características que definirán a los miembros de esta generación y sentarán las bases de lo que va a suponer durante las siguientes décadas cualquier oposición; ya sea desde esta posición inicial o su radicalización a lo largo de los años 60's y primeros de los 70's en las formas contraculturales más utópicas, como el movimiento hippie. (Rubio & Kanelliadou, p.2)

La etimología de contracultura proviene de la palabra inglesa *counter-culture*, cuya definición más exacta al español sería cultura de oposición. Su empleo se hizo más habitual a partir de la década del 30, del siglo XX. Algunos teóricos la conciben como “movimiento cultural enfrentado con el sistema establecido y con los valores sociales dominantes en ese mundo; en una palabra contra la norma entendida como incuestionable e inamovible” (Savater & De Villena, 1989, p. 90)

El sociólogo Bonfill Batalla, señala cómo las formas de resistencia se dan simultánea o alternativamente (resistencia pasiva, rebelión, lucha política) pudiendo entenderse en términos de una lucha por conservar e incrementar el control cultural, es decir, como defensa a una cultura propia (Bonfill, en González, 2001 p. 22)

Asimismo, el argentino M. A. Bartolomé reconoce la existencia de siglos de resistencia aparentemente pasiva, en los que la identidad de millones de personas se vio obligada a refugiarse en el marco de lo cotidiano, en el seno de los ámbitos exclusivos que mantuvieron su conciencia fuera del alcance de las pretensiones hegemónicas de los aparatos coloniales y neocoloniales, configurando una cultura de resistencia que logró mantener la identidad social distintiva de sus miembros (transformada, mutada, pero propia) hasta nuestros días. (Bartolomé en González, 2001 p. 22)

Desde Cuba, Roberto Fernández Retamar concluye que frente a las pretensiones de los conquistadores, de las oligarquías criollas y finalmente del imperialismo, ha ido forjándose la cultura latinoamericana. En sus estudios, esta cultura trasciende como una cultura de resistencia, por el reconocimiento que hace a la rebeldía de los latinoamericanos ante la implantación hegemónica de la verdadera cultura de los pueblos modernos, pero sobre todo por la nueva visión que da de Calibán, reconocido a partir de aquí como símbolo de la resistencia de las culturas dominadas.

Por otra parte, como señala Jesús Martín Barbero, no se puede perder de vista que lo popular es el lugar donde confluye hoy toda la diversidad del continente y donde tienen lugar buena parte de las resistencias. Pero este análisis de las culturas populares se ha centrado más en lo indigenista y en los procesos de recepción; y su análisis en el contexto de una cultura gay, cuyas oposiciones son la heteronormatividad machista, la homofobia y la transfobia, podría ser otro tema a investigar desde la comunicología.

1.3.1 Del closet a la calle. La diversidad busca su sitio al aire libre

Del seno de las luchas por la liberación de la mujer, y por los derechos civiles de los grupos afroamericanos, iniciadas en la década de los 50's, nació el movimiento LGBTI (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero e Intersexuales) como movimiento político, al tiempo que visibilizó y potenció la cultura gay como forma de contracultura, que cambió para muchos la percepción de la homosexualidad desde mediados de los 70's. Un gran número de personas, tal como se expresaba popularmente, salía del closet a las calles, conscientes de la urgencia de cuestionarse los órdenes políticos, sociales y morales en busca de la igualdad de derechos y de espacios donde expresarse públicamente.

Según estudiosos, este movimiento comenzó en el año 1969 con una marcha posterior a los llamados disturbios en un bar neoyorquino conocido como Stonewall Inc., aunque varias organizaciones y activistas habían dado los primeros pasos del movimiento LGBTI ya desde finales del siglo XIX, reivindicando derechos para las llamadas minorías sexuales.

Con los sucesos de Stonewall, como se conocen hoy, se puso en evidencia el hostigamiento al que personas homosexuales y transgénero eran sometidas por su

orientación sexual e identidad de género. Así surgió el movimiento por los derechos LGBTI que es en la actualidad uno de los más característicos, especialmente por el acceso a espacios públicos, visibilización, cuestionamiento de ciertos ordenes institucionales, radicalismo en algunas posiciones políticas y culturales, lucha contra leyes discriminatorias, y en especial, orgullo de la propia homosexualidad (Serrano, 1998, p. 3).

Pero es a partir de esos años que lesbianas, gays y personas transgénero en Estados Unidos empiezan a consolidar una cultura propia, resultado de las conquistas políticas, en la que confluían aspectos identitarios nuevos y viejos. Lugares de encuentro alternativos, como bares, saunas, tiendas especializadas, servicios turísticos y toda una gran infraestructura comercial se hace visible, por el levantamiento de las prohibiciones, y crece en función de la demanda de un público que puede acceder libremente y que, a través de ese consumo, afirma y reelabora sus modos de ser.

La liberación sexual, que buscaba también una restauración del orden social se convirtió en otro movimiento contracultural que albergaba a la comunidad LGBT. La búsqueda de sus derechos y la lucha por la igualdad, se convirtieron en un aspecto que generaba rechazo y mayor crítica por parte de la sociedad, por lo que se hacía necesaria una tenaz resistencia desde los agredidos, con el fin de legitimar su diferencia y conseguir que se les respetara.

Por eso, como refiere José Fernando Serrano “desde sus inicios los movimientos de liberación de gays y lesbianas se encontraban entre, por lo menos, dos tendencias: la asimilación, para romper con los estereotipos discriminatorios y que políticamente resultaba más estratégica, y la diferencia, resultado del reconocimiento de una particularidad y un lugar “especial” en la sociedad. Si bien a ambos los motivaba la lucha por los derechos civiles, las estrategias que van a poner en marcha difieren” (1998, p. 17).

De este modo, reconoce Serrano, con Stonewall surge una nueva subjetividad política, que partiendo del reconocimiento de una diferencia busca afectar las esferas públicas y privadas de los sujetos. Destaca su carácter visibilizante, ya que busca cambios en las legislaciones que discriminan a mujeres y hombres homosexuales y crea un reconocimiento de la propia identidad, la identidad gay y lesbiana, que afecta las dimensiones personales y sociales. El “Out of the closet”, entendido como el reconocimiento público, consigo mismo, con la familia, con el entorno laboral, de la propia

condición erótica se vuelve aspecto fundamental de la identidad gay y lesbiana (Serrano, p. 4).

Dentro de los principales elementos contraculturales, algunos de los sectores más marginados (transexuales, transformistas y jóvenes afeminados) se recluyeron en bares donde se fue gestando una cultura que difería también de los modelos de gay masculino, mejor asimilados por la sociedad y respondía con el cuerpo como arma política a la doble marginación de heterosexuales y homosexuales poderosos.

De esa manera aparecen estilos culturales diversos que ponen en evidencia la multiplicidad y movilidad de las homosexualidades, las sexualidades y los géneros: la cultura del gay macho opuesta al modelo afeminado venido del siglo pasado con la idea de que en el cuerpo de un hombre había alma de mujer y por eso se tenía una apariencia femenina, crea nuevas imágenes de cuerpo, territorios propios y toda una socialidad independiente del mundo heterosexual y de el de otros homosexuales. (Serrano, p. 18)

Al otro lado de esto, la cultura del *Drag Queen* (variante anglosajona del transformismo), con su exuberancia de colores y adornos, mostraba y muestra la exageración de estilos y modos asociados con lo femenino, mientras se especializan los clubes y lugares de encuentro para hombres travestis, algunos de ellos no necesariamente homosexuales (Thompson, 1987 en Serrano, p. 17).

Es decir, toman auge varias formas culturales que se van a desarrollar desde la diversidad sexual como tronco común. De una cuestión básicamente política y de despenalización hacia los 80's, evolucionó en la sociedad norteamericana, como opina Serrano, "en una efervescencia cultural y de propuestas de vida sustentadas en identidades sexuales colectivas que sin dejar de lado la cuestión de los derechos civiles ya no se limitaba a ello. Los grupos de afirmación de los 50's se volvieron entonces comunidades, nuevas "etnias" urbanas con identidades socialmente reconocidas y públicas" (Ídem).

Dentro de los cambios culturales también sobresalió el nacimiento de periódicos que, poco después de los sucesos de Stonewall se hacían voceros de las manifestaciones, al negarse algunos de los órganos de prensa oficiales a publicar la palabra "gay" o trabajos sobre lo que estaba sucediendo.

Además, la crisis causada por la aparición del VIH (virus de inmunodeficiencia humana, causante del sida) en los grupos de hombres homosexuales desde mediados de los años ochenta influyó sobremedida en las culturas gay y lesbianas. Con mucho dolor, se convirtió en un nuevo factor convocante para muchos homosexuales que rápidamente se reorganizaron en función de ello. En muchos sitios se convirtió en excusa para permitir formas de organización que antes no se podían dar y en el llamado de atención para crear nuevos modos de socialización y solidaridad, con variados efectos en el nivel de políticas públicas, sociales y culturales (Serrano, p. 18)

De igual manera, la problemática del sida permitió también la puesta en público de nuevos discursos discriminatorios y estigmatizantes que, sin ser asumidos de manera explícita por las políticas públicas, hacían parte de ellas mediante la omisión, la negación de fondos, el impedimento a campañas públicas de prevención etc. (Ídem). La magnitud del fenómeno, su impacto en las comunidades gay y lesbianas, y la falta de respuesta estatal llevaron en los Estados Unidos a la reconstitución de movimientos de protesta.

Ahora se percibían otros excluidos por razón de su sexualidad o identidad de género, que empezaron a usar como identificación, en una suerte de efecto *boomerang*, un término que al principio servía para estigmatizar y devino luego en símbolo común de culturas basadas en la diferencia sexual. Así empieza a hablarse de subculturas “*queer*”⁸ como culturas de la diferencia (y de la resistencia) que se amparan en el discurso *queer* (Nabal, s/p).

El movimiento *queer* surgió como respuesta a una doble exclusión, a la social hegemónica representada por la normatividad heterosexual y a la practicada por una especie de ‘identidad gay’ que estaba imponiéndose, la cual, tras la búsqueda de los valores de estabilidad y respetabilidad, estigmatizaba, a su vez, aquellos movimientos que desestabilizaban sus procesos de integración y legitimación social. La singularidad del proceso consiste en que los estigmatizados se reapropiaron del concepto *queer* y le dieron un significado no despectivo. Como reacción a las políticas de identidad, gays y lesbianas americanas un conjunto de microgrupos se reapropian de esta injuria para oponerse precisamente a las políticas de integración y de asimilación del movimiento gay y para ello, le otorgaron un contenido autoafirmativo y reivindicativo. (Sierra, p. 33)

⁸ Aquí lo *queer* no es sinónimo de gay, como sucede en el término cinematográfico acuñado por B. Ruby Rich.

Tratando de legitimarse dentro del ya condenado universo gay, estos individuos doblemente marginados (seropositivos al VIH, transexuales, travestis, chicanos, negros) se unieron como grupo para reaccionar contra el movimiento homosexual de mayor influencia social y que ganaba cada vez más espacio en el campo cultural. Era la apuesta por el respeto a la diversidad dentro la ya maldita condición sexual que, paradójicamente, también los excluía.

1.3.2 Seamos queer (o lo que nos dé la gana), desde el discurso y la práctica.

“Ser es devenir: devenir negro, devenir mujer, devenir loca, devenir niño”.

Néstor Perlongher

Si bien los movimientos por los derechos civiles tuvieron buena parte de sus logros gracias a la creación de identidades homosexuales, estas se sustentaban en divisiones arbitrarias, procedentes de una lógica binaria del género, y del reconocimiento de las diferencias; dificultando la identificación de sujetos determinados que no entraran en las clasificaciones opuestas de hombre/mujer, homosexual/heterosexual.

El término *queer*, que en inglés significa “desviado”, “extraño”... se usaba peyorativamente para referirse a personas homosexuales y se reelaboró desde fines de los 80’s por la teoría y los movimientos políticos para desestabilizar el binarismo que imponía e impone la heteronormatividad.

Por ello, los postulados queer- originados a fines de los ochenta en las corrientes constructivistas de la historia y la sociología, en la teoría feminista y el post-estructuralismo- tienen, además de la postura política, importantes implicaciones teóricas que buscan legitimar un mayor número de diversidades sexuales y de género.

La característica fundamental del movimiento queer consiste en que, sin renunciar a los problemas de expresión de identidad, incluye la lucha por el reconocimiento de la alteridad, por la recuperación de identidades negadas y expulsadas hacia la exterioridad

simbólica pero también económica y social, dando respuesta a la dificultad que tienen los sujetos frágiles o débiles de dotarse de instrumentos simbólicos y organizativos para generar una identidad activa. (Sierra Gonzalez, p 38)

Por eso, la teoría queer es ante todo una categoría visibilizante y contradictoria, con epistemologías y metodologías propias, que parten de hablar desde el sí mismo, usar nuevos lenguajes, nuevas representaciones, otras escrituras, corporizar y sexualizar las reflexiones, entre otros aspectos.

Sus máximos exponentes son las escritoras Judith Butler, Eve Sedgwick Kosofsky, Donna Haraway y Teresa de Lauretis quienes tomaron los conceptos de sexo, sexualidad y género de las teorías feministas, del movimiento de liberación gay y, principalmente, de Monique Wittig y Michel Foucault para practicar una desontologización de las políticas y de las identidades y discutir las operaciones discursivas que construyen la normalidad sexual observables en el funcionamiento de la cultura disciplinadora, en la medida en que se obliga a los cuerpos a llegar a ser inteligibles tan solo dentro del esquema estrecho y coercitivo que postula la realidad natural únicamente de dos sexos, cuyas diferencias resultarían inconmensurables entre sí. (Sierra González, p. 30)

Por primera vez los términos *queer theory* (teorías *queer*) aparecen en un artículo de Teresa de Lauretis publicado en la revista *Differences* en 1991; pero se considera al *Gender Trouble* de Judith Butler, publicado un año antes, su obra inaugural.

Cuando se habla de teorías *queer*, precisa Ángela Sierra, en cualquier reflexión que pretenda arrojar una mirada no prejuiciada sobre éstas ha de asumir la complejidad presente del fenómeno *queer*. Pues, el término designa teorías interpretativas de la sexualidad diversa y sus prácticas, una crítica de la cultura y sus manifestaciones, pero, también, sirve para nombrar un tipo de movimiento social, igualmente, diverso de carácter reivindicatorio, que tiene su arranque en la década de los 80 (Sierra, p. 31)

De ahí que las teorías *queer* se interesen, especialmente, por las cuestiones relacionadas con la administración y control del género. En realidad, se articulará en torno a una idea central: los cuerpos poseen una significación política de primer orden. El cuerpo también es un campo de batalla y el lugar en el que se inscriben –a menudo de forma nada metafórica– las marcas del poder. Con el uso de éstas, se establece, se fija,

se da lugar, se asigna sitios, se definen presencias y ausencias del espacio normativo. (Sierra, p. 30)

Este movimiento político, íntimamente ligado a los proyectos democráticos radicales antiesencialistas y antihegemónicos, surge inicialmente como movimiento post-feminista que critica la naturalización de la noción de feminidad a la cual habían adherido algunas corrientes del feminismo. Igualmente, fundamenta sus postulados en una crítica a la representación del sujeto unitario del feminismo, como una mujer de la metrópoli colonial, blanca, de la élite y heterosexual o desexualizada. Asimismo, surge como movimiento post-gay y post-lésbico que critica el sujeto unitario homosexual (gay-lesbiana) que se basa en una identidad sexual estática que contribuye a la normalización y homogenización del sector LGTBI, siguiendo los parámetros de la cultura heterosexual, favoreciendo las políticas pro-familia tradicionales, tales como la reivindicación del derecho al matrimonio, a la adopción y a la transmisión del patrimonio. (Duque, p.28)

De acuerdo con Nabal esta es la gran aportación de lo *queer* a una comunidad gay más pluralista y un cuestionamiento implícito de los parámetros cada vez más conservadores del modelo gay anglosajón que se ha mostrado particularmente poco receptivo hacia otras subculturas por miedo a perder esa parcela conseguida de “respetabilidad social” (Nabal, s/p).

Algunos especialistas lo entienden como una postura o actitud desestabilizante de las identidades homogéneas estables y de la asimilación al modelo heterosexual, más que como un movimiento, lo cual permite asociar el ser o estar *queer* justamente con la transgresión identitaria que propone la cultura del transformismo

Como supone la lingüista Amy Kaminsky, traspasar las normas binarias sería suficiente para reclamar el nombre *queer*. A su juicio, en cuanto se hagan borrosas las fronteras establecidas por la cultura heteronormativa la identidad única se dispersará ya que está concebida dentro de la posmodernidad es mutable, migratoria y desobediente, o sea profundamente queer. (Kaminsky, p.883) Tal concepción se apoya en teorías antiesencialistas que mantienen que la identidad se produce en la cultura, y es un fenómeno performativo.

