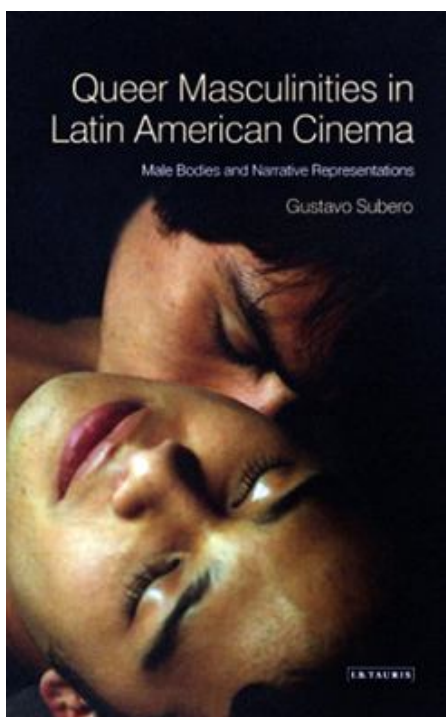


Sobre Subero, Gustavo. *Queer Masculinities in Latin American Cinema: Male Bodies and Narrative Representations*. London: I.B. Taurus, 2014, 241 pp., ISBN: 9781780763200

por Charles St-Georges*



Históricamente, los latinoamericanos homoafectivos no han podido reconocerse miembros de la sociedad en las imágenes fílmicas que han desempeñado un papel cada vez más central en la formación de los diferentes imaginarios nacionales del continente. Las pocas figuras del “homosexual” que se han repetido en el cine han servido para reinscribir los binarios sexuales que establece la jerarquía social desde la cual se impone el machismo. Sin embargo, en las últimas décadas, varios directores han creado un espacio para la contestación de estos tropos estereotípicos

y para la representación de realidades sociales y sexuales que han quedado invisibles en otros espacios públicos. Puesto que esta externalización de diferentes experiencias sociosexuales antes suprimidas depende de su representación a través del cuerpo humano en el encuadre, Gustavo Subero propone un enfoque en el mismo cuerpo masculino como hilo conductor para estudiar la evolución de la textualización cinematográfica de asuntos *queer*. Su libro va dirigido hacia un público lector bastante amplio, incluyendo una academia europea y angloamericana cuyos conocimientos previos de América Latina pueden ser limitados. A lo largo de sus capítulos parejamente divididos, Subero mantiene un enfoque sostenido en el tema del cuerpo sin perder el hilo en otros detalles de las películas o de su diégesis. El libro está bien organizado

para sintetizar estudios previos del tema y para presentar un análisis coherente de la trayectoria del cuerpo masculino *queer* en el cine latinoamericano de las últimas décadas.

En el primer capítulo, Subero defiende los parámetros teóricos y geográficos de su estudio. Por un lado, reconoce que términos como *queer*, homosexual y latinoamericano son problemáticos por excelencia. Sin embargo, afirma que, al estudiar la producción cinematográfica de los últimos 40 años, emergen ciertas “pautas” con respecto a la representación del deseo homoerótico a lo largo del continente (3). Señala que las identidades “gay” en América Latina constituyen una negociación entre “la red internacional de experiencias gay” y la articulación de identidades propiamente nacionales (4, las traducciones son mías). Es a través de este diálogo global que se han formado dos prototipos ficticios del homosexual latinoamericano: la loca afeminada y el macho animalizado. El autor propone el cine como grado cero para la interacción de las comunidades gay con esta dicotomía para negociar su propia representación en el imaginario nacional y global, y para incitar a los espectadores individuales a imaginarse como miembros de una comunidad que antes desconocían. Es por eso que este enfoque en el cine *queer* latinoamericano se presta a debates intelectuales más generales sobre el público lector/espectador, la mirada cinematográfica de Mulvey, y las semejanzas y diferencias entre la academia anglosajona y la latinoamericana con respecto a conceptos como *queer* y sus implicaciones para la política identitaria.

El segundo capítulo examina el despliegue del estereotípico “maricón” en *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco, 1985), *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) y *Más que un hombre* (Dady Brieva y Gerardo Vallina, 2007). En las primeras dos películas, para ganar el respeto del otro (y del público heteronormativo), el maricón tiene que templar su comportamiento y aproximarse a las normas heterosexistas. *Más que un*

hombre es un poco distinto en cuanto a los personajes gay ya que no tienen que modificar su manera de ser para que el protagonista heterosexual los respete y el comportamiento masculino no se acepta como una metonimia natural del cuerpo masculino. De hecho el film revela la gran contradicción de la lógica del heterosexismo, en que cierto comportamiento corporal se inscribe como natural al mismo tiempo que el sistema castiga a sujetos cuya naturaleza se aparta del modelo consagrado. De todas formas, Subero afirma que en las tres películas se sigue favoreciendo la figura del maricón para representar al hombre homosexual en América Latina: táctica que reinscribe la jerarquía masculino/femenino y que se enfoca exclusivamente en su *performance* y no en cuestiones realmente sexuales ni en su derecho a una vida sexual.

