

**Paisajes audiovisuales y musicales
lésbicos en el siglo XXI cubano:
didactismo y violencia**

Mabel Cuesta *



58-76

Resumen

Las mujeres lesbianas hemos sufrido, a nivel global, evidentes exclusiones dentro de los movimientos feministas y LGBTIQ+; dominando en el primero las figuras de mujeres burguesas heterosexuales y en el segundo, los hombres gays. En el contexto cubano, a pesar de la proclamada revolución socialista de 1959, dichas exclusiones han encontrado también espacio y han sometido las identidades disidentes a procesos de silencio y persecución. En el presente artículo me interesa destacar cómo dichos imaginarios persis-

Abstract

Lesbian women have suffered, at a global level, numerous exclusions within the feminist and LGBTIQ+ movements. The first, being dominated by heterosexual bourgeois women and the second, by gay men. In the Cuban context, despite the proclaimed 1959 socialist revolution, these exclusions have also found their own space and have subjugated dissident identities to processes of silence and persecution. In this article I am interested in highlighting how these imaginary scenarios persist in the XXI century and how they

* University of Houston. Correo electrónico: mcuesta@central.uh.edu.

ten en pleno siglo XXI y suponen un nuevo tipo de violencia, aquella que se expresa en las narrativas audiovisuales (videoclips) que acompañan a géneros urbanos musicales contemporáneos. Propongo entonces una lectura en *close reading* de dichos clips en donde la recurrente lesbofobia deviene en herramienta atemorizadora y didáctica inscrita sobre los cuerpos de mujeres que aman a otras.

Palabras clave

lesbianas
trauma
videos

deliver a new form of violence, that which is expressed in the audiovisual narratives (video clips) that accompany contemporary urban musical genres. I therefore propose a close reading of these clips where the usual lesbophobia becomes a frightening and didactic tool inscribed on the bodies of women who love other women.

Keywords

lesbians
trauma
videos

Fecha de recepción

8 de julio de 2020

Aceptado para su publicación

21 de diciembre de 2020

1. Íntimos contextos virales o cómo ser/no ser la nota al pie

Escribo desde la crisis, desde el límite exacto que nos ha impuesto a todos la aparición en nuestros cuerpos reales o imaginarios del COVID-19. Ya no toco los objetos con confianza. Ya no hablo en la cara a los vecinos. Ladeo mi rostro para evitar que sus posibles gotas de saliva o moco lleguen hasta mí. Me separo dos metros. He dejado de amar a mi mujer por temor a contagiarla y ella me corresponde con la ausencia de jadeos en la cama. Es un amor que se expresa en la ausencia de bocas llenas de líquidos que nos podrían enfermar. En apariencia continuamos sanas, pero solo por ser vidas biológicas que se mueven, somos también ahora susceptibles al COVID-19 y eso lo hace todo horizontal y lejano. Seguimos a Paul Preciado con precisión. Asentimos en todas y cada una de sus sentencias:

El cuerpo, tu cuerpo individual, como espacio vivo y como entramado de poder, como centro de producción y consumo de energía, se ha convertido en el nuevo territorio en el que las agresivas políticas de la frontera que llevamos diseñando y ensayando durante años se expresan ahora en forma de barrera y guerra frente al virus. La nueva frontera necropolítica se ha desplazado desde las costas de Grecia hasta la puerta del domicilio privado. Lesbos empieza ahora en la puerta de tu casa. Y la frontera no para de cercarte, empuja hasta acercarse más y más a tu cuerpo. Calais te explota ahora en la cara. La nueva frontera es la mascarilla. El aire que respiras debe ser solo tuyo. La nueva frontera es tu epidermis. El nuevo Lampedusa es tu piel (Preciado, 2020).