1.3.3 Nos construimos como queramos: anatomía de un trans-cuerpo

“Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales [...] aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas”.

Pedro Lemebel

La visión constructivista de los fenómenos sociales es una de las características de las teorías queer, que éstas toman de los estudios de género, representativos de la deslegitimación de la ya clásica visión esencialista de Simone de Beauvoir cuando dijo que no se nace mujer, sino que se llega a serlo.

Judith Butler erige su teoría de la performatividad del género, en el marco del paradigma de la política de la deconstrucción antiesencialista. Esta autora toma como punto de partida una serie de posiciones teóricas, que van desde la crítica a las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla de acuerdo con la posición deconstruccionista de Jaques Derrida, a la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault y los planteamientos feministas desde Simone de Beauvoir, pasando por la concepción de ideología y aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser y el psicoanálisis lacaniano.

Según Butler, no hay posibilidad de un sexo natural, porque cualquier acercamiento teórico, conceptual, cotidiano o trivial al sexo se hace a través de la cultura y la lengua. No es casualidad que en los años 80's, en el debate que oponía a las feministas “constructivistas” y las feministas “esencialistas”, la noción de “género” va a convertirse en la herramienta teórica fundamental para conceptualizar la construcción social, la fabricación histórica y cultural de la diferencia sexual, frente a la reivindicación de la femineidad como sustrato natural, como forma de verdad ontológica”. (Sierra, p 35-36)

La teórica apunta a dismantelar tanto la concepción de sujeto/a universalista que sustenta la política liberal actual, como los procesos de esencialización, naturalización e identificación de las teorías de la política de la diferencia con relación al sector LGTBIQ⁹. (Ídem)

⁹ Este teórico habla de comunidad LGTBIQ, en la cual la Q representaría a “queer”.

Así, para Butler, la orientación sexual, la identidad sexual y la expresión de género, son el resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural. Por lo tanto, estos no están biológicamente en los seres humanos. La única naturaleza sería entonces la(s) cultura(s).

De esta forma, el género y el sexo son resultado de actuaciones, de actos performativos que son modalidades del discurso autoritario; tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales (Duque, p. 29)

En este sentido, puede entenderse el sexo y el género como una construcción del cuerpo y de la subjetividad que se da gracias a una repetición ritualizada de actos que acaban haciéndose naturales. Tales producciones se dan dentro de lo que Butler denomina “matriz heterosexual”, la cual no es más que un conjunto de discursos y prácticas culturales relacionados con la diferenciación entre los sexos, y encaminados a producir la heterosexualidad.

Algunos de estos pueden ser las asignaciones de roles desde edades tempranas o de pautas en el vestir, diferenciación en maneras de comportarse y en juegos de acuerdo con si se es varón o hembra, entre otras normas practicadas durante la crianza de los infantes. Es decir, el género se va construyendo mediante la iteración de actos de habla y gestualidades reguladas.

Esta visión deconstructiva pretende destruir el dualismo de los géneros y de los sexos, como oposiciones ideológicas destinadas a establecer y mantener la opresión de uno sobre otro.

De igual manera, es imperativo deconstruir el heterocentrismo (parte esencial del orden simbólico imperante), que es el discurso normativo hegemónico que modela los cuerpos y prescribe implícitamente el deber ser erótico-sexual de el/la sujeto/a, de el/la otro/a. El fin último no es fortalecer o solidificar ningún tipo de identidad, sino deconstruir las dicotomías citadas con el fin de desestabilizar todas las identidades fijas, para así propiciar la emergencia de diferencias múltiples, no binarias, cambiantes, móviles. En términos de Derrida, crear las condiciones para la emergencia de la *differance* opuesta a la *difference*; o en términos de Deleuze y Guattari, la emergencia de las identidades nómadas (Duque, p. 30)

Por otra parte, como señala Beatriz Preciado, más allá de la resignificación o de la resistencia a la normalización, las políticas performativas van a convertirse en un campo de experimentación, en el lugar de producción de nuevas subjetividades y, por lo tanto, en una verdadera alternativa a las formas tradicionales de hacer política. (Preciado, pp 13)

Dentro de ellas tienen espacio expresiones transgénero¹⁰ o prácticas como el transformismo, que crean un espacio de visibilidad propio a las culturas LGBTI, a través del reciclaje y la declinación paródica de modelos de la feminidad y la masculinidad de la cultura dominante. No sólo hombre y mujer, masculino y femenino, sino también homosexual y heterosexual aparecen hoy como binarismos u oposiciones insuficientes para caracterizar la producción contemporánea de cuerpos *queer* (Ídem).

1.3.4 El transformismo como representación artística de un cuerpo queer

“Así me veo llevado a considerar el ornato como uno de los signos de la belleza primitiva del alma humana. Las Razas que nuestra civilización, confusa y perversa, trata gustosamente de salvajes, con un orgullo y una fatuidad del todo risibles, comprenden, tan bien como el niño, la elevada espiritualidad del arreglo. El salvaje y el bebé demuestran, con su aspiración ingenua hacia lo brillante, hacia los plumajes abigarrados, hacia las telas tornasoladas y hacia la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y demuestran así, sin apenas saberlo, la inmaterialidad de sus almas”.

Charles Baudelaire

¹⁰ Si bien la comunidad transgénera tiene como objetivo descorporizar y desestabilizar las identidades de género, sólo es mediante, en muchos casos, la encarnación de cuerpos ambiguos e indescifrables que este movimiento se puede posicionar de una forma crítica frente a la inteligibilidad de los cuerpos presentados como netamente masculinos o femeninos. Sin el referente de un cuerpo inteligible con fronteras claramente definidas según el modelo de sexo dicotómico, los cuerpos transgéneros no podrían expresarse en su radicalidad a dicho cuerpo (Vartebedian, p. 3)

Dentro de esas concepciones del cuerpo, como espacio de poder y epicentro de la resistencia o las luchas políticas, es necesario hablar de una estética que se asocia con el mundo *queer* y en la cual el transformismo puede considerarse su expresión más alta, ya sea como un performance de género (siguiendo las ideas butlerianas) o en definitiva como una práctica artística teatral con sus propios códigos de representación.

Hacia fines de los años 80's, los estudios del *performance*, como hicieron también los estudios culturales, incorporarían los paradigmas derivados del postestructuralismo, el postmodernismo y los estudios de género. En los años noventa, su panorama analítico se abriría aún más para abarcar los estudios postcoloniales y *queer*. En el campo latinoamericano se distingue del euro-estadounidense por su compromiso fundamental con un pensamiento político anticolonialista, antimperialista, anticapitalista y a favor de los movimientos sociales.

En el campo estético el performance (o arte-acción) apareció en rebeldía al *establishment* teatral y de las artes plásticas. La rebelión condujo a que este joven campo mirara hacia otros horizontes, de tal forma que hoy se trata de un conjunto de teorías "inter", es decir, interdisciplinarias e interculturales, también intersticiales, e interactivas. El performance es, además, "post", ya que abreva del pensamiento postmoderno y postestructuralista, así como la crítica postcolonial. (Solana, s/p)

Al rebelarse contra muchas convenciones, el *performance* es usado comúnmente por los grupos subalternos para cuestionar su construcción como meros objetos y servir entonces para una negociación cultural y mostrar a los sujetos invisibilizados, así como a las normas que los mantienen al margen.

Como los transformistas se cuestionan los determinismos de la identidad de género para crear sobre el suyo, otro cuerpo ficticio, ilusorio, con una marcada intención estética y lúdica, la cual puede servir además para marcar políticas culturales desde la diferencia, lo entendemos también como una *performance*.

De acuerdo con la psicóloga cubana Mayra Rodríguez Lauzurique y la periodista Marta María Ramírez, así como a las chilenas Nancy Álvarez y Carmen Pérez, el transformista es una persona que viste ropas asignadas culturalmente al género al que no pertenece, como parte de un espectáculo artístico.

Es un(a) artista que, cambiándose muy rápidamente de traje, peinado, maquillaje... interpreta a diversos tipos humanos y personajes que pertenecen a un género que difiere del asignado a partir de su genitalidad (Rodríguez, p. 9). En la historia han sido llamadas maquetistas, imitadoras, excéntricas musicales, impersonalizadoras, Drag Queen y Drag King. Es más común que sean hombres los que interpreten personajes femeninos. (Ramírez, 2010).

El proceso de construcción del personaje se fundamenta en el aprendizaje constante, permitiendo el perfeccionamiento de las distintas técnicas utilizadas. El aprendizaje de esta práctica es autodidacta y se transmite, de un transformista a otros (Álvarez y Pérez)

Crean entonces un cuerpo *queer*, una corporalidad que no es la suya y es por tanto, como sugiere Amy Kaminsky: “efecto de su propio deseo, de un deseo transgresivo. Aunque todos los cuerpos subalternos se producen dentro de las normas culturales, y en concierto con los otros, no son estrictamente paralelos. El cuerpo *queer* no se concibe sin la noción de la heteronormatividad y el axioma de que el mundo se divide entre machos y hembras, cuyo deseo tiene que ser siempre para su contraparte.” (Kaminsky, 2008, p. 883)

El transformismo sería entonces performativo porque remite a prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente:

“Tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores”. (Elizabeth Araiza en Prieto, p. 9)

De acuerdo con el investigador Antonio Prieto, el performance parte del latín *performare* (realizar), para con el paso de los siglos denotar, en las lenguas francesa e inglesa, desempeño, espectáculo, actuación, ejecución musical o dancística, representación teatral, arte-acción conceptual, etc. (Prieto, p.6)

Dichos estudios permiten abarcar entonces cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clase, de género y, también, la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet (Ídem)

Butler sugiere que la reiteración cuasi-ritual de códigos sociales es semejante a una serie de actos de citación que nunca reproducen fielmente al “texto original”. Es en este desfase donde se produce una alteración que posibilita una ruptura con la norma:

“Ella encuentra en la parodia de la normalidad heterosexista una posibilidad de resistencia frente al poder hegemónico patriarcal. Cuando un hombre se viste de mujer, o una mujer se viste de hombre, ocurre una ruptura entre lo que dicta la norma y lo que el sujeto escenifica. Esto demuestra, mediante un recurso altamente lúdico, cómo una sociedad patriarcal construye a la “mujer” como un objeto escenificable y, por lo tanto, consumible, a la vez que impone conductas que a final de cuentas nunca pueden ser enteramente controladas o legisladas” (Prieto, p. 13)

Por eso l@s drag al teatralizar masculinidades o feminidades no son imitadores de segundo grado que parodian un género original sino que develan el carácter imitativo y paródico de todo género. (Solana, s/p)

A diferencia de Turner y Schechner quienes valorizan el poder liminal y transgresivo del performance (rito social), para Butler el performance es más que nada una forma dominante y punitiva de poder. Su análisis constructivista abre las puertas a una posible desconstrucción y por lo tanto subversión de los actos performativos (Prieto, 2002, p.6)

En lo que compete a la investigación de las artes escénicas, la palabra “actuación” es generalmente la más apropiada para traducir el término “performance” a nuestro idioma. Según el caso, también es pertinente considerar el término “acción”, el término “actuación” es el que me parece más cercano al sentido general que se le da en los estudios del performance, que alude tanto al ámbito de lo escénico como al de lo cotidiano. (Prieto, 2009, p.10)

En el caso de nuestra investigación se habla del transformismo en el que el público es casi siempre cómplice de la convención, sabe que es un hombre quien está debajo de la imagen escénica. Algunos autores como Fernando de Toro hacen énfasis en la dimensión lúdica más que en el mimetismo que ha diferenciado al teatro de otras prácticas poéticas de acuerdo con el concepto de Aristóteles en su Poética al diferenciar entre diégesis y mímesis.

1.3.4 .1 La construcción escénica de un cuerpo efímero

Habiendo sido criticado severamente el texto a partir del siglo XX y sin poder seguir garantizando la teatralidad de la escena, era normal que lo(a)s teatristas se interrogaran a

partir de ese momento sobre la especificidad del acto teatral, porque esta parecía englobarse con otras prácticas como la danza, la performance, la ópera. A medida que lo espectacular y teatral incorporan nuevas formas, el teatro de repente descentrado, estaba forzado a redefinirse.

El teatrólogo Oscar Cornago luego de señalar que la teatralidad va más allá de la escena y el texto dramático, así como que difiere de la literariedad por su carácter procesual habla de tres elementos necesarios para identificarla:

El inicial es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando. Además, no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad. (Cornago, 2005, p.4)

Lo segundo es su carácter procesual: “No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor para ser interpretado.” (Ídem) Cornago pone como ejemplo el hecho de disfrazarse, que no tiene otra función que la de ser observado por otro y desencadenar el mecanismo de teatralidad en un espacio público.

El tercer elemento constituyente de la teatralidad es el fenómeno de la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje (Cornago, 2005, p. 5)

De igual manera Josette Feral, al hablar de la *teatralidad teatral*¹¹ enumera una serie de elementos necesarios para que ocurra el hecho teatral, que sirven para demostrar el carácter artístico del transformismo:

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la *teatralidad* parece ser un *processus*, una producción, que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un espacio otro que se torna el espacio del otro- espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y el surgimiento de la ficción. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir o del *performeur* mismo o del espectador cuya mirada crea una división espacial ahí donde puede emerger la ilusión y que puede dirigirse indistintamente sobre los hechos, los comportamientos, los cuerpos, los objetos y el espacio, tanto de lo cotidiano como de la ficción (Féral, 1997, pág. 94-95)

¹¹ Se refiere al empleo del término también para aspectos de la vida cotidiana, no solo de la producción artística, a lo que apuntan actualmente la mayor parte de los estudios de teatralidad.

La condición de teatralidad sería entonces, concluye la profesora de la Universidad de Québec, la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un espacio otro del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad.

Por supuesto en el caso del transformismo, ya sea entendido como *performance* o actuación teatral, el cuerpo interactúa con otros elementos escénicos que agregan otros códigos a la representación, entre los que se destaca, la técnica del doblaje (cuando solo imitan a cantantes famosas, por ejemplo), voz y dicción, maquillaje, vestuario, iluminación, desplazamiento escénico, construcción del cuerpo (ya que casi siempre deben usar rellenos para simular la forma femenina), etc.

Féral siguiendo los criterios de Evreinov sostiene que la teatralidad de teatro esencialmente reposa sobre la teatralidad del actor movido por un instinto teatral que suscita en él el gusto de transformarse a sí mismo y a lo real que lo circunda.

Basta con que exista un actor que desee representar una ficción para que la teatralidad sea preservada y el teatro tenga lugar, ya que él es productor y portador de la misma. Aunque desaparezcan los demás sistemas significantes la representación tendrá lugar. Como la mirada del público siempre es doble- sabe que está ante un actor que representa- interroga bajo la máscara la presencia del otro, su destreza, su técnica, su actuación, su arte de la simulación, de la representación. El actor expresa la travesía de lo imaginario, el deseo de ser otro, la transformación, la alteridad (1997, p. 100)

El cuerpo del actor es entonces el lugar privilegiado del enfrentamiento de la alteridad. Este cuerpo en escena es para la investigadora pulsional y simbólico y el lugar a la vez del saber y de la maestría; y “está amenazado sin cesar por una cierta insuficiencia, fallas, carencias del ser, porque es imperfecto por definición y conoce sus límites. Porque, hecho de materia, es vulnerable, y sorprende, cuando se supera” (Ídem).

Richard Schechner, fundador de los estudios de performance habla de la flexibilidad del teatro junto con la participación del público a partir de los 60's como una manera de mostrar los mecanismos de la construcción teatral y convertir en entretenimiento esas zonas generalmente ocultas del artificio (2000, p. 35-36).

El director del Odin Teatret y la Escuela Internacional de Antropología del Teatro (ISTA) se enfocó precisamente en las técnicas asiáticas del teatro como el Kabuki, el Kathakala y el NO. Era la mirada del otro civilizado sobre formas populares de hacer teatro, con sustratos rituales en muchas ocasiones,

El transformista interactúa con su público, que puede entrar incluso a su espacio escénico, en medio de la representación, para ponerle dinero en cualquier parte del cuerpo o del vestuario, por lo que tienen que aprender a no perder la concentración e improvisar siempre que sea necesario.

En algunos espacios (en los que las condiciones técnicas no son apropiadas) el público puede estar tan iluminado como ellos, lo cual dificulta determinadas ilusiones escénicas y pueden encontrarse más defectos a la máscara.

Capítulo II

II. Del ocaso y el caso del arte de la transformación

“En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”.

Susan Sontag

Hasta 2009, el CENESEX consideraba el transformismo como una expresión de la identidad de género. Gracias al trabajo con el grupo de personas *trans* desarrollado por especialistas de esa institución, y los hallazgos historiográficos de *TransCuba*, se cambió el punto de vista con respecto al tema.