El tercer capítulo trata filmes en que la homosexualidad se encarna en cuerpos (llamados “entendidos”, a diferencia de la figura del maricón) cuyo *performance* se lee como masculino: táctica que problematiza el paradigma cultural que asocia la homosexualidad a la feminidad. Subero rastrea la evolución del cine de Jaime Humberto Hermosillo desde *Doña Herlinda y su hijo* (1985), donde los dos amantes parecen reinscribir el binario masculino/femenino desde un clóset que se presenta como un espacio seguro para las relaciones homoeróticas, hasta *eXXXorcismos* (2002), donde se complica dicho binario y el clóset se denuncia como espacio de opresión. En *La León* (2007) de Santiago Otheguy se examina la figura del “proto-macho” y su interacción con el binario ciudad/campo que entra en los procesos identitarios de masculinidad. En este film, la dinámica entre el compadrismo y el homoerotismo se presenta sobre un continuo en vez de a través de un binario y la violencia se atribuye a los deseos homoeróticos suprimidos. En *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), la violencia es algo que refuerza la masculinidad del protagonista al mismo tiempo que él mismo subvierte filosofías tradicionales sobre la homosexualidad y su supuesta pasividad. Para Subero, aunque estas películas interactúan con modelos preexistentes de masculinidad de diferentes maneras, lo clave es que le dan representación visual a personas y a situaciones antes

invisibles, proponiendo alternativas a la representación estereotípica de la homosexualidad.

La confluencia entre los procesos de identidad sexual y los de índole racial recibe una atención bastante sofisticada en el cuarto capítulo. El autor vincula el blanquismo del colonialismo con el del movimiento internacional gay —ambos obsesionados con el ideal del progreso— para contextualizar las dos primeras películas de Julián Hernández. *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003) se centra en el cuerpo no normativo del protagonista —homosexual, de clase baja y origen indígena— como sitio de abyección para examinar y desarticular las jerarquías raciales y sexuales que enmarcan el imaginario nacional mexicano. En *El cielo dividido* (2006), en vez de constituir una denuncia de la hostilidad experimentada por sujetos no normativos, los presenta como individuos con un derecho a una vida sexual y a la representación narrativa de la misma. Subero explora cómo los protagonistas, con un mínimo de diálogo, usan sus cuerpos para negociar su identidad como miembros de la subcultura gay del DF sin representar necesariamente prototipos raciales.

La falta de personajes travestis o transexuales con identidades que cuestionen los binarios sexuales es tema de mucha crítica en el quinto capítulo. Para el autor, *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), *Simón, el gran varón* (Miguel Barreda, 2002) y *Madame Satã* (Karim Ainouz, 2002) se sirven del fenómeno del travestismo solo para realzar lo excéntrico de personajes homosexuales que de vez en cuando se identifican como mujeres, presentándose como “copias baratas de feminidad” (159) y representando el travestismo como “una expresión inferior del deseo homoerótico” (160). En cambio, el personaje de Susy en *Danzón* (María Novaro, 1991) se presenta como una persona que está netamente comprometida con su identidad femenina, no de manera situacional u ostentosa, sino en lo cotidiano y en lo cognitivo. Para Subero es de suma importancia que el público entienda los procesos cognitivos e identitarios que

subyacen temas de travestismo y transexualidad que hasta el presente, según él, han quedado sin profundizar en el cine latinoamericano.

El sexto y último capítulo se dedica a un análisis de la producción pornográfica de Mecos Films. Mientras las pelipornos del mercado norteamericano y el europeo —los cuales cuentan con pretensiones universales tanto en la economía global como en la cultura gay internacional— el prototipo del macho latino se sigue presentando como el Otro exótico y estereotipado, Mecos Films presenta todo un abanico de modelos mexicanos hacia un público intencionado local para subvertir los binarios que enmarcan el proceso identitario del homosexual mexicano fuera y dentro de las fronteras culturales del país. Al estudiar este tipo de resistencia erótica, se ponen de relieve las negociaciones sexuales, raciales, económicas, narrativas, etc. que rigen lo que se promueve y se consume como sexy o deseable en un momento histórico dado en una cultura específica. Aunque muchos académicos pueden descartar el género de la pornografía como una barata duplicación de los modelos preexistentes de explotación, Subero anticipa esta crítica y defiende el potencial de la pornografía por subvertir las jerarquías hegemónicas al proporcionarle al individuo un espacio para adueñarse de su propio deseo, además del deseo que su cuerpo puede provocar en otros. “Como resultado, la pornografía le permite al hombre gay mexicano volverse visible dentro de un proyecto nacional que busca validar la homosexualidad como una orientación sexual válida” (189).

Si la razón de ser del libro de Subero es llevar a cabo un estudio de la representación del deseo homoerótico en el cine latinoamericano organizado a raíz de la política del cuerpo, ha elegido bien al terminar su estudio con el género que, más que cualquier otro, constituye el grado cero para el tema y su teorización. Esperemos que estudios venideros del tema sigan tomando en cuenta la importancia teórica del “otro” cine cuyo nombre no se atreve a pronunciar.

* Charles St-Georges es profesor de español y estudios *queer* en Denison University en EE.UU. (Modern Languages, PO Box 810, Granville, OH 43023). Es editor de producción de *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* y se especializa en el cine de terror y el cine gótico del mundo hispano con interés particular en las intersecciones teóricas entre lo *queer* y lo fantasmal. E-mail: charles.st-georges@denison.edu