Analizar cita previa. Ser una mujer lesbiana y escribirlo es en sí mismo una batalla contra el silencio, otra forma virulenta de frontera que desde siempre nos ha cercado. Ahora ya todo cambió; pero hubo un tiempo en que los conocidos cruzaban la calle para no saludar, en que ibas a las cárceles perseguida por los artículos penales de “peligrosidad pre-delictiva”¹; tiempo en que las madres escondían a las niñas de tu presencia, no fueras a contagiarlas...

Querido Paul Preciado, Lesbos empezó a ser las puertas de nuestras casas hace mucho. Siempre, como la isla griega que nos nombra, fuimos refugio para sujetos en el limbo de esta identidad proscrita no solo por lo jurídico, sino también por lo social. De modo que el COVID-19, por esta primavera —quizá breve, pero

¹ Existe en el código penal cubano vigente una serie de artículos (76-80) bajo los cuales los sujetos pueden ser encarcelados y reeducados por delitos que potencialmente cometerían. Estos artículos se hicieron penosamente populares en la Cuba de los setenta y ochenta del pasado siglo y fueron aplicados a hombres y mujeres homosexuales con asiduidad.

definitivamente fulminante— ha convertido en modo desesperado de vida lo que para los cuerpos *demuni* (tal y como nos lo explica Roberto Espósito) era (es) ya hábito. Quiere lo anterior decir: para los ancianos, enfermos, locos y miembros de la comunidad LGBTIQ+².

Hace también algunos años, las investigadoras Frances Negrón-Muntaner y Yolanda Martínez-San Miguel (2007), mientras estudiaban a Lourdes Casal, poeta cubana lesbiana radicada en Estados Unidos, se encontraron con dos preguntas que cambiarían, al menos temporalmente, el rumbo de sus investigaciones. Dichas preguntas quedaron formuladas en estos términos: ¿quién es Ana Veldford y por qué Casal le dedica el más conocido de sus poemas³? El pionero ensayo, seguido de reveladora entrevista que escribieran las académicas, da respuesta a ese interrogante de modo brillante; pero deja tras de sí una inquietud/desafío que otros hemos intentado paliar/retomar: “lesbianism in general is predominantly relegated to footnotes and parenthetical references in most writings on Cuban homosexuality and politics (Negrón-Muntaner y Martínez-San Miguel, 2007: 66).

Escribo entonces desde una crisis que viene a adicionar a mi cuerpo —ya relegado desde antes, destinado a ser notas al pie o referencias parentéticas— la urgencia por sobrevivir desde la “vida desnuda” según la caracteriza Giorgio Agamben (2009). Sin entrar en una discusión sobre esa noción de desnudez y sus rizomas, sin celebrar o atacar al filósofo, convengo en fin que escribo desde un personalísimo “estado de excepción”; uno en donde todo aquello que ya había sido escamoteado está a punto de desaparecer.

Esta sería una escritura contra una amenaza que en la primavera del 2020 no tiene voz o código penal, pero que me encierra lo mismo que antes lo hicieran las fuerzas policiales cubanas en las “Unidades Militares de Apoyo a la Producción” (UMAP) a las que tantas mujeres lesbianas, hombres gays y personas religiosas de

² Según Paul Preciado: “Roberto Espósito nos enseña que toda biopolítica es inmunológica: supone una definición de la comunidad y el establecimiento de una jerarquía entre aquellos cuerpos que están exentos de tributos (los que son considerados inmunes) y aquellos que la comunidad percibe como potencialmente peligrosos (los *demuni*) y que serán excluidos en un acto de protección inmunológica. Esa es la paradoja de la biopolítica: todo acto de protección implica una definición inmunitaria de la comunidad según la cual esta se dará a sí misma la autoridad de sacrificar otras vidas, en beneficio de una idea de su propia soberanía” (Preciado, 2020).

³ Hago referencia aquí al poema “Para Ana Veldford” de Lourdes Casal; pero que apareció por primera vez como “Para Ana Veltfort” en la revista *Areito*, n° 1 (1976). Los cambios de letras en el apellido son largo objeto de análisis en el ensayo de Martínez-San Miguel y Negrón-Muntaner.

cualquier género fueron condenadas durante el período de 1965 a 1968⁴. Para aquellas mujeres que no fui, estar encerradas en casa, en Lesbos, hubiera sido un ejercicio de gozo; mientras para mí ha devenido resistencia que me iguala en ansiedad a los opresores de antes y de ahora.