La citada investigación es la única hasta el momento que ha explorado el estado de esta práctica artística de larga data en el país, sacando a la luz algunas de sus figuras más relevantes, así como las características de la variante cubana del transformismo¹² y los principales espacios donde ha tenido lugar.

De acuerdo con Ramírez, en nuestro país, aunque el transformismo ha cargado con el estigma de la homofobia, estuvo legitimado antes del triunfo de la Revolución Cubana en espacios públicos e incluso llegó a la televisión¹³, hecho que le dio mayor visibilidad al movimiento:

A inicios del siglo XX se habla en varias publicaciones de Fuller, catalogado como excéntrico, bailarín y transformista. La segunda referencia en el tiempo es de transformismo masculino. Fue la actriz y cantante cubana Rita Montaner la precursora en Cuba de esta manifestación artística. Montaner debutó con la interpretación del negrito calesero en el estreno de la zarzuela “Niña Rita o La Habana en 1830”, de los compositores cubanos Ernesto Lecuona y Eliseo Grenet, en el habanero teatro Regina, el 29 de septiembre de 1927. La obra es señalada, además, como el inicio de la renovación de la zarzuela cubana

Además de la existencia de transformistas en el teatro bufo o vernáculo y de variedades, había algunos camuflados entre las bailarinas de las famosas congas del carnaval habanero, como “Las Bolleras” y “Las Jardineras”. A partir de la década de los 30’s, antes que en muchos países,

¹² Esta concepción comprende tanto a las técnicas cosméticas utilizadas para la concepción de la máscara teatral como al resultado escénico, que difiere, por ejemplo, de la tradición *drag* más fantaseosa en la recreación de las feminidades.

¹³ En la TV cubana de los 50’s, Ramírez hace referencia a “Mamacusa Alambrito”, personaje del comediante Luis Echegoyen y “Pelusa”, de Violeta Vergara (2010, s/p)

figuraban en los espectáculos musicales de importantes centros nocturnos habaneros como Tropicana y Las Vegas.

En el mismo artículo la investigadora señala el florecimiento de este arte durante los 50's en los cabarets Montmartre, Night and Day y Rumba Palace o en los de la playa de Mariano (Panchín, Chori, Taberna de Pedro) y los del puerto (Estrella y Helena), sumados a los del underground homosexual como el famoso Slopy Joe's y Los Troncos, en Centro Habana, y el Saint John, en el Vedado.

Cuenta la periodista que la primera prohibición expresa contra esta manifestación fue la del Ministro de Comunicación de la dictadura de Fulgencio Batista (1956-59), que censuró la aparición de personajes travestidos en la televisión¹⁴. A partir de 1959, el gobierno revolucionario heredó esa proscripción, y tampoco permitió la aparición de estos en espectáculos de cabaret y en teatros¹⁵, por lo que el transformismo según ella pasó a la "clandestinidad", siendo considerado como un rezago del neocolonialismo.

Refiere además que la locutora de Radio Rebelde en la Sierra Maestra, Violeta Casal, desde el sindicato de espectáculos, ordenó a los transformistas vestir las prendas asignadas a su sexo biológico.

A esas prohibiciones expresas se sumaban, las leyes homofóbicas, desde la condena legal a la sodomía y pederastia, heredada de los tiempos de la colonia española, pasando por la de Ostentación Pública (1938) hasta Escándalo Público (1988), hasta su derogación en Cuba en 1997¹⁶.

¹⁴ El ministro de marras dictó una medida similar con las transmisiones de rock and roll. Es un dato curioso que aporta Ramírez, porque coincide luego con las prohibiciones del período revolucionario, heredero de una cultura machista.

¹⁵ En la Cronología de TransCuba, Ramírez asegura que el 15 de enero de 1959, el programa televisivo "Jueves de Partagás" presentó a Pelusa, personaje de Violeta Vergara (Ramírez, 2010)

¹⁶ En 1938 fue promulgada la Ley de Ostentación Pública para encarcelar a homosexuales "salidos del armario". Luego, se deroga esta legislación y el 30 de abril, entra en vigor la Ley 62, por la que se aprueba un nuevo Código Penal que, en su artículo 303, titulado Escándalo público, señala: "Se sanciona con privación de libertad de tres meses a un año o multa de cien a trescientas cuotas al que:

- a) importune a otro con requerimientos homosexuales;
- b) ofenda el pudor o las buenas costumbres con exhibiciones impúdicas o cualquier otro acto de escándalo público;
- c) produzca o ponga en circulación publicaciones, grabados, cintas cinematográficas o magnetofónicas, grabaciones, fotografías u otros objetos que resulten obscenos, tendentes a pervertir y degradar las costumbres".

El 17 de junio de 1997, por el Decreto-Ley No.175 se modifica el Artículo 303 del Código Penal de 1987. La figura cambia de Escándalo público a Ultraje sexual. Se elimina la referencia a la homosexualidad.

Poco después del triunfo de la Revolución, Musmé, considerado uno de los transformistas más importante de los 50's, emigró, ante la imposibilidad de seguir trabajando; mientras otros, aislados, encontraron espacio en casas privadas de la periferia, en las que se reunían a hurtadillas para interpretar clásicos del ballet y fueron víctimas de no pocas redadas policiales, ante la denuncia de los vecinos.

A partir de 1965, en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP), campamentos de trabajo agrícola a donde fueron confinadas, a partir de 1965, cerca 25.000 personas religiosas, homosexuales y contrarios a los ideales revolucionarios, fundamentalmente jóvenes en edad militar, floreció otra vez hasta el cierre de estas en 1968. (Ramírez, 2010)

Acá hacían, a espaldas o a veces con la anuencia de los oficiales del campamento, representaciones de escenas de películas y bodas heterosexuales. Asimismo, la aparición de varias dobles de una misma figura, imitadoras a veces perfectas de sus iconos femeninos, dio lugar a festivales competitivos en los que se premiaba las mejores interpretaciones. Sin embargo, el mayor aporte fueron copias de los espectáculos de cabaret apegados fielmente al acto de variedades con un opening, cantantes, vedettes rumberas, declamador, bailarines, coro de modelos, artista internacional invitado y gran final.

Estos espectáculos, que Ramírez considera una especie de teatro de resistencia, propiciaron soluciones de vestuario, maquillaje y escenografía muy creativas ante la escasez de recursos:

Cualquier celebración sirvió para que, pese a la férrea disciplina militar, toallas, sábanas, mosquiteros y sacos de diferentes materiales se convirtieron en copias de glamorosos vestidos. Los tintes fueron medicamentos como el mercurocromo o violeta de genciana o bijol. Las lentejuelas, espejos o cristales pegados con almidón. Las sogas se volvieron pelucas. Las gorras militares y medias, sombreros cabareteros adornados con celofán y plumas de aves, hojas secas y flores silvestres.

El maquillaje provenía de la bolsa negra, de las visitas de familiares y de los pases que se otorgaban a los reclusos. La escasez hizo que el polvo saliera de ladrillos, que el talco con bijol fuera una base, que las flores colorearan los labios y las mejillas, que el rimel se trocara en betún

También se modifica el Artículo 310.1, referido a la corrupción de menores. Aunque en este no se elimina la referencia a la práctica homosexual, se incluye la heterosexual(Ramírez, 2010)

de zapatos y hollines mezclados con manteca, y la loción de calamina permitiera la existencia de geishas.

El “respaldo musical” se apoyaba básicamente en la percutir cajas de madera, latas, cucharas, guatacas, palos y la voz. En las UMAP, todo estaba previsto, desde telones y hasta los camerinos (Ramírez, 2010).

Luego son establecidos una serie de parámetros por las resoluciones del Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, que, entre otros, prohibían la presencia de personas homosexuales en el ámbito artístico-cultural y en la educación. El transformismo se vio relegado hacia el ámbito privado hasta los 80’s, que toma auge en los sanatorios establecidos por las autoridades de salud pública para las personas seropositivas al VIH. En uno de ellos, radicado en Santiago de las Vegas nació Gunila von Bismarck, personaje creado por el enfermero Guillermo Ginestá tras su reclusión en esta institución. A Ginestá se le atribuye el renacimiento de esta manifestación artística en la isla. Murió en 1994(Ídem).

No es hasta el año 1992, en El Mejunje—institución creada en 1980 en la ciudad de Santa Clara— que esta práctica vuelve a tener cierta visibilidad pública. Allí, cuenta su director Ramón Silverio, surgió de una manera espontánea, cuando una serie de grupos marginados con sus diversas referencias, gustos y culturas, comenzaron a nuclearse alrededor de ese espacio cultural:

“Alberto de Armas, que era gay, pero nunca fue un travesti, me pidió permiso un día para homenajear a Freddie Mercury¹⁷ en el primer aniversario de su muerte y se le dijo a la gente que vinieran disfrazadas. La mayoría se disfrazó de mujer esa noche y creo que ese fue el primer atisbo de transformismo.

Luego, me pidió permiso para hacer un show. Le dije que sí y empezamos a hacer los primeros espectáculos de manera muy precaria. Lo primero fue como una especie de programa Contacto¹⁸, donde un transformista hacía de Raquel Mayedo¹⁹ e invitaba a otros artistas. Así surge la *Compañía Futuro*, que fue despertando el interés de mucha gente y lograba mucha

¹⁷ Mercury murió en 1991, víctima del síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Nunca antes se habló de su condición serológica y, aunque en los medios se especulaba sobre su bisexualidad, no fue hasta su fallecimiento que se convirtió en icono del movimiento gay mundial, de quienes luchaban para prevenir el VIH (virus de inmunodeficiencia humana) y de quienes luchaban por los derechos de las personas seropositivas.

¹⁸ Popular espacio televisivo cubano de los 90’s conducido por Raquel Mayedo

¹⁹ Raquel Mayedo, graduada de Teatología en el Instituto Superior de Arte, es una de las conductoras de televisión más conocidas de Cuba.

comunicación con el público. Primero, imitaban a varias intérpretes populares; después, algunos fueron creando sus propios personajes y a partir de esa imagen hacían números de cualquier cantante sin tener que ser ella. Más tarde se hace el primer Miss Travesti Santa Clara²⁰, evento que se ha seguido realizando en los últimos años (Entrevista personal, 2013).

Otro hito fue la celebración en 1995 de un homenaje a Ginestá, muerto un año antes. En esta ocasión, el teatro América prestó su escenario el 28 de febrero para elegir a Miss Gunila entre 9 travestis concursantes, ante 1.700 espectadores. El jurado estuvo integrado por los escritores Miguel Barnet —autor del cuento Fátima o el Parque de la Fraternidad— y Senel Paz —guionista de “Fresa y Chocolate” y autor del cuento en que se basaba el filme— y la cantante Soledad Delgado (Ramírez, 2010)

En ese momento, ya existían también varios shows clandestinos, en espacios comerciales propiciados por la apertura al turismo como el de Rogelio Conde y el Periquitón de Marianao, así como el sitio comunitario de La Güinera (Ídem)

Como uno de los últimos hitos, definitorio por demás y motivador de esta investigación, en 2008, el CENESEX lanza la Campaña por el respeto a la libre orientación sexual e identidad de género, y empieza a hablar del transformismo como expresión artística. Con el trabajo de esta institución estatal, varios artistas del transformismo se formaron como promotores de salud sexual con énfasis en la prevención del VIH/sida y como activistas en derechos sexuales y reproductivos, que incluyen en sus puestas en escena. En mayo de este mismo año, se presenta en el Teatro Astral el primer espectáculo de transformismo con apoyo oficial, organizado por el CENESEX. Bajo la dirección del maestro Carlos Díaz²¹, director de Teatro El Público, se presenta la primera Gala Cubana contra la Homofobia(Ídem).

No obstante, el transformismo en la cotidianidad siguió de un modo clandestino al solo aceptarse entre las Galas, hasta que en 2010, el CENESEX y el Ministerio de Cultura de Cuba inauguran en el capitalino Cabaret Las Vegas, el primer show de transformismo reconocido por las autoridades cubanas.

²⁰ El Miss Travesti Santa Clara es una competición anual que organiza El Mejunje

²¹ Carlos Díaz es el director de Teatro El Público, una de las agrupaciones más reconocidas del país en la actualidad.

Las anfitrionas del espacio son Margot Parapar e Imperio de Cuba, y actúan allí muchas de las figuras más validadas de este arte, como Maridalia, Diana, Chantal, Shavely, Estrellita; junto a otras más noveles como Sahjira o Deborah, entre otras.

Paralelamente, está el caso de Jimmy Jiménez (Estrellita) y Tony Alonso (Mila Kaos), artistas profesionalizados²² que empezaron su carrera en el transformismo y sin tener una formación académica, entraron a formar parte de la nómina de Teatro El Público²³, a solicitud expresa de su director Carlos Díaz.

Es decir, en este contexto en el que ya se ha legalizado la actuación de transformistas en un sitio estatal, la petición fundamental de este grupo de artistas consiste en el respeto al carácter artístico de su profesión.

“No cobramos en los teatros, y cualquier espectáculo de transformismo bien dirigido, es muy costoso. En las Galas contra la Homofobia se trabaja gratis para sensibilizar a la población e increíblemente, cuando un transformista quiere contratar, por ejemplo, a un mariachi para su performance, le cobran el doble que a otro artista”, refiere Riuber Alarcón (Margot) (Entrevista personal)

Otras veces, agrega la persona que encarna a Margot, nos invitan a un espectáculo de algún cantante, para llenar el teatro, con el público que nos sigue, y no nos pagan nada... ¿cómo se explica? (En Margot)

Es decir, como a los efectos legales e institucionales, no está contemplado aún como una práctica artística, ni existe una empresa que los represente, si bien hay una tolerancia que se perfila en respeto todavía muchos de sus deseos—por ejemplo, las representaciones mediáticas— siguen irresueltas.

No obstante, a partir de reconocerse el aporte de estos creadores a la lucha contra la homofobia y la transfobia²⁴ y en la prevención de las ITS/VIH/sida, han llegado a espacios estatales entre los que figuran escenarios de los teatros más importantes de la Isla (Terry, de; Teatro Principal, de Ciego de Ávila; el América, el Mella y el Karl Marx, de La Habana), así como el ya habitual centro nocturno Las Vegas.

²² En Cuba hay varios niveles de categorización artística, necesarios para trabajar en cualquier espacio.

²³ Vale destacar que esta agrupación teatral ha desarrollado una poética en la que el transformismo es uno de sus rasgos principales, contribuyendo también a legitimarlo desde un espacio institucional. Además, su director, dirigió las primeras galas cubanas contra la homofobia.

²⁴ Es la aversión hacia las personas transgénero.

El trabajo de CENESEX ha logrado algunas victorias, durante los últimos años, en lo que se aceptación mediática se refiere, por la cobertura de las Jornadas Cubanas contra la Homofobia en diversos medios nacionales y extranjeros, como Telesur, y la televisión de la Gala Cubana Contra la Homofobia, celebrada en mayo de 2013 y transmitida casi íntegra por la televisión nacional. Por eso se prevé que *Máscaras* puede aportar a los propósitos investigativos y comunicativos del CENESEX y del MINCULT, al profundizar en un tema poco tratado y respaldar de esta manera el trabajo que ha venido realizando la institución en el último quinquenio, en pos del reconocimiento social de los transformistas y la aceptación de la diversidad sexual y de género por la sociedad cubana.

II.1 Un andamio-metraje con pocas mariposas y muchos vacíos

Con la intención de saber cómo ha sido abordado el tema con anterioridad nos remitimos principalmente a la producción audiovisual de Cuba y América Latina, por la afinidad con el resultado final de este estudio. Pero, el poco tratamiento audiovisual del tema en cuestión, nos remite a buscar referentes también en el llamado New Queer Cinema, que se centra en este tema y lo trata en profundidad.

Como ya se ha dicho en este trabajo de diploma, dentro de la vocación inclusiva del NCL y del Movimiento Cubano de Cine Documental, los sujetos gays, han sido pocas veces representados desde el cine y menos aún desde la televisión. Esos escasos acercamientos resultan, por lo general, desde puntos de vista heterosexuales o demasiados tímidos o estereotipados para entender la llamada diversidad sexual, contribuyendo a generar más estereotipos o estigmas, incluso cuando se esperara lo contrario, no solo para personas heterosexuales, sino para las propias personas LGBTI, cuyos referentes mediáticos son escasos.

La agenda diversidad sexual, como se propone en una reciente tesis de la Facultad de Comunicación, tiene que rebasar el hecho noticioso. Este tema merece más de la opinión y de una reflexión profunda que del enunciado del tema en uno o dos minutos que en televisión es lo que te permiten los noticiarios y otros espacios informativos (Hernández, p. 53)

Tal vez, como supone Joel del Río, las insuficiencias y menoscabos se originen en el criterio, más difundido de lo que debiera, de que la opresión y discriminación de los homosexuales es un asunto menos serio y traumático que otros problemas sociales, en tanto afecta las esfera privada y no la pública o política. (Del Río, p. 69)

No obstante, por los motivos que sean cuando se toca el tema, casi siempre el contacto tiene lugar desde la comodidad del que contempla y comenta, pero sin evidenciar apenas complicidades, como si los valores y conflictos inherentes a la especie no fueran similares para todos, independientemente de su orientación sexual e identidades de género. (Del Río, p. 70)

Tales criterios sustentan cómo los medios audiovisuales, lejos de mirar desde los individuos marginados, para enfrentarse a las políticas homofóbicas y discriminatorias, han sido, y son cómplices, en buena parte del continente, de omisión, autocensura, y tratamientos ingenuos o desnaturalizadores. Esto provoca el no autorreconocimiento de los públicos homosexuales y, peor aún, el rechazo de quienes no aceptan la diversidad.

Más ajena todavía ha estado la puesta en cámara de las culturas LGBTI, la existencia de grupos, con sus propios códigos y prácticas socioculturales, que en constante tensión con las normas hegemónicas han creado una cultura propia. Tal ha sido el caso del transformismo que sufre la misma exclusión por pertenecer a la cultura gay, a la par de un recelo desde las culturas de la supuesta élite artística, en Cuba académicas y profesionalizadas, como corresponde a la política cultural vigente.

Asimismo, las pocas películas que sí han tenido acercamientos al tema, han reflejado poco la denominada cultura gay. Por ejemplo *Fresa y chocolate*, el largometraje producido por el ICAIC que tiene el mérito de haber abierto la temática gay en el cine cubano-exhibido por primera vez en la TV, 14 años más tarde, el 5 de mayo de 2007- según sus propios realizadores (heterosexuales) no trataba sobre la homosexualidad y establece una mirada desde un protagonista heterosexual. Y *Mariposas en el andamio*, documental sobre transformistas, al que se hará referencia más adelante, prácticamente no se exhibió en Cuba luego de su estreno.

II.1.2 Las escasas huellas dejadas en la ínsula

El crítico de cine Frank Padrón ve a la década de los 90's como una etapa de varios cambios en la diversidad sexual, en la que se percibe " 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”(Padrón, 151).

Dentro de esa suerte de renacimiento, solo dentro de los limitados circuitos cinematográficos, el autor de *Más allá de la linterna* percibe una reaparición del personaje del travesti, en dos modalidades, el travesti (que generalmente se prostituye) y la del transformista. De la primera, cita *Y hembra es el alma mía* (1993) un corto documental, escrito y dirigido por Lizette Vila; y *Gay Cuba* (1996), un largometraje dirigido por la norteamericana Sonja de Vries.

En *Y hembra es el alma mía*, según Padrón, “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”. (Padrón, 151)

Por otro lado, Sonja de Vries, basada en la realidad cubana del momento respecto a la homosexualidad más allá del travestismo o el transformismo, 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 (Ídem).

A los citados por Padrón habría que agregar luego *Tacones cercanos* (2008), de Jessica Rodríguez; *Ella trabaja* (2007), de Jesús Miguel Hernández; y *El evangelio según Ramiro* (2011), de Juan Carlos Calahorra, documentales presentados en la Muestra Joven ICAIC que, si bien hurgan sin pudor en la cotidianidad de personas transgénero, contribuyen a reforzar los estereotipos que se tienen al respecto, además de victimizar a los personajes.

Por otra parte, en *Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche* (2007) del alemán Christian Liffers se indaga desde más puntos de vista y con bastante sensibilidad en el mundo gay habanero mediante la entrevista a varios hombres homosexuales, así como a la transexual Isabel y al transformista Imperio. Pero aquí el transformismo resulta lo menos atendido. Aunque sí se enuncia por parte del transformista el carácter artístico de su trabajo, no se profundiza en las condicionantes productivas ni sociales del mismo. El

realizador prefiere hablar de temas tangenciales como la aceptación de la familia y la convivencia con el VIH.

En fechas más recientes aparecieron algunos realizados por Lisette Vila mediante encargos de CENESEX, que trataban temas como el VIH y la homosexualidad; y reportajes de Gerardo Chijona sobre la Jornada Cubana contra la Homofobia y para proyectarse en el marco de estas, que sí han atendido al transformismo.

En cuanto al transformismo, propiamente, la primera producción que se conoce en Cuba es *Mariposas en el andamio* (1995), de Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin. Este largometraje de casi dos horas, fue filmado de La Güinera, barrio periférico habanero donde trabajaba un grupo de transformistas con el apoyo del Comité de Defensa de la Revolución (CDR) de la zona. Los realizadores contraponen los testimonios de los artistas, con los de sus familiares y vecinos para demostrar cómo se ha ido aceptando la manifestación escénica dentro de la comunidad.

En este filme, se dirige la atención del espectador hacia la difícil inserción social de estas personas, 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, sin efectismos ni sensiblerías, mientras profundiza en más de una arista psicosocial del espinoso asunto” (Padrón, 151).

Mas, en *Mariposas...* tampoco el sujeto fílmico resulta el transformismo desde lo interno. La mirada divaga con mansedumbre, como hace el vuelo del coleóptero, de los oponentes a los ayudantes del fenómeno *sui géneris* y oculto, sin posarse lo necesario en los sujetos que le dan vida ni cuestionar las motivaciones más profundas o los secretos de la técnica que pueden convertir a la disidencia sexual y de género, en arte.

Luego, en el largometraje documental *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez aparece otro transformista en una de las ocho historias que lo conforman. Este hombre, que en la película aparece como heterosexual, acompañado de su esposa, alterna su trabajo diurno en un hospital con el de un show por las noches, en un lugar que no se precisa. La distancia que toma el director, por el apego a una estética observacional, carente de entrevistas, provoca que tampoco haya un acercamiento más profundo a la agenda de esta tesis de grado, aunque para nada resulta desdeñable su aporte formal, sobre todo, en términos fotográficos.

Algunos críticos, como el cubano Joel del Río, consideraron que *Suite Habana* carecía de los mismos elementos que casi todo el cine latinoamericano embarcado en la empresa de hacer visible la experiencia y el comportamiento homosexual, aún cuando el sujeto elegido por Pérez se definía como transformista y heterosexual:

“En el empeño por conseguir la ilustración sumaria y abarcadora de un contexto, se clausura el examen crítico de los sistemas de ideas en que se apoya la experiencia y el comportamiento homosexual; se muestra a estos individuos, pero se elude su constitución psicológica y social en tanto sujetos. Además, la conducta y la apariencia siguen siendo los únicos criterios de conocimiento fílmico, mientras permanecen informadas las preguntas sobre cómo se construye esa experiencia y esa identidad, y permanece oculto el modo en que los individuos homosexuales se conforman al nivel de la filosofía y del espíritu, y cómo se estructura su visión del mundo desde la diferencia “(Del Río p. 65).

Por último, en una búsqueda por el canal YouTube y la Mediateca André Bazin, de la EICTV, encontramos otros dos documentales sobre el transformismo, producidos de manera independiente, que contaron con muy poca difusión o ninguna, en comparación con *Mariposas en el andamio* y *Suite Habana*. Estos son: *Ser o no ser Eduardo* (1999), de Javier Echeverría y *Bocarrosa* (2000), de Henric Eric e Iván R. Basulto, producido con el apoyo de la Escuela de Todos los mundos.

En *Bocarrosa*, se presenta la noche habanera y se habla propiamente del arte del transformismo, pero la narración- con muchos problemas técnicos y poco rigor estético- se centra más en la existencia de estos sitios, mayormente clandestinos y en la interacción con las fuerzas del orden que en problemáticas más intrínsecas de esa manifestación artística. Los realizadores se limitan a contrastar opiniones y se llega a conocer muy poco de los personajes y ninguno de los entrevistados exhibe su proceso de transformación.

Sin embargo, sus testimonios sirven para conocer algunos momentos de la historia del transformismo cubano, así como para corroborar que, a partir de los 70's fue común en casas en la playa y algunos sitios más insólitos como escuelas primarias o secundarias. Otro de sus puntos neurálgicos es el subtema de los repertorios escogidos por los transformistas, pero no precisan las razones por las que decidían imitar a alguna artista popular determinada.

Ser o no ser Eduardo, en cambio, se acerca más a las razones ontológicas y estéticas que nos interesa tratar en *Máscaras*. Con la deficiencia quizá, de que tampoco muestra el proceso de construcción del cuerpo ficticio, no deja de ser un norte valioso por reconstruir la trayectoria artística del personaje Samantha- una de las reinas del transformismo habanero durante los 90's- y aseverar mediante las entrevista al protagonista y a otros personas cercanas a él, la artísticidad de la práctica.

Aunque usa una estética convencional, perteneciente a la modalidad expositiva de representación documental, la historia resulta sensible y se percibe un gran comprometimiento del realizador con el hecho documental.

II.1.3 El imprescindible vuelo hacia el otro lado

Sin dejar a un lado el innegable aporte referencial de las producciones cubanas, consideramos necesario referir brevemente el tratamiento de la agenda en cuestión dentro del New Queer Cinema por ser a nuestro juicio, donde más se han subvertido los códigos convencionales del género documental, siendo más coherente la forma con el contenido tratado.²⁵

Dentro de esa cinematografía, en los márgenes del *mainstream* estadounidense, y más reflexiva y cercana a los movimientos civiles y políticos por el respeto a la diversidad sexual y de género, aparecieron varios documentales abiertamente *queer* que “investigaron y reclamaron el olvido (muchas veces deliberado) de aspectos de la cultura queer del siglo XX” (Benshoff & Griffin, p. 276)

El más conocido de todos es *Paris is burning (Arde París)*, realizado en 1990 por Jennie Livingston, una realizadora lesbiana que echó por tierra la aseveración de que el NQC era realizado solo por hombres blancos. Mediante una marcada coherencia con la visión performativa de la identidad de género propuesta por Butler, la directora se acercó a varias culturas *transgénero* afroamericanas y latinas de Nueva York, atendiendo

²⁵ También ha ocurrido con la ficción en películas como *Edward II* (1991), de Derek Jarman; *Swoon* (1991), de Tom Kalin; *Poison* (1991) y *Velvet Goldmine* (1998), ambas de Todd Haynes ; *The living end* (1991), de Gregg Araki; *ZeroPatience* (1993), de John Greyson, y otras.

cuidadosamente a las intersecciones de raza, género y clase social de sus sujetos documentales.

Adscrito a una modalidad interactiva, el largometraje sigue a drag queens que participan en diversos bailes o concursos para personas transgénero durante sus shows y en la intimidad de sus hogares. Estos bailes son, “así como el football lo es para los heterosexuales, la manera que tienen ellos de entretenerse y son, a su vez, la única forma que tienen de acceder a la fama, la fortuna y el estrellato.” (N. Solana, p.1)

Además de la profundización psicológica en las motivaciones de los personajes- a través de la entrevista- para defender su propia cultura desde la diferencia y la parodia a las normas heterosexistas, el filme de Livingston cuenta con un montaje dinámico, que aprovecha al máximo el ritmo de los espectáculos para construir una estructura dramática mutante, como el propio arte del transformismo.

De una manera similar, *Wigstock: the movie* (1995), de Barry Shils, documenta las presentaciones de *drags queen* en un festival diurno, realizado durante todo un día en la ciudad de Nueva York. Esta especie de crónica urbana refleja la espectacularidad del evento, y deja constancia de los mecanismos que articulan una cultura de la diversidad, que se impone con orgullo.

El acercamiento etnográfico logra presentar, con tanta agilidad como *Paris is burning* el dinamismo de los shows, que se alterna con los ensayos, y los testimonios de los transformistas acerca de los motivos por los que trabajan, una vez concluida la performance. Asimismo, atiende constantemente a la recepción de un público variopinto, que por momentos puede gozar de tanto o más protagonismo, que los artistas sobre la escena, entre los cuales sobresale RuPaul, una *drag queen* emblemática de Estados Unidos.

Ambos documentales, al igual que uno más reciente, *The cockettes* (2002)- sobre un legendario grupo drag de los 70's – exploran de un modo *queer* un rango de deseos e identidades que cuestionan todo el sustento del binarismo homosexual-heterosexual, hombre-mujer, como polos opuestos y definitivos. (Benshoff & Griffin, p. 276).

También ha ocurrido con la ficción. Pueden citarse películas como *Las aventuras de Priscilla, Reina del desierto* (1994), una road movie de tres drag queen fanáticas al grupo musical ABBA; y *Gracias por todo, Julie Newmar* (1995), una comedia dirigida más bien a

un público heterosexual, que tomó mucho del argumento de *Las aventuras...* y contó con el protagonismo de la estrella estadounidense Patrick Swayze. Ambas películas lograron darle una mayor visibilidad a este tipo de caracteres al tener una gran repercusión internacional. Interesante que ambas son comedias y para heterosexuales que han sido bien aceptadas por el público LGBTI, pese a ciertos estereotipos porque la figura transgénero, transformista no termina asesinada ni presa, no es ladrona o cuatrería y prostituta.

De igual manera consideramos como otra película cercana a nuestra agenda, a *Velvet Goldmine* (1998), el célebre musical *queer* de Todd Haynes que examina la cultura del Glam Rock de los 70's y su cuestionamiento con los binarismos genéricos y sexuales. Nos interesa, aunque no se trate precisamente de transformistas, por el modo en que logra fotografiar el glamour de los espectáculos y construye espacios ilusorios para mostrar las construcciones de las identidades de género de sus personajes y sus sexualidades libres de prejuicios heterosexistas.

Por último, la brasilera *Tatuaje* (2012), dirigida por Hilton Lacerda sí tematiza a un grupo de teatro alternativo con prácticas de transformismo, en la lucha por mantener su cultura, ante la intolerancia de la dictadura que aquejaba al país durante los 70's. Además, utiliza códigos formales más cercanos a la propuesta estética de *Máscaras*.

II.2 La mascarada vista desde afuera

En los últimos años, como se ha manifestado ya, parece haber una mayor aceptación en la sociedad cubana hacia las temáticas de diversidad sexual. Pero, prevalecen muchas concepciones erradas sobre las orientaciones sexuales e identidades de género tanto desde los públicos como de los medios, aunque esto no se pueda cuantificar por la falta de estudio de audiencia al respecto.

De acuerdo con el trabajo de diploma de Laura Hernández, quien realizó encuestas a una muestra de 100 personas, la mayoría de sus encuestados que tenían niveles de escolaridad elevados, suelen confundir términos como sexo y orientación sexual, sexo y género, transexual y transgénero, identidad de género e identidad sexual, orientación, preferencia e identidad sexuales indistintamente. (2012, p. 72).

Respecto a las terminologías abordadas por los medios - tales como heterosexual, homosexual, bisexual, intersexual, transexual, transgénero, travesti, transformista, sexo, sexualidad, identidad y roles de género, orientación, preferencia y diversidades sexuales- todos los cuestionados relacionaron la heterosexualidad, homosexualidad, bisexualidad y transexualidad como orientaciones sexuales y la feminidad y masculinidad con la identidad de género, demostrando en este sentido un profundo desconocimiento al respecto, donde se asocia aún a la heterosexualidad, homosexualidad y bisexualidad como orientaciones sexuales y a la transexualidad y al transgenerismo como identidades de género (Ídem).

En el caso del transformismo, lo habitual es que se confunda con el travestismo y, como consecuencia, se asocie con la prostitución o la homosexualidad masculina, aunque en los últimos años la práctica se esté haciendo menos clandestina, como este autor pudo corroborar en varios espacios como la propia Facultad de Comunicación y el Festival Imago, en debates que se generaron luego de la proyección de *Margot*²⁶, un ejercicio de clase que resultó en cortometraje documental que dio origen a esta investigación.

Por las razones señaladas, desde la cinematografía debe aprovecharse más la apertura de la esfera pública en este contexto para poder generar audiencias críticas. En palabras del crítico Joel del Río:

“La fragmentación y desnaturalización padecida por la imagen de la masculinidad en el cine reciente, el poder subversivo del camp²⁷ y de otras heterogeneidades y ambivalencias culturales, además de la necesaria polifonía de voces y puntos de vista impuesta en esta época, son factores tributarios para la existencia de una representación cinematográfica de la homosexualidad que ha de ser cada vez más integral, profunda y franca, incluso en Latinoamérica.” (Del Río, p. 70)

²⁶ *Margot* (2013) es un corto documental de 7 minutos, producido por la Cátedra Santiago Álvarez que dirigió el autor de esta investigación junto a la también estudiante de Periodismo Damaris Machado Vega. El interés despertado por los espectadores en varios espacios, sobre todo por el desconocimiento de la problemática abordada, motivó al diplomante a retomar esa investigación, para poder realizar un producto más acabado ante las aristas del fenómeno que quedaron irresueltas debido a las rutinas productivas de un ejercicio de clase.