Establecida esa otra (cruel) horizontalidad, sigo pensando entonces en mi país, Cuba, como ese espacio o posibilidad que también pudiera desaparecer conmigo. La memoria y el cuerpo que soy terminarán ahora o después y, con él, un proyecto de ciudadanía lleno de interrupciones auto-creadas desde la crítica y el naufragio. Uno que solo existe en mi percepción de la realidad. Soy solo un cuerpo que dice a la nación construida a base de mentiras y controles, del mismo modo en que lo dicen otros 13 millones de cubanos dentro y fuera de la isla. Sin embargo, tanto allí dentro como aquí fuera me resisto a ser la nota al pie, la frase parentética y devengo algarabía musical y visual. Pero quiero indagar cuál es el precio. Siempre tenemos que pagar uno, no importa si estamos a punto de desaparecer o, por el contrario, parece que al fin hemos llegado a ser presencia en las pantallas. Me doy pues al ejercicio. Quiere saber qué música, qué textos, qué imágenes me acompañan.

En la última década, y según estos videos musicales que estoy a punto de comentar, soy el nuevo objeto de algunas políticas que pujan por hacerme salir de los márgenes visuales en los que llevo instalada toda una vida. Vida que no es en absoluto mía, sino de todas las lesbianas que alguna vez me antecedieron. Aquellas que han sido tratadas como un organismo biológico sobre el que ha actuado y sigue actuando el poder, pero quienes en la mayor parte de los casos fueron despojadas de agencia política y social. Basten los ejemplos ya citados de los artículos que conforman la “peligrosidad pre-delictiva” y de las UMAP para comprobarlo. Un poder, insisto, que se ha configurado desde una permisividad que le facilita permearse de gestos y miradas aún atrapadas en el orden de producción y retención patriarcal. Orden que hoy permanece posicionado frente a los sistemas liberales y a los totalitarios de manera equidistante. Orden que desde su jerarquía traza sobre nuestros cuerpos el mapa de lo desechable.

2. Cuerpos que no saben decir yo

Según Preciado, quien revisita a Foucault con insistencia: “La tarea misma de la acción política es fabricar un cuerpo, ponerlo a trabajar, definir sus modos de reproducción, prefigurar las modalidades del discurso a través de las que ese cuerpo se ficcionaliza hasta ser capaz de decir ‘yo’” (Preciado, 2020). En el con-

⁴ UMAP: Unidades Militares de Apoyo a la Producción. A ellas fueron condenados, para hacer trabajos forzados, cientos de homosexuales cubanos entre 1965 y 1968.

texto de sociedades como la cubana, marcadas por largos sustratos de trauma e imposición de modelos de conducta ciudadana muy restrictivos (baste pensar en el archiconocido arquetipo del hombre nuevo guevariano para verificarlo⁵), hay que entender el esfuerzo y la complejidad añadidas de cualquier cuerpo para emprender una acción política que le permita devengar en el empoderamiento que con Foucault y Preciado vendríamos a llamar el de su “auto-ficcionalización”.

En su artículo “Cuba’s Digital Millennials: Independent Digital Media and Civil Society on the Island of the Disconnected”, Ted Henken analiza cómo la sociedad civil cubana se ha estado reconfigurando aceleradamente a partir de su entrada a las redes y cómo, a su vez, ello ha generado nuevas estrategias de pensamiento, comunicación y distribución digitales que han facilitado el debate de asuntos importantes y largamente silentes entre los ciudadanos. Para defender esta idea, presenta algunos datos relacionados con el pasado reciente y las expectativas de futuro vinculadas a dicha conectividad:

These developments began with an increase in the number and diversity of Cuba’s independent bloggers starting in 2004, followed by the subsequent growth of collective projects of citizen journalism since 2008. These phenomena have been fueled by the opening of Cuba’s first public-access Internet cafés in June 2013, the possibility of accessing e-mail via cell phone for the first time in 2014, the establishment of 35 public Wi-Fi hotspots across the island in the summer of 2015, and the simultaneous spread across the island of “el paquete” (the packet), an informal digital data distribution system (Del Valle 2013). The continued expansion of the Wi-Fi hotspot plan, which reached 200 hotspots in September 2016, and the launch by ETECSA (the state telecom monopoly) of a pilot program to allow home Internet access for the first time to 2,000 customers in Old Havana in late-2016, along with its plans to offer Internet access via cellphone to paying customers for the first time in 2017, are bound to facilitate the growth and social impact of Cuba’s independent media (Rodríguez Martinto 2016) (Henken, 2017: 430-431).

Ahora, si, por un lado, tenemos en cuenta este elemento dinamizador que supone una mayor conectividad a internet para todos los cubanos y, por el otro, asumimos que a los actores y actrices (cuerpos en pugna por alcanzar una ficción de sí mismos) les ha sido largamente escamoteado un estado de derecho; parece igualmente sintomático que las lesbianas, como grupo doblemente marginado, comiencen a atisbar (o no) ciertos hilos de esperanza a través de los intersticios

⁵ Cfr. Guevara, 1977.

que se abren para ellas en las redes sociales y otras formas de conectividad y representación mediática.

En este ensayo me detendré en aquellos cuerpos que justamente permanecen imposibilitados de adquirir voz y agencia auto-ficcional en los audiovisuales musicales a pesar de estar presentes. Hablaré de ese “o no” que (siguiendo tradiciones) acabo de colocar entre paréntesis en el párrafo anterior. Para ello, discutiré brevemente cuatro representaciones de personajes lésbicos que, si bien se diferencian entre sí por sus respectivas gradaciones de complejidad, están aunados por el hecho de que en todos los casos sus cuerpos son presencias paisajísticas o referenciales. Asimismo, la agencia narrativa y la mirada que se impone sobre ellos está expresamente encapsulada al interior de la heterosexualidad necropolítica tal y como Preciado la concibe:

La heterosexualidad necropolítica es una práctica de gobierno que no es impuesta por los que gobiernan (los hombres) a las gobernadas (las mujeres), sino una epistemología que fija las definiciones y las posiciones respectivas de los hombres y de las mujeres a través de una regulación interna. Esta práctica de gobierno no toma la forma de una ley, sino de una norma no escrita, de una transacción de gestos y códigos que tienen como efecto establecer en la práctica de la sexualidad una partición entre lo que se puede y lo que no se puede hacer (Preciado, 2019: 307).

Analizar cita previa. En esta lógica de concesiones y/o prohibiciones se inscribiría el video titulado “Paxupe” (2016) dirigido por Luis Y. Santana. En este, los conocidos reguetoneros cubanos Chacal y Yakarta intervienen para destruir la boda de unas chicas lesbianas. La narrativa no solo es lineal y precaria, sino que está poblada de signos tan ambiguos que, quien atienda el material, podría encontrarse, por unos segundos, confundido/a de cara a un ejercicio decodificador.

La primera escena es la de la típica marcha nupcial en donde “la novia” suele desfilarse entre invitados de la mano de su padre o hermano. En este caso asumimos lo último ya que el hombre acompañante es muy joven; pero unos segundos después aparece una segunda “novia” con otro joven que la acompaña. Hasta aquí, entendemos que se trata de una boda lésbica y que los hombres que hacen el ritual de entrega las apoyan. Sin embargo, es falso, porque casi inmediatamente esos mismos hombres abandonan la escena y uno de ellos lo hace mirando con recelo, acaso rabia, a las chicas por casarse. Esa mirada, que vendría a constituir una suerte de peripetia para la narración, es seguida de un rebobinado en la cinta; un desplazamiento que nos retrasa y lleva a una conversación anterior a las nupcias en la que los dos hombres que han actuado como “acompañantes” en la ceremonia aparecen conversando y sin voluntad de admitir que las muchachas