²⁷ Joel del Río se refiere a la estética camp, corriente artística relacionada con las formas del arte *kitsch*, considerado como una copia inferior y sin gusto de estilos existentes que tienen algún grado de valor artístico reconocido.

Corresponde a nuestro cine propiciar el acercamiento a esos sujetos mantenidos al margen durante tanto tiempo; lograr que un número creciente de espectadores respete su diversidad y acompañen el proceso de lucha por el reconocimiento de sus derechos como individuos en una sociedad que se ha caracterizado por la justicia y la equidad social.

Capítulo III

III. De la idea al término de las máscaras

III.1 Una urgencia ética y estética

Llegué a *Máscaras* con la intención de contar lo que había faltado en *Margot*- un ejercicio de clase anterior- por razones productivas o de otra índole. Seducido por el tema, compartiendo con el público el asombro por la novedad, quise llevar mi propio punto de vista, desde una casi militancia instantánea, convencido de la urgencia ética y estética de la película por venir.

En una actitud de franca resistencia quise probarme también que no tiene por qué haber oposiciones entre “cine” y “periodismo”, como piensan determinadas élites, extrañadas de que un estudiante de FCOM decida hacer documentales, como si eso fuera un *mea culpa* que frenara la posibilidad de crear desde el audiovisual.

Pero más allá de cuestiones personales²⁸, la razón fundamental que daba sentido al producto era la falta de legitimación artística del transformismo por las instancias culturales cubanas. *Máscaras al borde del proscenio*- que terminó llamándose solo *Máscaras*- podría, entonces, darle voz a estos sujetos y reflejar el estado actual de ese arte de larga data en Cuba.

Además, el interés y las ansias de conocer más sobre el fenómeno documentado que noté entre los diversos públicos que tuvo *Margot*, me había convencido de la pertinencia de un producto más elaborado que siguiera la misma línea temática. Bajo esa premisa, empecé a reunir testimonios que me ayudaran a definir qué era el transformismo cubano actual; visité espacios al interior del país, para no quedarme con una visión habanocéntrica; busqué personajes que tuvieran proyecciones escénicas muy distintas y fueron reconocidos, sobre todo por el público, como sus principales cultores.

Mi propuesta primaria era mirar al fenómeno desde una perspectiva antropológica cultural que me permitiera profundizar en la ontología de estas personas, develar sus sueños e insatisfacciones, para demostrar que no es ni una lacra social, ni una

²⁸ Ver “Carta de motivación del director” en la Carpeta de producción, que se encuentra en los Anexos.

manifestación de la identidad de género. Al mismo tiempo, pretendía ahondar en la relación entre sus orientaciones sexuales y las identidades de género, y el hecho de haber escogido ese camino profesional como vía de realización artística.

La idea principal consistió, entonces, en reflejar el estado actual del transformismo cubano a través de tres historias de vida, que estructuraran el relato fílmico en igual número de líneas de acción a desarrollarse en distintos espacios geográficos del país. A la vez, habría otra línea dramática de ficción, construida con los deseos de los propios personajes, que cumpliría una función metafórica y nos permitiría registrar un *performance* exclusivo para el documental.

III. 2 ¡Producción! es la palabra de orden

Poco después de seleccionar los personajes y visitar las locaciones en provincia con recursos propios, me percaté de que sería imposible desarrollar la película sin un mínimo de financiamiento, pues necesitaría un gran despliegue logístico para rodar fuera de La Habana y ninguna institución se involucraría en tal empresa, por falta de presupuesto.

A ello se le sumó que desde el inicio descarté la posibilidad de trabajar para el formato televisivo. Sería muy difícil insertar un documental de estas características en las rutinas productivas o en la agenda de alguno de estos medios, en parte por la homofobia que persiste en esos ámbitos y también por la carencia de recursos técnicos adecuados para la puesta en cámara que debía tener.

Con tales truenos, no me quedó otra alternativa que buscar financiamiento para poder realizar una producción sin mediaciones ideológicas o técnicas que afectaran al contenido. Para ello trabajé junto a la estudiante de la EICTV, Alessandra Cedeño, en la elaboración de la carpeta de producción del proyecto, conformada por la sinopsis argumental, la carta de motivación del director, la escaleta, las descripciones de los personajes, el plan de rodaje y el plan de presupuesto, entre otros requerimientos. (ver Anexos).

Una vez terminada la carpeta, y con la colaboración de la Cátedra Santiago Álvarez, pedimos apoyo al ICAIC, la EICTV y Troqua Visión Siglo XXI, instituciones que aprobaron el proyecto y se comprometieron a colaborar con alguna de las fases de producción. De ellas el aporte fundamental fue de Troqua... que nos aseguró dos cámaras *Panasonic P2*,

que filman en formato digital y *high definition*, con las cuales se cubrieron todos los rodajes, así como trípodes y algunas luces.

El ICAIC nos aseguró una cámara que no llegamos a utilizar, mientras la EICTV se comprometió a habilitar un cubículo de edición para el montaje del material. Pero, al final tampoco pudimos disponer de esta opción porque no estuvimos listos para editar en el cronograma acordado por la Escuela. Así que el montaje se hizo en la casa de la editora.

El otro aporte fundamental fue de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), que premió al proyecto con la Beca *El Reino de Este Mundo*²⁹. Este fondo sirvió para financiar la posproducción y parte de la etapa de producción del filme.

La mayor parte del monto otorgado se dispuso para pagar la edición, el alquiler de equipos de sonido, el diseño de banda sonora, la mezcla y la corrección de colores y de luces. El resto se destinó a transportación, a la alimentación durante la producción en Villa Clara, a la compra de un dispositivo de almacenamiento extraíble USB de un *terabyte* para guardar el material filmado, y al pago para el segundo operador de cámara.

Asimismo, resultó vital la cooperación desinteresada del diseñador Roberto Ramos Mori, que realizó la dirección de arte del documental, el diseño de los créditos y del cartel promocional; así como el trabajo del director de fotografía Alain López, quien asumió el documental como su tesis de licenciatura en la especialidad de Fotografía de la FAMCA. De esa facultad, así como de la de Arte Teatral- ambas del Instituto Superior de Arte- también se sumaron al proyecto los estudiantes Eileén López (productora de rodaje), Vivian R. Parra Narbona (productora de rodaje), José Luis Aparicio Ferrera (asistente de dirección), y Emilio Polo (sonidista).

Por otra parte, vale destacar la ayuda de amigos como el realizador Daniel Arévalo, que prestó sus luces para varias filmaciones y la colaboración de instituciones como el Teatro Trianón -donde filmamos el programa de televisión-, El Mejunje, y el Centro de Teatro y Danza de Santa Clara, que nos dio hospedaje gratuitamente.

²⁹ Esta beca se otorga a escritores y artistas de hasta 35 años con el propósito de incentivar y apoyar los procesos de creación artística e investigación sobre temas de la cultura desarrollados por los miembros de esa organización.

Máscaras contó, además, con el auspicio del restaurante privado *Le chansonnier*, el cual suministró el *catering* para las filmaciones habaneras y la compañía cubana Ciego Montero, que aportó varias cajas de agua y refrescos.

En cuanto al régimen de trabajo, vale precisar que no ocurrió de manera lineal, durante dos semanas consecutivas, como se pretendía en el cronograma de rodaje, pues hubo que ajustarse a los tiempos libres de los personajes y a la disponibilidad de sus espacios de trabajo. En total fueron seis días de rodaje, de los cuales solo resultaron sucesivos los de Santa Clara y Caibarién. Hubo un total de diez locaciones, de las cuales cuatro fueron en exteriores y dos, con luz diurna.

III. 2.1 La fuerza del imago y las voces

Con los ojos, o el lente, apuntando a varios referentes visuales señalados en el capítulo anterior, decidimos tomar algunas decisiones técnicas y artísticas que nos permitieran un producto cuidado y en donde la expresión contracultural se pudiera apreciar en el arte mismo de nuestros protagonistas y su propio universo visual tuviera un gran protagonismo en la historia.

La estética de *Máscaras* respondió desde los primeros trabajos de mesa a propiciar que los espectadores descubrieran por sí solos, a través del punto de vista de los personajes, qué era un transformista y cuáles eran las problemáticas de este arte y, por supuesto, sus cánones o códigos de representación propios.

Cuidamos, además, que se distinguiera de otros productos comunicativos que abordaron temáticas afines y se caracterizaban por una baja factura (imagen ruidosa, angulación y movimientos de cámara “caseros”, exceso de reencuadres y zoom) que fortalecen la impresión de marginalidad y contracultura, algunas veces exprofeso y otras por carencias técnicas o artísticas.

Con tal intención, las soluciones fotográficas y de arte se encaminaron fundamentalmente a enriquecer la visualidad del proceso de transformación de los personajes y de los espectáculos, con una puesta naturalista en la que se privilegió el uso de los primeros planos y los planos detalle cámara en mano y con trípode, en dependencia de la situación narrativa.

Para cada protagonista se diseñaron tres grandes momentos dramáticos, enfatizados sobre todo con los valores de plano, la composición del cuadro, los movimientos de cámara y el punto de vista (PV).

El primero – de acuerdo con la planificación del rodaje - es una entrevista a los protagonistas mientras se transforman en los espacios donde esto sucede usualmente. En estos sitios el espectador podrá ver al artista construir su personaje mientras monologa sobre su vida y asuntos importantes relacionados con el tema del documental.

Una pauta importante de este momento, directamente relacionada con el PV, es que el entrevistado no parece tal, pues no se marca la presencia de un entrevistador, será un monólogo en el cual el espectador estará presente muy cerca del sujeto gracias a la cámara.

Con el fin de conseguir un rodaje fluido: sin interrupciones para lograr este o aquel plano detalle, utilizamos dos cámaras emplazadas en un mismo lugar, que se movían al mismo tiempo siguiendo la acción, con valores de planos diferentes. Esto permitió acentuar detalles llamativos y dramáticos para comprender desde bien cerca la transformación de los personajes, y se efectuó cámara en mano para provocar la sensación de la presencia de un observador. No se utilizaron movimientos de zoom; y los cortes fueron tratados para lograr un montaje invisible, del plano más abierto al cerrado en dependencia de lo que la acción necesite.

La iluminación fue tratada de manera naturalista, sin efectos de iluminación dramáticos; aunque, existe cierto dramatismo propio de las locaciones, pero que no fue un efecto intencionado desde la iluminación, sino más bien reforzado de manera natural.

En el caso de las entrevistas, las lámparas se ubicaron en las entradas naturales de luz y se les colocó filtros de temperatura y difusores para conseguir colores naturales y contrastes suaves. Para los planos con luz de sol, fueron seleccionados momentos, dentro de lo que la producción permitía, que fueran lo más convenientes para conseguir una iluminación pareja, sin excesos de contraste.

En el caso de las locaciones de espectáculos, el diseño de luces se trabajó con la pauta de darle ganancia lumínica a los rostros, de manera que no hubiera sombras duras en los ojos de los histriones. En el Mejunje no hubo que intervenir pues se contaba con iluminación suficiente para conseguir una imagen óptima. En Las Vegas la iluminación es escasa, así que la reforzamos para poder fotografiar con los mínimos requerimientos técnicos sin afectar demasiado en “concepto” de iluminación del lugar.

En cuanto a la cámara, igual se rodó con dos, pero esta vez ubicadas en ángulo de unos 30 grados y empleando trípodes para obtener movimientos fluidos, pues se priorizó darle protagonismo al artista y no a la manera de verlo, deficiencias que habíamos encontrados en producciones anteriores del patio.

En cada caso se aprovechó al máximo la presencia de elementos característicos de cada locación: en El Mejunje, su público y la presencia de otros transformistas, y en Las Vegas, los espejos, elemento simbólico que empleamos en otros momentos del documental pues la transformación se hace frente a ellos.

El tercer momento fue el más complicado para conseguir una propuesta coherente, y además es el de mayor andamiaje productivo. A nivel conceptual este representa la materialización de lo deseado. Constituye una creación ficticia, una puesta en escena de algún deseo de nuestros personajes.

Para Margot, creamos un set de televisión dentro del teatro Trianón en el que ella se entrevista a sí misma y cumple su sueño de tener un estelar televisivo (una recreación de un sketch que había sido estrenado en el Teatro Karl Marx durante la Gala Cubana contra la Homofobia de 2012). Este momento, que funciona como un guiño desde el punto de vista del realizador a una de las preocupaciones fundamentales de este personaje- la falta de espacios mediáticos para el arte del transformismo- fue quizá lo más complicado de todo el rodaje, pues ese día por razones productivas falló una de las cámaras y era imprescindible el uso de, al menos, dos.

Sin embargo, cambiando los emplazamientos y repitiendo las mismas acciones, se logró la mayor parte de lo previsto: que la Margot anfitriona conversara con la otra en el mismo plano. De igual manera, se consiguió realizar, mediante una grúa, un seguimiento a la artista llegando al set y presentando el programa, que es uno de los planos de mayor expresividad de toda la película.

Por otra parte, la puesta en escena creada para Roxy, realizada en la sala de teatro de El Mejunje, fue más sencilla. Partimos de la misma pauta de crear una iluminación pareja y un diseño escenográfico similar al del estelar televisivo. La característica relevante de esta puesta, es que Roxy se dirige todo el tiempo a la cámara, situada en un trípode, mientras cuenta su historia.

El sonido se grabó independiente a la cámara, con un grabador digital ZOOM y micrófonos direccionales de alta fidelidad, sostenidos por un boom. En las locaciones de mayor ruido ambiente y en las de espectáculos se usó, además, una balita inalámbrica para asegurar una mayor claridad en la voz de los personajes y no entorpecer su desplazamiento escénico.

En el diseño de banda sonora, como se trabajó en la propuesta inicial, predominó el uso del sonido directo, y el empleo de la música en función de la psicología de los personajes construidos por los transformistas. Los temas interpretados por cantantes

cubanas o rusas, se utilizaron fundamentalmente de manera intradiegetica, coincidiendo con los espectáculos y a modo de recurso expresivo.

El guion, como en todo documental, se cocinó realmente en el montaje, destinado al igual que el resto de los recursos expresivos de este audiovisual a sensibilizar al espectador y lograr que se identifique con los personajes, aunque no comparta sus criterios. La editora logró darle al material un ritmo armónico, marcado en particular por varios momentos musicales y dramáticos que dialogan con los monólogos de los personajes.

Prevaleció el montaje alterno y el expresivo, en una estructura no lineal, que permitiera ir mostrando poco a poco los nexos y contrastes entre los dos protagonistas, sin resultar aburrida o predecible por mantener una secuencia lógica de bloques narrativos-descriptivos divididos en subtemas.

La construcción por acumulación progresiva de la estructura dramática, permitió hilvanar los procesos de construcción de la feminidad de Riubel y Pedro- una de las líneas narrativas fundamentales- en piezas no reiterativas de un proceso similar, al no mostrar en ambos exactamente la misma tipología de acciones (coser, ponerse pestañas, colocarse la peluca etc.) Tampoco sus argumentaciones sobre el fenómeno y las historias orales, se organizaron de manera que reforzaran el contenido de las imágenes, sino más bien crearan contrapuntos o generaran nuevos giros narrativos.

Esa decisión narrativa venía desde la planificación de la puesta en escena de las entrevistas, pues se cuidó de variar el orden de las preguntas comunes para ambos entrevistados, en dependencia de los espacios donde transcurrieran o de si estaban hablando en ese momento desde sus personajes o desde las personas que los encarnaban. Es decir, buscamos que cada historia se fuera encadenando a la otra con fluidez para que contribuyera a la hipótesis mayor desde el PV del realizador: ver al fenómeno, independientemente de sus semejanzas o diferencias, como una manifestación artística, forjada sobre todo en una cultura de resistencia gay.

III.2.2 Los personajes: el elemento esencial

La selección de los personajes fue quizás, una de las tareas más arduas de todo el proceso. Como refiere el teórico y documentalista Patricio Guzmán:

En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores. Son insustituibles: casi todos los films documentales --hoy día-- se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. (Guzmán, P. (2007). El guión en el cine documental [Versión electrónica]. Tomado el 20 de enero de 2013, de www.revolutionvideo.org/agorativ/formacion/guion.html.)

Desde el primer momento, pensé en que debían ser tres, para poder dedicarle suficiente tiempo a cada uno y a la vez tener una visión lo más plural posible del fenómeno. Las pautas iniciales fueron edad, raza, lugar de residencia, espacio de trabajo, formación académica y tipo de transformismo que desarrollaran. Pretendía que todos tuvieran más de cinco años trabajando como transformistas y fueran de provincias distintas.

Decidí centrarme en hombres homosexuales porque, al menos en el caso cubano, esa condición fue una de las causas fundamentales para que estas personas con evidentes facultades histriónicas logaran realizarse en el transformismo. Además me pareció interesante cómo, aun sufriendo una doble estigmatización, han logrado seguir en la escena.

Mi criterio siempre fue la calidad y la legitimidad otorgada por los años de trabajo, así como el reconocimiento del público; por encima de la cantidad, trabajar en profundidad con la muestra seleccionada, ya que "... Hay que jugar con protagonistas y antagonistas, es decir, hay que localizar personas que entren en conflicto y se contradigan delante de nosotros, buscando siempre el contrapunto, para que el tema fluya por si mismo. Así nos separamos de partida --y para siempre-- de los documentales explicativos que tienen un narrador omnipoderoso (Ibídem)."

Finalmente, uno de ellos rehusó estar, sin dar explicaciones al respecto, el día en que comenzaríamos a filmarlo. No obstante, mi idea no se vio afectada por la ausencia de este, que, si bien hubiera dado un matiz importante al tema en cuestión, su percepción del transformismo era muy similar al de otro de los personajes y su aporte más visual.

Por fortuna, "los que se quedaron" podían exponer el tema y contaban con una carrera muy sólida y criterios bastante contrapuestos que me permitían estructurar con

más facilidad el relato³⁰. Siguiendo las leyes clásicas de la creación de personajes, estos contaban con una marcada necesidad dramática, una percepción clara de su propia realidad, una gran capacidad para relatar sus experiencias y una marcada actitud.

Por otra parte, usé como solución narrativa darle más presencia a los *alter egos* de ambos protagonistas, de manera que, en realidad pudieran considerarse como cuatro personajes, en dos líneas de ficción o de puesta en escena intencionada para el documental, en las cuales se materializaban algunos deseos de los actores sociales.

III. 3 El destino final de las máscaras

El principal agente socializador del producto comunicativo será la Cátedra de Periodismo Cinematográfico Santiago Álvarez, inaugurada en noviembre de 2012, como resultado de un proyecto conjunto entre el Departamento de Periodismo de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC). Esta iniciativa dentro de sus líneas de trabajo incluye la docencia, la investigación, la elaboración de productos comunicativos y el desarrollo de proyectos comunitarios de educación para la comunicación audiovisual.

Las estrategias de socialización del producto, están pensadas para que este no se circunscriba solo a un público perteneciente a la comunidad LGBTI, sino a otros sectores relacionados con la cultura y el arte, desde estudiantes y profesores hasta los responsables de implementar las políticas culturales en nuestra nación.

No obstante, entre algunos de los espacios idóneos para la exhibición del producto se encuentren la Jornada Cubana contra la Homofobia y otros programas o campañas educativas desarrolladas por el CENESEX, así como el habitual espacio Cineclub diferente³¹, que coordina el crítico cinematográfico Frank Padrón.

³⁰ La descripción de los personajes se encuentra en la Carpeta de Producción, en los Anexos.

³¹ El Cineclub Diferente es una propuesta cultural y educativa del CENESEX y el ICAIC, surgida en mayo de 2008 con la colaboración de la UJC, el Ministerio de Cultura, la Fundación Ludwig de Cuba, la Facultad de Cine del ISA, la UNEAC, el Centro Provincial de Cine de Ciudad de La Habana, el Centro Nacional de Prevención (CNP), la Mediateca André Bazin (EICTV) y otras instituciones de la capital.

También se tendrá en cuenta la presentación en festivales y concursos, como el Concurso de Periodismo Joven en Televisión Ania Pino in memoriam; el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam; el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano; el Almacén de la Imagen, la Muestra Joven ICAIC y el Festival Imago. Además de festivales de cine concernientes a la temática LGBT.

Por este motivo el público meta es el público general, puesto que es un tema que causa confusión en muchísimos sectores, aunque se hará énfasis en una audiencia relacionada con las artes escénicas y a decisores culturales.

Cada uno de estos circuitos de distribución han sido pensados como los más idóneos, por la flexibilidad de sus políticas de exhibición, que suelen incluir los productos audiovisuales que por lo general quedan al margen de la televisión, sobre todo por razones temáticas, y el acceso masivo de un público heterogéneo.

Conclusiones

Desarrollar una investigación como la que cimentó la construcción de *Máscaras* fue más que nada un ejercicio de paciencia y de aguzar todos los sentidos en pro de darle voz a sujetos poco visibilizados, cuidando no mostrarlos como víctimas.

La novedad del tema le confería a la presente investigación cierta libertad creativa que podía, no obstante, sufrir el cerco de la intolerancia por la ausencia de estudios previos desde grandes círculos académicos, que pudieran reforzar el punto de vista del producto comunicativo; si bien los aportes de la investigación historiográfica *TransCuba* sirvieron de punto de partida a este autor para profundizar, sensibilizarse con el tema del transformismo cubano, y elaborar una ruta investigativa sustentada en la antropología cultural.

Sin pretensiones de establecer una categoría de evaluación artística que sirviera para legitimar el arte del transformismo -pues eso no correspondía a un estudio como este, pensado para la producción comunicativa-, podemos mostrar, al final del proceso investigativo-productivo, que el transformismo, hecho por personas que se consideran a sí mismos como transformistas, está determinado por los mismos cánones que cualquier otra manifestación escénica (desplazamiento, interpretación, voz y dicción, doblaje, maquillaje, ritmo, entre otras). Sin embargo, su particularidad en el caso cubano radica en la creación exclusiva de personajes femeninos, interpretados por hombres (mayoritariamente homosexuales, aunque existen personas transgénero que lo practican y sabemos también de mujeres que han asumido roles masculinos, aunque no están activas en la actualidad).

El proceso de construcción de una identidad femenina de estos actores se realiza mediante el maquillaje, cuerpos artificiales, pelucas, zapatos de tacón, vestuario, y otros aditamentos considerados tradicionalmente para mujeres. Esta visualidad está inspirada en grandes *divas* de la escena cubana o internacional, en una suerte de homenaje, aunque no siempre resulta una imitación de estas figuras porque los transformistas han construido sus propios personajes, como Margot y Roxy Rojo, con psicología propia y una historia de vida que justifica lo anterior.

Por lo general, doblan temas musicales de cantantes famosas. Sin embargo, destacan transformistas que cantan con su propia voz sobre la grabación y otros que se han

doblado a sí mismos, como Margot e Imperio en las Galas Cubanas contra la Homofobia de 2012 y 2013, respectivamente. Además, han asumido la conducción de espectáculos en los que emplean su propia voz.

Asimismo, uno de los rasgos que más distingue a esta manifestación en Cuba, sobre todo desde la recepción, es la fastuosidad, la elegancia, el glamour de una imagen *divática* que, quizás, no le exigen a una cantante u actriz dramática. Pero en este caso, lograr una imagen impecable de acuerdo a los códigos del buen vestir- aun cuando estos se subviertan o desde la cultura dominante sean vistos como *kitsch*- es esencial para lograr una comunicación efectiva con el público.

Sobre la relación del transformismo con el arte teatral los criterios de todos los transformistas entrevistados fueron divergentes, porque no todos habían tenido experiencias en grupos de teatros profesionales o de aficionados y lo ven más bien como una manifestación que puede ser llevada al teatro, al cabaret, a la televisión o al cine.

Como aún son considerados artistas aficionados (dos en proceso de profesionalización), dentro de las particularidades productivas de este arte sobresalen la inexistencia de un salario y la dependencia de las dádivas del público.

La investigación arrojó como una de las preocupaciones fundamentales de los transformistas cubanos el deseo de una profesionalización artística, no lograda hasta el momento por diversas mediaciones sociales o de las políticas culturales vigentes en el país. Dentro de estas sobresalen: la homofobia y la transfobia, la incompreensión familiar y el machismo.

Todas estas condicionantes provocan, de acuerdo con el criterio de los testimoniantes de *Máscaras*, que la creación de sus personajes responda a la necesidad de armar un discurso de resistencia al machismo y a la discriminación por motivos de orientación sexual y de género. Por eso, en el documental se enfatizó también en la relación del transformismo como hecho artístico con una cultura de resistencia gay, pues fundamentalmente en espacios frecuentados por un público mayoritariamente homosexual.

La concepción de la realización resultó muy compleja pues se trataba de una gran propuesta productiva con rodajes en dos provincias y en fechas no consecutivas. Igualmente, requería de un gran número de recursos tecnológicos para lograr una estética

novedosa, a nivel formal y de contenido, que distanciara a *Máscaras* de otros audiovisuales, poco logrados en términos cinematográficos, que se habían acercado a la misma agenda.

Al final del intenso proceso de producción, se logró una dinámica de trabajo colaborativa en la cual todas las especialidades que conforman un material cinematográfico tributaron de manera coherente al producto final, el cual cumplió, a nuestro juicio, con las intenciones comunicativas propuestas desde la fase inicial de la investigación.

Por último, aunque no constituye exactamente una conclusión de la investigación, debe mencionarse que como una prueba de la manera en que puede ser la recepción del público, el *work in progress* del documental se presentó el 9 de mayo último en el espacio que habitualmente la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) dedica a la Jornada Cubana contra la Homofobia. Esta oportunidad, efectuada ante un público diverso en profesiones, nacionalidades, orientaciones sexuales y de género, sirvió para corroborar que los objetivos generales y comunicativos del documental se estaban cumpliendo.

Recomendaciones

- Fomentar los estudios del transformismo como expresión artística desde el campo de la investigación teatral.
- Propiciar el trabajo conjunto con estudiantes de especialidades técnicas de FAMCA y la EICTV.
- Profundizar en el documental como producto comunicativo en la enseñanza de la carrera de Periodismo.
- Consolidar la alianza entre la Cátedra de Periodismo Cinematográfico Santiago Álvarez con el ICAIC para el apoyo en equipamientos que requiera cada producción.
- Promover desde la Facultad el conocimiento de estrategias básicas de producción cinematográfica como la búsqueda de financiamiento a partir de una carpeta de proyecto, *crowdfunding*, y *pitchings*.
- Establecer a nivel institucional más vínculos con los festivales audiovisuales cubanos, de manera que se atienda cada vez más a la producción cinematográfica documental de FCOM.
- Colaborar con la inscripción a festivales internacionales temáticos y generales.
- Reelaborar la guía para la producción comunicativa, de manera que se adapte mejor a las peculiaridades de un producto documental.

Bibliografía

- ❖ Alarcón, Riubel (2013). Entrevista inédita realizada por el autor.
- ❖ Alonso, María Margarita e Hilda Saladrigas (2002) *Para investigar en Comunicación Social. Guía didáctica*. Editorial Félix Varela, La Habana, Cuba.
- ❖ Álvarez, L. y Ramos, J. F. (2003). *Circunvalar el arte*. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte. Santiago de Cuba:Editorial Oriente.
- ❖ Austin M, Tomás, (s/f) *Cultura y contexto cultural*. Recuperado el 12 de octubre de 2013 en <http://www.lapaginadelprofe.cl/cultura/indexcultura.html>
- ❖ Balcells Junyent, Josep. (2000). *La investigación social. Introducción a los métodos y las técnicas*. España: Fundación Universitaria Europea de Relaciones Públicas.
- ❖ Baptista, P., Fernández, C., y Hernández, R. (2005). Metodología de la investigación. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente
- ❖ Barba, Eugenio y Nicola Savarese. (2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ediciones Alarcos. La Habana, Cuba.
- ❖ Barnouw, Erick. (2007) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Nueva York, Oxford University Press.
- ❖ Britto García, Luis. (2007). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- ❖ Chanan, Michael. (2009) *¿Es el documental un género?* Enfoco, no.12, año 2. Ediciones EICTV, San Antonio de los Baños, Cuba.
- ❖ Duque, Carlos. (2010) *Judith Butler y la teoría de la performatividad de género*. Colegio Hispanoamericano. Buenos Aires, Argentina.
- ❖ Féral, Josette (1997) *Acerca de la teatralidad*. Ediciones Nueva Generación. Buenos Aires, Argentina.
- ❖ Gallardo de la Parada, Yolanda, y Moreno Garzón, Adonay. (1999). *Aprender a investigar*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior. Bogotá, Colombia
- ❖ García, Eduardo, Gil, Javier, y Rodríguez, Gregorio. (1995). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe, España.
- ❖ García Espinosa, Julio. (1969). *Por un cine imperfecto*. Recuperado el 3 de febrero de 2014 en <http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcia-espinosa/>.

- ❖ González Pagés, Julio César (sin fecha). *Género y masculinidad en Cuba: ¿el otro lado de una historia?*. Tomado de http://www.cubaliteraria.cu/estudios_genero/genero_masc_cuba.asp el 30 de septiembre de 2013.
- ❖ Guevara, Alfredo (2002). *Un sueño compartido*. Iberautor Promociones Culturales, Madrid.
- ❖ Guevara Alfredo (2003). *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales, Madrid.
- ❖ Guevara, Alfredo (2009). *Y si fuera una huella*. Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana.
- ❖ Hernández, Laura. (2012) *Una mirada a la sexualidad desde las prácticas individuales. Percepciones sociales que tienen heterosexuales cubanos entre 21 y 50 años sobre la diversidad sexual* (tesis de licenciatura).Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
- ❖ Kaminsky, Amy. (2008). *Hacia un verbo queer*. Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, Núm. 225, Octubre-Diciembre 2008.
- ❖ Mirra, Miguel (s/f) *Introducción a la teoría, metodología y práctica del documental*. Recuperado el 3 de febrero de 2014 en URL: <http://www.documentalistas.org.arg>.
- ❖ N. Solana, Mariela. (s/f) *Drag queens, drag kings: agencia y subversión en prácticas trans*. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 3 de febrero de 2014 en <http://cefys.org.ar/mesas/2010/especiales/escritura/marielasolana.doc>.
- ❖ Nabal, Eduardo. (s/f). *Subculturas gays y cultura heterosexual*. Recuperado el 3 de febrero de 2014 en <http://www.hartza.com/ducha.htm>
- ❖ Nichols, Bill. (2007) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós. Barcelona, España.
- ❖ Padrón, Frank, *El gay y otros sujetos semejantes en el audiovisual cubano*, en Temas, no. 52, octubre-diciembre de 2007.
- ❖ Piñuel Raigada, José Luis. (1995). *Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido*. Universidad Complutense de Madrid, España.
- ❖ Prieto, Antonio.(2005) *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*. Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral , No. 1, Nov. 2005, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA

- ❖ Prieto, Antonio. (2002). *En torno a los estudios de performance, la teatralidad, y más. (Notas para una conferencia)*. Recuperado el 12 de enero de 2014 en <http://blog.pucp.edu.pe/item/52942/en-torno-a-los-estudios-del-performance-la-teatralidad-y-mas>
- ❖ Reyes Ramírez, Livia. (2006). *Manual de fuentes de información*. Editorial Pablo de la Torriente Brau, La Habana.
- ❖ Del Río, Joel. (2005) *Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes*, en Temas, no. 41-42, enero-junio de 2005.
- ❖ Del Río, Joel y María Caridad Cumaná (2008). *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. Ediciones ICAIC, La Habana.
- ❖ Rodríguez Lauzurique, Mayra y Alfonso Rodríguez, Ada, "Diversidad sexual, vulnerabilidad y derechos sexuales". En Mayra Rodríguez Lauzurique (Comp.): *Diversidad sexual, salud mental y VIH: Temas para el trabajo con poblaciones claves*. Editorial Cenesex, La Habana, 2008, pág. 12.
- ❖ Sánchez González, Jorge Luis, *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*, 2010, Ediciones ICAIC, La Habana, Cuba
- ❖ Senna, Orlando. (2010) *El testigo documental*. Ediciones EICTV. San Antonio de los Baños, Cuba.
- ❖ Ramírez, Marta María (2010) *TransCuba*. Recuperado el 12 de septiembre de 2013 Tomado de <http://transcuba.wordpress.com/>.
- ❖ Rocha, G. (2002). *Estética de la Violencia*. En Guevara A. y Rocha G. *Un sueño compartido*. Sevilla, España: Iberautor Promociones Culturales S.L.
- ❖ Rubio Lapaz, Jesús & Vasiliki Kanelliadou, *Las imágenes de la contracultura y su apropiación neocapitalista como apariencia. La rebeldía como valor de consumo*. Recuperado el 12 de enero de 2014 en <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/2771/2711>.
- ❖ Sandra del Valle: "Sara Gómez: lecciones de y para la Revolución", en *Cine Cubano*, n.º 187, enero-marzo, Ediciones ICAIC, La Habana, 2013, p. 24.
- ❖ Savater, Fernando y Luis Antonio de Villena. (1989). *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona, Montesinos
- ❖ Schechner, Richard. (2000). *Performance teoría & prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

- ❖ Silverio , Ramón (2013). Entrevista inédita realizada por el autor.
- ❖ Vartabedian, Julieta. (2008) *Cuerpos (trans)formados: acerca de las identidades de género y la producción de la feminidad*. Recuperado el 30 de septiembre de 2013 en www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Julieta_Vartabedian_61.pdf
- ❖ Vázquez, Joaquín.(2009). *Sobre las diferentes modalidades del cine documental*. Recuperado el 11 de mayo de 2014 en <http://arditodocumental.kinoki.es/sobre-las-diferentes-modalidades-del-cine-documental/>
- ❖ Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Editorial Paidós, Barcelona.