vayan a casarse. Se sienten ofendidos. Como mencionaba antes, la trama es tan precaria y está tan rudamente articulada, que nunca llegaremos a saber si esa conversación sucede en la “realidad intraficcional” o si con el rebobinaje estamos siendo presentados solo a una posibilidad, a un espacio de la “imaginación intraficcional”; un “lo que pudo ser y no fue”. Pero en todo caso, lo peor, a nivel de puesta en escena, está por comenzar.

A la conversación (real o imaginada) entre los hombres que se niegan a admitir la boda lésbica, le sigue una escena en la que somos regresados a la ceremonia y, con la ayuda de la cámara, atestiguamos cómo quien oficia la ceremonia (una suerte de pastor/cura punk y hombre cis) ha enviado un mensaje de texto. Su teléfono celular está escondido entre las páginas de la Biblia con la que pretende ofrecer el sacramento matrimonial. En dicho mensaje puede leerse: “Ya tenemos las muchachas listas y casadas... jajajajaja” (Santana, 2016: 0:47-0:50). El mensaje reitera que el oficio ha concluido mientras la risa adelanta que quizás el esfuerzo haya sido en vano, que algo lo deshará.

Entonces los ofendidos interrumpen en la boda y comienzan a violentar tanto a las novias como al resto de los invitados, aunque las escenas más sórdidas tienen como destinatarias de la violencia a las mujeres. Se les tira de los cabellos, se les echa a la piscina, se les golpea y se les rasgan los vestidos, entre otros gestos vejatorios. Esos hombres, que en principio suponemos dulces acompañantes, devienen crueles agresores y su banda sonora (ese tema que asumimos compuesto con anterioridad a la realización del material visual) reza en sus monótonos y discontinuos estribillos: “esto es pa’ que chupe”/ “esto es un paquete, mueve este paquete y si te gusta, mami, ay, chúpame el tete”/ “la que no come aquí se va” (Santana, 2016: 0:28-0:31).

No es mi intención —pues mi propia experiencia como mujer lesbiana y consumidora de cierto tipo de géneros musicales impone límites innegociables— detenerme en el texto de una canción que promueve chupadas al falo masculino como ejercicio exclusivo de redención y placer; sin embargo, resulta imposible pasar por alto la evidente contradicción que se presenta como interrogación: ¿si la canción fue compuesta con el objetivo de hacer dicha exaltación, entonces por qué la narrativa visual creada *a posteriori* elige cuerpos lésbicos? ¿Será que, tal y como lo explica Mary Ann Doane para la comprensión de la diégesis fílmica, no hay exigencia alguna de que la mirada espectral vaya más allá de su superficie, en busca de su interioridad? (Doane, 1987: 154). ¿O que, siguiendo a Bárbara Zecchi, “la Mujer se reduce a cuerpo: el ‘significado’ (las mujeres) se resuelve en su mismo significante (su apariencia física)” (Zecchi, 2014: 213), y por lo tanto da lo mismo si son lesbianas o no, lo importante es que sean jóvenes y atractivas y, por ende, en tanto mujeres, deben sucumbir al deseo heterosexual aunque para ello se imponga la violencia? ¿O finalmente se expresa aquí un claro uso de una

de las funciones lingüísticas (la enfática) transpolada al mundo de lo visual con la voluntad de crear “necesarios” didactismos?

Después de explorar varias dimensiones interpretativas, regreso entonces a aquella en torno a la “fantasía de la soberanía sexual masculina entendida como derecho innegociable de penetración, mientras que todo cuerpo penetrado sexualmente (homosexual, mujer, toda forma de analidad) es percibido como carente de soberanía” (Preciado, 2020). Cuerpos nuestros que quedan de inmediato convertidos en esclavos o en lo que es igualmente éxtasis de sometimiento: en pura carne.