Anexos

Máscaras **al borde del proscenio**



Proyecto documental de
Lázaro J. González

Índice

Storyline	4
Sinopsis argumental	5
Carta de motivación	6
Propuesta estética	10
Descripción de los personajes	12
Escaleta	18
Desglose de Presupuesto	21
Plan de rodaje	23
Biofilmografías y datos de contacto	25

Título provisional:

Máscaras al borde del proscenio

Tema:

Transformismo como manifestación artística y expresión de resistencia de la cultura gay en Cuba.

Duración: 40 min.

Storyline:

Riuber Alarcón (Margot), Pedro Manuel González Reinoso (Roxy Rojo) y Abraham Bueno (Imperio), empezaron sus carreras como transformistas en la década de los 90's, en momentos en que la homofobia permanecía institucionalizada en Cuba. Actualmente, cuando el país parece vivir una época de mayor tolerancia hacia manifestaciones de una cultura gay, el arte del transformismo sigue doblemente invisibilizado, por las políticas culturales y la homofobia que persiste en la sociedad cubana. Sin embargo, estos artistas enfrentan sus personajes con profesionalidad.

Sinopsis argumental

Riuber Alarcón, en su adolescencia quiso ser actor, pero la oposición agresiva de su padre lo llevó por senderos distintos hasta que descubrió, en el arte del transformismo, la realización de su deseo personal con el personaje de Margot, además de una manera honesta de ganarse la vida, y ayudar a su madre en el sustento del hogar.

Abraham Bueno es un joven habanero que no pudo acceder a escuelas de actuación por su procedencia social humilde y la falta de apoyo familiar. Estas circunstancias lo llevan a crear su personaje, Imperio. Años después abandona el transformismo cuando descubre que es seropositivo al VIH y debe vivir en uno de los sanatorios que el gobierno cubano diseñó para controlar la epidemia en la Isla. Tras el fin del régimen sanatorial, retoma a Imperio como forma de supervivencia física y emocional.

Pedro Manuel González Reinoso es un intelectual y escritor villaclareño. Además, hace transformismo. Con su personaje de Roxy Rojo, una rusa llegada a Cuba mientras huía del comunismo soviético, interpela a la sociedad cubana y propone otra de las tantas expresiones del transformismo.

A pesar de las dificultades para vivir de su arte, Margot, Imperio y Roxy Rojo, encuentran en el transformismo una forma legítima de expresar sus dotes histriónicas y de sustentarse económicamente.

Carta de motivación

Un año atrás no tenía la menor idea de lo que significaba el transformismo. Al escuchar la palabra, no sé por qué la asocié con algo de robótica. Luego, cuando me invitaron a un espectáculo del club habanero “Scherezada”, casi salgo corriendo en cuanto empezó. Yo, que asistía a los ensayos de las obras de Carlos Díaz y luego observaba varias veces las puestas en escena, que me identificaba con las androgínias barrocas de El Público, pasé trabajo para reconocer la teatralidad en aquellos hombres, convertidos en mujeres solo por unas horas.

Poco después culparía al provincianismo y a la educación machista que nos inoculan desde antes de nacer, por la sospecha que me impedía disfrutar de la representación, mientras el resto del público se rompía en aplausos. A eso habría que sumarle, por supuesto, los prejuicios sedimentados por la academia acerca de lo que es el arte, el desdén con el que algunos, desde determinadas instancias culturales, soslayamos lo que difiere de las élites o las normas dominantes, incluso si podemos reproducir de memoria párrafos enteros sobre la cultura popular, citando a Néstor García Canclini, José Martín Barbero u otro teórico de los estudios culturales latinoamericanos.

En fin, por los motivos que fueran, de la misma manera en que amaba al teatro de los grupos legitimados, desconocía esa ilusión subalterna, desarrollada casi siempre en espacios donde la cercanía con el público rompía la cuarta pared y provocaba un efecto de complicidad cuasi mística, como una suerte de ritual que lograba poner a todos en trance, quizá por el regocijo de poder jugar con una serie de códigos, imposibles de entender por personas ajenas al fenómeno que se desarrollaba al otro lado de un proscenio a veces improvisado.

Así, a manera de auto exorcismo, empecé a interesarme por el tema; intenté descubrir qué motivaciones reales movían a esas personas para crear sus personajes y mantenerlos en escena, aunque tuvieran que enfrentar todos los doctos u homofóbicos demonios posibles. Supe entonces de las fiestas clandestinas, de las redadas policiales, de la poca o ninguna remuneración de su trabajo, de las

difíciles historias familiares, de los sueños truncados por elegir la diferencia como opción, y me conmovió la seguridad con la cual, de todas maneras, se entregaban a la representación, logrando construir/deconstruir su género, sin las barreras impuestas por el sexo biológico, como quisieran.

Esa idea se fortaleció después de buscar obras desde la realización audiovisual que hablaran del transformismo como arte y notar que los pocos documentales que se acercaron antes -Mariposas en el andamio (1995); Ser o no ser Eduardo (1999); Suite Habana (2003)- eran miradas desde afuera, que no profundizaban en la ontología de estas personas y menos aún en el tejido cultural underground donde esta manifestación tenía lugar, como cultura de resistencia de la comunidad LGBTI. Además, fueron realizados en contextos en los que la práctica era más clandestina, ya que gracias al trabajo del Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX) y su campaña por el respeto a la diversidad sexual, a partir de 2008, se fueron legalizando determinados espacios en la capital, aunque ya desde inicios de los 90's, en El Mejunje, de Santa Clara, eran habituales los shows de transformismo.

Con tales nortes, junto al apoyo logístico de la Cátedra Santiago Álvarez y la asesoría de CENESEX, salió mi primer acercamiento desde el cine- el cortometraje documental Margot (2013)- que por la prisa y escasez de recursos de un ejercicio de clase, y la sensibilización con el personaje que noté en públicos muy diversos, pese a las limitaciones del producto, me dejó con ganas de seguir investigando el fenómeno en cuestión.

Bajo esa premisa, empecé a escuchar otras voces que me ayudaran a definir qué era el transformismo cubano actual; visité espacios al interior del país, para no quedarme con una perspectiva habanocéntrica; busqué personajes que tuvieran proyecciones escénicas muy distintas y fueron reconocidos, sobre todo por el público, como los principales cultores de ese arte en Cuba. Finalmente, se fue gestando Máscaras al borde del proscenio, que proyecté desde el principio como una deuda con esos sujetos que ansían verse representados sin estereotipos ni miradas lastimeras.

Con esa perspectiva me dejaron escrutar sus vidas privadas o profanar sus

espacios laborales en pos de contribuir a la legitimación de su trabajo y demostrar que no es, ni una lacra social, como se cree a veces, ni una manifestación de la identidad de género, ya que se les confunde con los travestis o los transexuales, por el desconocimiento de la sociedad cubana. Esta ignorancia se debe, entre otras razones, a la homofobia que persiste en la agenda mediática y la esfera pública del país.

Decidí centrarme en hombres homosexuales porque, al menos en el caso cubano, esa condición fue una de las causas fundamentales para que estas personas con evidentes facultades histriónicas lograran realizarse en el transformismo como cultura subalterna, por razones diversas que serán expresadas en el documental. Además me pareció interesante cómo lograron perfeccionar sus performances, sin importarles los estigmas y carencias de todo tipo que hayan tenido que asumir desde los inicios de sus carreras en un contexto desfavorable.

Me sedujo también la contaminación entre persona y personaje que noté en ellos desde las primeras conversaciones. Era como si ambas personalidades, a veces antagónicas, se difuminaran hasta engañarse la una a la otra hasta convertirse en una sumatoria ontológica imprecisa, en la que el gesto, el timbre de voz, el modo de caminar, se alteraran constantemente.

Tal percepción es la que pretendo expresar en Máscaras... al indagar en qué mantiene a esos hombres sujetos a la difícil persistencia de la transformación, al juego constante de la dualidad. Deseo que los espectadores descubran por sí solos el porqué de la mascarada, las razones que hacen de la metamorfosis un arte complejo y caro, con técnicas y códigos de representación propios, que han sobrevivido a la persecución, el encierro o la discriminación, imponiéndose, camuflándose, diciendo “aquí estoy, podrán callarme, pero no acabar conmigo” desde los tiempos en que en nuestro teatro vernáculo ladraban perros hueveros, aunque les quemaran el hocico.

Hoy, aunque podemos hablar de una mayor tolerancia, y el trabajo de CENESEX ha logrado cierta atención desde las más altas instancias culturales del país, la mayoría de los transformistas cubanos no cuentan con puestos de trabajo

remunerados, por la inexistencia de una categoría de evaluación artística que los ampare legalmente como creadores, y viven básicamente de las dádivas de un público, cada vez más heterogéneo, que los sigue.

No obstante, los transformistas, como han demostrado en las últimas galas cubanas contra la homofobia- desarrolladas en algunos de los teatros más importantes del país- han sido relevantes en la lucha contra la homofobia y la transfobia y en la prevención de las ITS/VIH/sida, al aconsejar desde la escena sobre la necesidad de respetar la diversidad sexual y de género, así como asumir las relaciones sexuales con responsabilidad.

Ahora, cuando son otras las resistencias, espero que Máscaras al borde del proscenio fomente el respeto y el reconocimiento del transformismo como una práctica artística per se y contribuya a erradicar comportamientos discriminatorios u homofóbicos en los sectores más conservadores de la sociedad cubana.

Ya es hora de que esas máscaras, sin perder el brillo que durante tanto tiempo han ganado a la sombra, se muestren sin pudor y con igualdad de derechos en cualquier escenario.

Lázaro J. González González

22 de Enero de 2014

Propuesta estética

Máscaras al borde del proscenio hablará de personas que se enfrentan todo el tiempo a tensiones duales, a juegos de alteridad, en los que las nociones de masculino- femenino, día-noche, se entretejen, trastocan a su antojo.

Por ello, el montaje del documental se apropiará de códigos posmodernos- sin dejar de ser narrativo- para dinamitar todas las estructuras posibles ante el espectador, conminándolo a una participación más activa. Preferimos la modalidad interactiva de representación documental, que hará posible alguna que otra intervención del realizador y unas sanas contaminaciones entre los personajes, los que podrán confluír en algunos espacios sin necesidad de antagonismos o segundos planos.

Desde la fotografía queremos jugar con las luces y las sombras con el fin de mostrar/ocultar la creación y puesta en escena de la máscara teatral, es decir, mirar tras los mecanismos que construyen la ilusión escénica, para encontrar también a las personas escondidas tras los personajes.

En ese desvestimiento, el empleo de la cámara en mano, los cambios bruscos de valores de plano, y la preocupación por la expresividad del color, tomaremos referentes del cinema verité, y otro tanto del atrevimiento del New Queer Cinema (sobre todo de algunos musicales como Velvet Goldmine, de Todd Haynes) para connotar la diversidad de universos de los sujetos documentados.

La cámara se mantendrá casi siempre al nivel de los ojos de los personajes, intentará acercarse en la medida de lo posible a sus emociones, jugará con los cambios de foco, para mutar del punto de vista autoral al individual de los tres protagonistas. La mirada de la cámara huirá de la frontalidad desde la cual comúnmente se fotografían los espectáculos, tratando de buscar ángulos arriesgados, escorzos inverosímiles, que parezcan más de Wong Kar Wai o Derek Jarman; y en algunos se desplazará, aparentemente errática, a través de espejos, bambalinas, parrillas de luces u otras cámaras.

Desde esa perspectiva, queremos darle un alto valor narrativo a los procesos de



preparación del hecho teatral, así como a la puesta en escena, de manera que el teatro como espacio sea concebido casi como un personaje más, en tanto sujeto y objeto, ayudante u oponente, en dependencia de cada historia de vida.

Con esa intención, el texto documental empleará como resortes diegéticos varios fragmentos o bocadillos de las propias piezas de los transformistas que tengan alguna relación de sentido con el discurso objetivo de los testimonios que estará por otro lado, en tres líneas de acción. Es decir, habrá otra línea argumental- que pudiéramos considerar omnisciente-, como si fuera el punto de vista de un espectador, que mirará a los nexos entre los tres personajes, les dará cohesión y provocará, incluso, en algunos casos, un efecto de distanciamiento.

En cuanto al diseño de banda sonora, deseamos que, además del uso del sonido directo, se emplee la música en función de la psicología de los personajes contruidos por los transformistas. Los temas interpretados se utilizarán fundamentalmente de manera intradiegética, coincidiendo con los espectáculos. La voz en off de los protagonistas prevalecerá por encima del empleo de los “bustos parlantes”, y en los momentos en que se utilice ese recurso, los personajes estarán casi siempre sobre escena.

Esta dramaturgia de los espacios será acentuada por la dirección de arte que, sin restarle naturalidad a las locaciones reales y a las concepciones de la escena propias de los espectáculos de transformismo, cuidará de que no falte brillo, glamour, derroche de color que recuerde a los clásicos del teatro de variedades, referencialidad epocal a la nocturnidad habanera (o universal). Esta clave de color, en función de narrar la realización profesional de los personajes en teatros o cabarets, mediante la luminosidad y la saturación, contrastará con las tonalidades más neutras de sus espacios privados.

De esta manera, a través de los contrastes marcados por los propios personajes y sus espacios, pretendemos retratar, con la poesía que nos permitan el ingenio creativo y los recursos técnicos algunas de las aristas del transformismo como práctica artística y cultura de resistencia en Cuba.





Descripción de los personajes

Riuber Alarcón es un transformista habanero de 37 años que encarna a Margot Parapar, una de las divas actuales de esa manifestación en Cuba. Desde hace años es quizá la conductora más respetada de todos los espacios donde se hace transformismo en nuestro país y una de las anfitrionas del Cabaret Las Vegas. Con su personaje, que logra conjugar la imagen impecable de femme fatal con un sentido del humor único dentro de estos espacios, ha hecho también representaciones en las que parodia clásicos de la cultura universal como Carmen o las célebres piezas teatrales María Antonia o Santa Camila de La Habana Vieja, del repertorio cubano. Asimismo le gusta encarnar a cantantes cubanas como La Lupe.

En su adolescencia, de acuerdo con declaraciones suyas en una entrevista de la periodista Marta María Ramírez, entró al grupo de teatro aficionado Víctor Jara, en el que su primer personaje femenino fue una anciana llamada América. Luego aprobó la Escuela Nacional de Instructores de Arte, en la especialidad de teatro

y tuvo que abandonarla porque su padre lo sacó de la institución, amenazándolo con una pistola, porque a su juicio esa era una escuela para homosexuales y un hijo suyo no podía serlo.

A partir de ese momento, Riuber estudió técnico medio en Elaboración Térmica de Metales y continuaba haciendo otros personajes en el grupo Víctor Jara, como Anselmo, de Contigo, pan y cebolla; Benito Pi y Carvajal, en El caballero de Pogolotti —ambas obras de Héctor Quintero—, y Ser, en La Moira, de Juan Bautista Pujol. Después, fue peluquero estilista durante algunos años, pero nunca ejerció la especialidad que aprendió en el politécnico, señala Ramírez.

En 1994 creó a Margot Parapar, en una fiesta clandestina conocida como el Periquitón de Marianao, siguiendo el consejo de un amigo (Concha) quien le dijo que no había ningún transformista con buena imagen que hiciera humor. De ese modo, nació una Margot -inspirada en el personaje homónimo del actor Osvaldo Doimeadiós- que desde el principio intentó hacer reír por lo que decía, no por su apariencia.

Margot desea conducir un programa de televisión que se llame “Margot toda Margot” y ser inmortalizada en una estatua.



Abraham Bueno es un joven de Centro Habana que personifica a Imperio. Esta mujer destaca, además de por su hermosa apariencia, por la destreza con la cual dobla a cantantes cubanas y por arriesgadas soluciones escénicas que convierten a sus presentaciones en las más efectistas del transformismo cubano y a su estilo interpretativo, quizás, en el más imitado por generaciones más noveles de transformistas.

Abraham, un mulato que gusta de mantener una apariencia muy masculina fuera de escena, al punto de que muchas personas no lo reconocen cuando deja de ser Imperio, no pudo acceder a escuelas de actuación por su procedencia social humilde y la falta de apoyo familiar. Esas circunstancias lo llevan a crear su personaje y a desarrollar otras caracterizaciones dentro de este.

El nombre de Imperio, como refiere Marta María Ramírez en *TransCuba*- la única investigación sobre el transformismo cubano- lo tomó de “Voltus V” unos animados japoneses muy conocidos en Cuba y dice que donde primero resultó acogida fue en Santa Clara, pues al principio el público habanero no gustaba

mucho de su gestualidad excesiva.

En 1997, decide dejar el transformismo y en ese proceso descubre que es seropositivo al VIH. Ingresa a un sanatorio y cuando se recupera, al ser rechazado por su madre y no poder vivir en su casa, tiene que rescatar a Imperio, para poder pagarse un alquiler con el dinero que le ponían en las presentaciones. A su juicio, el personaje le ayudó a tener una mejor calidad de vida porque no le da tiempo a pensar en el VIH/sida y logró poco después la aceptación familiar, destaca la periodista.

De modo similar a Riuber, Abraham desea ser audicionado como transformista y presentarse como tal en un espacio televisivo estelar.



Pedro Manuel González Reinoso es un transformista y escritor villaclareño de unos 50 años, que reside en Caibarién, un municipio costero de esa provincia, y a finales de la década de los 90's se convirtió en una de las divas de El Mejunje, con su personaje Roxy Rojo, una rusa llegada a Cuba por casualidad, pero que se aplatana sin dejar de tener una visión crítica de la sociedad cubana y sentir cierta nostalgia por su pasado.

El personaje de Roxy Rojo surge como otra expresión del transformismo cubano. Su autor ha creado un carácter literario, que luego ha llevado a escena, sin necesidad de muchos afeites en la construcción de esta feminidad. Con estas características Roxy Rojo ha roto la barrera impuesta al transformismo por la intelectualidad cubana hegemónica, en diversos escenarios, incluso literarios.

El motivo de la nacionalidad de su personaje se debe a su historia familiar: hijo de un ingeniero agrónomo, graduado en la extinta Unión Soviética, que habló ruso antes que otra lengua foránea. Por otro lado, su hermano fue una de las víctimas de la catástrofe nuclear de Chernobil, en 1986, cuando estudiaba en ese país.



Pedro Manuel González Reinoso es, además, promotor literario de la Dirección provincial del Libro de Villa Clara, un cercano colaborador de la poeta cubana Reyna María Rodríguez en el proyecto cultural La Torre de Letras, y peluquero.

El creador de Roxy Rojo ha logrado tener reconocimiento como artista, aunque adolece, como los otros dos transformistas de un título que lo avale como profesional de esta manifestación. Según ha confesado, Roxy es su homenaje a la cultura rusa y su legado en Cuba, así como su “venganza”.

Escaleta

1. Se realizan, durante la noche, entrevistas a las personas que se encuentran entre el malecón y el Cabaret Las Vegas acerca de su percepción del transformismo. Que el vox populi también hable del alto precio de los espacios.
2. Las entrevistas, a modo de cine encuesta continúan en el llamado malecón santaclareño, en los bajos del teatro La Caridad y a la entrada de El Mejunje.
3. Desde la perspectiva de alguno de los espectadores entrevistados, se ve el portal de Las Vegas, al público que entra al cabaret y a Margot que se baja del carro y entra también.
4. Pedro llega a El Mejunje, saluda a los técnicos que ultiman detalles para el espectáculo, y entra al camerino para transformarse en Roxy Rojo.
5. Desde el escenario de Las Vegas se ve bailar a los kasakis.
6. Abraham, con la cara maquillada y ropa de hombre todavía, llega a Las Vegas en La Habana, y se encuentra con Margot en la oficina del director artístico. Ambas repasan con Carlos Rey el guión de la noche.
7. Pedro, en su casa en Caibarién, municipio santaclareño, atiende a sus padres y prepara el espectáculo que hará en el Mejunje. Pone en una maleta los atuendos del personaje y coge algún medio de transporte hasta Santa Clara.
8. Riuber, en su casa de la Lisa, zona periférica de La Habana, alimenta a su perro y organiza lo que usará en la noche, mientras cuenta su historia de vida.
9. Abraham, en su casa, ubicada en Centro Habana, lava su ropa masculina, mientras prepara el vestuario y la peluca que usará en la noche. También cuenta sus inicios en el transformismo, sin interrumpir sus acciones.
10. Roxy Rojo, maquillándose todavía, explica cómo llegó a Cuba.
11. Riuber continúa hablando de cómo llegó al transformismo y de las características de su personaje, mientras sucede todo el proceso de maquillaje.
12. Abraham sigue su historia mientras termina de maquillarse y se pone el cuerpo en el camerino del Cabaret. Imperio aparece en el escenario de Las Vegas, presentada por Margot.

13. Pedro, ya convertido en Roxy Rojo, continúa su historia desde El Mejunje. Allí expresa su regocijo por regresar a ese escenario, en el que últimamente no se presenta mucho. Invita a alguna figura joven del transformismo santacolareño.
14. El público de Las Vegas ríe ante Margot haciendo prevención de salud a través del humor.
15. Una vez terminado el espectáculo, Abraham y Riuber desencarnan a sus personajes e interactúan con el público que sigue en la fiesta, antes de marcharse a sus casas.
16. Roxy Rojo, ya sin público en El Mejunje, habla de Pedro como escritor y de sus andanzas para devenir en el personaje.
17. Riuber se levanta a media mañana, conversa con su madre y sale hasta el sitio donde ensayará un espectáculo para la Gala. Ensayo bajo la dirección de Carlos Rey.
18. Abraham hace pruebas de vestuario y ensaya luego en el mismo espacio donde estaba Riuber.
19. Pedro escribe un texto, que ensayará luego en voz alta. Luego realiza otras acciones domésticas, mientras habla de cuál es el arte del transformismo. El ensayo continúa en uno de los centros culturales de Caibarién.
20. Margot, en una banqueta sobre el escenario habla también de las razones por las cuales el transformismo es un arte y de sus dificultades en el contexto cubano.
21. Imperio, en una composición similar a la de Margot; pero en otro espacio, da también sus opiniones acerca de la artísticidad del transformismo y sus principales problemáticas en la actualidad.
22. Pedro, Riuber y Abraham, en montaje paralelo, buscan o confeccionan los elementos escenográficos y de vestuario que usarán sus personajes en los espectáculos.
23. Riuber observa en su PC videos de actuaciones suyas mientras habla de la estereotipación mediática a travestis y transformistas y expresa que el sueño de Margot es tener un programa de TV en el que ella sea la conductora.



24. Imperio desde el escenario, expresa que desea ser invitada a un estelar televisivo.
25. Roxy Rojo, desde el escenario de Caibarién expresa un deseo similar.
26. Imperio interpreta un número en el que se va despojando de la apariencia femenina hasta quedar con ropa de hombre.
27. Roxy Rojo concluye su monólogo en El Mejunje entre muchos aplausos.
28. Margot, en un programa de televisión que conduce se entrevista a sí misma.

Desglose de Presupuesto

Rubro		Personas	Días	UNIDAD	UNITARIO	SUBTOTAL CUC	SUBTOTAL CUP
	ETAPA DE PREPRODUCCIÓN						
1,0	MOVILIDAD						
1.1	Transporte para investigación					\$ 100,00	\$ 2.500,00
1.2	contigencia					\$ 50,00	\$ 1.250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 150,00	\$ 3.750,00
2,0	COMIDA						
2.1	Alimentación					\$ 100,00	\$ 2.500,00
3,0	ADMINISTRACION						
3.1	TELEFONIA MOVIL		1	Tarjeta	\$ 10,00	\$ 10,00	\$ 250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 10,00	\$ 250,00
	TOTAL ETAPA DE PREPRODUCCIÓN					\$ 160,00	\$ 4.000,00
	ETAPA DE PRODUCCIÓN						
4,0	EQUIPO TECNICO						
4,1	Director	1	7	Global	\$ 0,00	\$ 0,00	\$ 0,00
4,2	Director de producción	1	7	Global	\$ 0,00	\$ 0,00	\$ 0,00
4,3	Productor de campo	1	7	Global	\$ 0,00	\$ 0,00	\$ 0,00
4,4	Director de Fotografía	1	7	Global	\$ 600,00	\$ 600,00	\$ 15.000,00
4,5	Asistente de Foto	1	7	Global	\$ 100,00	\$ 100,00	\$ 2.500,00
4,6	Sonido Directo	1	7	Global	\$ 300,00	\$ 300,00	\$ 7.500,00
4,7	Asistente de Produccion	1	7	Global	\$ 0,00	\$ 0,00	\$ 0,00
4,8	Asistente de iluminación	1	7	Global	\$ 0,00	\$ 0,00	\$ 0,00
4,9	Director de arte	1	7	Global	\$ 250,00	\$ 250,00	\$ 6.250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 1.250,00	\$ 31.250,00
5,0	ESCENOGRAFIA						
5.1	Extras para decorado	5		Global	\$ 10,00	\$ 50,00	\$ 1.250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 50,00	\$ 1.250,00
6,0	MOVILIDAD						
	VEHICULOS DE PRODUCCIÓN						

6.1	Auto Ligero		6		\$ 30,00	\$ 180,00	\$ 4.500,00
6.2	Ómnibus		3		\$ 40,00	\$ 120,00	\$ 3.000,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 300,00	\$ 7.500,00
7,0	COMIDA						
7.1	Alimentación rodaje	15	7		\$ 5,00	\$ 525,00	\$ 13.125,00
7.2	Meriendas y bebidas	15	7		\$ 2,00	\$ 210,00	\$ 5.250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 735,00	\$ 18.375,00
8,0	ADMINISTRACION						
8.1	TELEFONIA MOVIL		5	Tarjeta	\$ 10,00	\$ 50,00	\$ 1.250,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 50,00	\$ 1.250,00
9,0	EQUIPOS DE CAMARA Y SONIDO						
9.1	EQUIPOS DE CAMARA		7	Paquete		\$ 600,00	\$ 15.000,00
9.2	Luces		7	Paquete		\$ 200,00	\$ 5.000,00
9.3	EQUIPOS DE SONIDO		7	Paquete		\$ 200,00	\$ 5.000,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 1.000,00	\$ 25.000,00
	TOTAL ETAPA DE PRODUCCIÓN					\$ 3.385,00	\$ 84.625,00
	ETAPA DE POSTPRODUCCIÓN						
10,0	EDICIÓN Y MEZCLA						
10.1	Edición y corrección de colores			Paquete		\$ 350,00	\$ 8.750,00
10.2	mezcla y master de sonido			Paquete		\$ 500,00	\$ 12.500,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 850,00	\$ 21.250,00
11,0	OTROS GASTOS						
11.1	Impresiones de material promocional y carpeta			Paquete		\$ 150,00	\$ 3.750,00
	SUBTOTAL RUBRO					\$ 150,00	\$ 3.750,00
	ETAPA DE POSTPRODUCCIÓN					\$ 1.000,00	\$ 25.000,00
12,0	TOTAL PRESUPUESTO					\$ 5.795,00	\$ 144.875,00
12.1	IMPREVISTOS & VARIOS					\$ 50,00	\$ 1.250,00
	TOTAL GENERAL					\$ 5.845,00	\$ 146.125,00



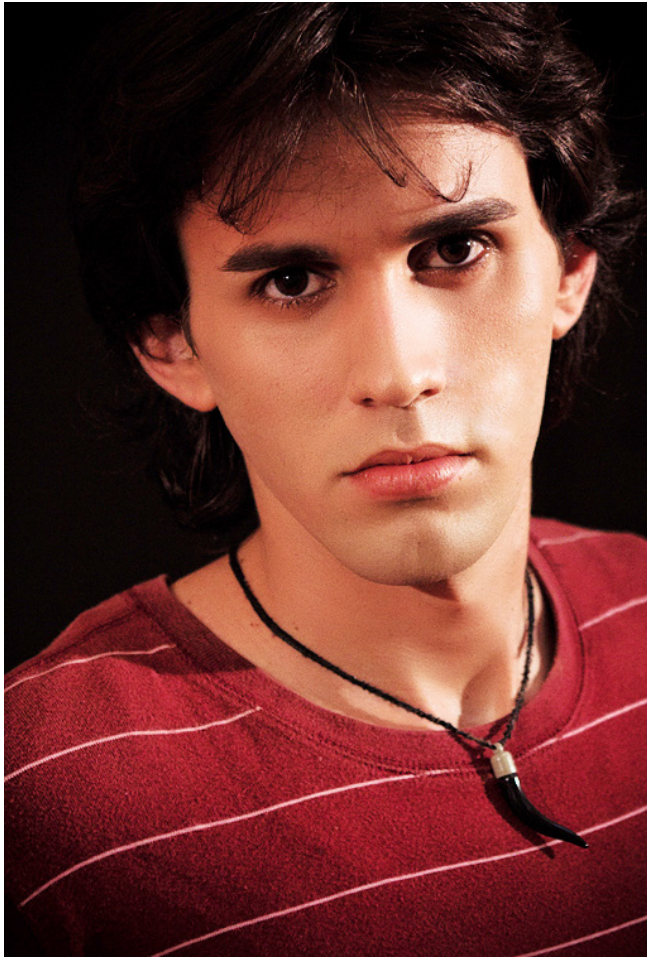
Plan de rodaje

HABANA

Horario de llamado	En Set	Hora	Día N°	Fecha	Localizacion	Personajes	Detalles
18:00	18:30	19:00-21:00	1	11/03/2014	Malecón de La Habana	Vox populi	Entrevista en la calle
		21:30				MERIENDA	
		22:00-24:00			Cabaret Las Vegas	Margot, Imperio	Entrada de MARGOT, espectáculo IMPERIO Y MARGOT
		01:00				FIN DE RODAJE	
07:00	07:30	8:00-12:00	2	12/03/2014	Casa de Margot	Margot	Testimonio de Margot, labores domésticas
		13:00				ALMUERZO	
		14:00-17:00					Testimonio de Margot, transformación (Cont. vestuario espectáculo Habana)
						FIN DE RODAJE	
07:00	07:30	8:00-12:00	3	17/03/2014	Cabaret Las Vegas	Imperio, Margot	Ensayos de IMPERIO y MARGOT
		13:00				ALMUERZO	
14:30	15:00	15:30-20:00		16/03/2014	Set de televisión	Margot	Espectáculo unipersonal de Margot
						FIN DE RODAJE	
07:00	07:30	8:00-12:00	4	17/03/2014	Casa de Imperio	Imperio	Testimonio de IMPERIO, labores domésticas, maquillaje facial
		13:00				MERIENDA	
		20:00-22:00			Cabaret Las Vegas	Imperio, Margot	Transformación, Testimonio de IMPERIO y de MARGOT en escenario
						FIN DE RODAJE	

SANTA
CLARA

Horario de llamado	En set	Hora	Día N°	FECHA	LOCALIZACION	PERSONAJES	Detalles
15:00	15:30	15:30-18:00	5	23/03/2014	Casa de Roxy Rojo	Margot	Testimonio de Roxy Rojo, transformación
		21:30				MERIENDA	
		22:00-24:00				Margot	Testimonio de Roxy Rojo, transformación, seguimiento
		01:00				FIN DE RODAJE	
20:00	20:30	21:00-1:00	6	24/03/2014	Mejunje	Roxy Rojo	Espectáculo ROXY ROJO (Continuidad de vestuario)
18:00	18:30	18:30-20:00	7	25/03/2014	Malecón de Santa Clara	Vox populi	Entrevista en la calle
		20:30				Merienda	
		21:30				FIN DE RODAJE	



Director:

Biofilmografía:

Lázaro J. González González (Pinar del Río, 1990) cursa el quinto año de Periodismo en la Universidad de La Habana. Egresado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Ha cursado talleres de Guión y Realización Documental en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (EICTV). Miembro de la Asociación Hermanos Saíz y de la Cátedra Santiago Álvarez. Ha publicado críticas culturales en revistas digitales e impresas como Enfoco, publicación de la EICTV.

Codirigió el documental Padre nuestro, premiado en el Almacén de la Imagen en Camagüey del año 2011, y en el concurso Ania Pino in memoriam. En 2013, codirigió y escribió los guiones de los documentales Margot y Del fango a la fe, y Tatá. Escribió y dirigió el documental Havana 2013: una odisea ciberpunk, actualmente en posproducción. Se encuentra en preproducción su primera obra de ficción, el medimetraje Desenfreno.

Teléfono móvil: 58271935

Dirección: Ave 51, # 5026 altos, entre 50 y 54, San Antonio de los Baños, Artemisa.

Correo electrónico: lachi.glez@gmail.com





Productora:

Biofilmografía:

Alexandra Cedeño Delgado (Ecuador, 1986). Estudió Marketing en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Trabajó como jefe de producción para Visión Uno, Dunn Films, Urbana films entre otras casa productoras de publicidad en Guayaquil, y para la televisión nacional Ecuador TV, como jefe de producción del programa Operación Tierra.

Actualmente cursa el segundo año en la especialidad de Producción, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba.

Teléfono móvil: 58405289

Dirección: Artemisa, Escuela Internacional de Cine y Televisión Finca San Tranquilino Km 4 1/2 Hab.318

Correo electrónico: alecedeno123@gmail.com