En “Paxupe”, las chicas, antes novias, terminan siendo cargadas sobre los hombros de los agresores. Semejando el modo en que los estibadores cambian de sitio las cargas en los muelles. El escenario que fuera cuidadosamente adornado para su boda es ahora una ruina y ellas —exhaustas por los golpes, hundidas en el agua e intentando sostener la lucha de conservar sus trajes blancos— son trasladadas hacia el interior de una casa en donde se dará comienzo al proceso de esclavitud real.

La casa pasa a ser entonces equivalente simbólico de cautiverio sexual, reactivando así la memoria de tantos otros posibles abusos que han estado históricamente asociados al ámbito de lo doméstico. A la par, el carácter sagrado del hogar se refuerza a través del personaje pastor/cura punk, quien Biblia en mano espera en el jardín a que lleguen los hombres (sus aliados) cargando aquellos trozos de carne desmayados, aquellas presas que habían soñado con casarse. Y mientras los recibe hace la señal de la cruz. El pastor cura/punk condensa en sí a todas las instituciones que interrumpen la diversidad sexual y, en este caso, específicamente la lesbica. Es él quien deviene verdadero soberano en cuanto bendice la analidad de aquellos cuerpos que no pueden ni deben decir “yo”. Es también quien porta esa otra forma de saber falogocéntrico que sería la Biblia. Y es, finalmente, la personificación del pacto tan largamente legitimado entre religión y homosocialidad.

Y allí cuando creemos que con solo una propuesta lesbofóbica de esta magnitud sería suficiente, el propio Luis Y. Santana, acompañado esta vez de Pedro Vázquez en las labores de dirección, nos presenta otro material, esta vez dedicado al extremadamente complejo tema del suicidio. La canción se titula “Pensando” (2016), y ha sido compuesta e interpretada por un segundo dúo de reguetoneros: Yomil & El Dany. A modo de contexto, presento algunos datos tal y como los recoge el oficial *Anuario Estadístico de Salud* de 2016. Ese año hubo en la isla un total de 1429 muertes por suicidio. De ellas, 1142 fueron ejecutadas por hombres y 287 por mujeres⁶. Asimismo, en el 2016 Cuba calificó como el quinto país de mayor tasa

⁶ El *Anuario Estadístico de Salud*, de periodicidad anual, presenta los casos de muerte por suicidios bajo la etiqueta de “Lesiones autoinfligidas intencionalmente”. Los datos de 2016 que aquí presento se encuentran disponibles en el siguiente enlace:

de suicidios por cada 100.000 habitantes en las Américas⁷. Los datos de los años anteriores y sucesivos no son exactos a los recién aportados, pero sí aproximados en su impacto. De modo que es en este desafiante escenario de pérdidas cuando un nuevo dúo de reguetoneros, bajo la égida del mismo director, deciden dar acuse de recibo al suicidio en tanto flagelo que azota a la sociedad cubana y para hacerlo insisten en elegir cuerpos lésbicos. Resulta difícil pasar por alto el dato de que desafortunadamente el suicidio es una respuesta a crisis existenciales a la que recurren los hombres con una asiduidad cuatro veces mayor que las mujeres. Sin embargo, y según los imaginarios de estos creadores, mejor presentar lesbianas, cuerpos desechables, piezas sobrantes y acaso útiles como susceptibles a padecer inestabilidades sicoemocionales (¿enfermedades?) que las lleven a este desenlace.

Un detalle pequeño pero elocuente es que “Paxupe” se estrenó en YouTube en enero de 2016, mientras que la publicación de “Pensando” sucedió en abril del mismo año. Entiendo también como significantes esas cercanías temporales porque en ambos casos —tal y como probablemente suceda en el cien por ciento de las realizaciones de videos musicales— las letras y músicas fueron compuestas con anterioridad y de modo completamente independiente a las narrativas que se les impondrían más tarde. De modo que, aunque sea arriesgado, se podría asumir una cierta ansiedad de Santana por contar estas historias de mujeres lesbianas a contrapelo de textos que en absoluto las dicen o celebran. Tampoco las maldicen. Simplemente son otro silencio que —según lo entiende Doane para el universo fílmico (en cierta medida útil para leer al audiovisual musical)— debe ser recepcionado desde su superficie y nunca su interioridad (Doane, 1987).

Además, se hace lógico presumir que existiera un diálogo previo que terminara siendo un pacto entre compositor musical/letrista y directores del video; y que en ambos casos los músicos consintieran que sus letras de marcadas referencias heterocentristas fueran servidas en la mesa de la visualidad lésbica. Dicho mejor, el mencionado “pacto entre caballeros” descuida tanto la distancia existente entre las letras musicales y el ámbito real de las mujeres lesbianas, como la posibilidad de acercarse a sus subjetividades para representarlas como algo más que no sea carne de violación o sujeto de muerte por suicidio. Y todo sucede en un espacio temporal extremadamente breve (de enero a abril de 2016).

https://files.sld.cu/dne/files/2017/05/Anuario_Estad%C3%ADstico_de_Salud_e_2016_edici%C3%B3n_2017.pdf

⁷ Datos recogidos por la agencia de noticias CNN según la Organización Panamericana de la Salud (OPS): https://cnnespanol.cnn.com/2019/09/09/una-persona-se-suicida-cada-40-segundos-segun-la-oms/?fbclid=IwAR0vFd1dqH5KmmPWtv-u3ZNK1PK0MtVUNggln34Az-tg1Tm1TWENMOv4e_c.

La historia que se cuenta en "Pensando" es, otra vez, de signo doble y sigue en su cosmogonía a la presentada por "Paxupe". Comienza *in medias res*: una muchacha se hunde en una bañera que contiene agua y sangre; pero en las próximas escenas esa misma chica y otra, tan joven y hermosa como la primera, pasean por La Habana a la orilla del mar, se acarician, se miman, se les ve compartiendo la intimidad de un apartamento y no parece que haya ninguna indicación de infelicidad en la que obviamente sería una relación de pareja. Muy por el contrario, son presentadas desde un escenario que nos conduce a pensarlas desde lo homonormativo⁸. Pero la peripecia otra vez viene de la mano de la aparición de un sujeto masculino quien comienza a seducir a una de ellas (la recoge en su casa, la lleva de paseo, etc.) mientras que la otra detrás de una ventana observa las idas y venidas.

La mujer traicionada por su compañera de vida elige primero el cuestionamiento, es decir, se hace cargo de su pena e intenta resolverla con lo que entendemos en la narrativa visual como una discusión entre ambas. A dicho altercado le sucede el llanto, las memorias de un tiempo dulce, el sumergirse en la bañera ya llena de agua y terminar con su vida mientras la otra se ha marchado con su nuevo amante hombre. Otra vez, siguiendo a Zecchi en *La pantalla sexuada* y las lecturas sobre las representaciones de las mujeres en el cine (trayendo sus ángulos hasta el audiovisual), tenemos que convenir en que las cosas no cambiaron mucho desde Descartes hasta nuestros días:

En la cultura occidental, el legado de Descartes (...) define la civilización en oposición a la barbarie, el espíritu en oposición a la materia, lo eterno a lo perecedero, la cultura a la natura, y por supuesto, la mente al cuerpo y el hombre a la mujer. (...) Estas dicotomías se reproducen en el cine comercial: la acción (el hombre) se contrapone a la pausa de contemplación (el cuerpo de la mujer); la mente masculina es el motor de la diégesis, mientras que la mujer se reduce a espectáculo (Zecchi, 2014: 214).

Un espectáculo que no desprecia recursos disponibles desde siempre en el panteón cultural occidental y tampoco atiende a datos concretos si decide hacer un cierto tipo de denuncia. Los altos índices de desempleo, alcoholismo (entre otros tipos de adicciones), divorcio y precariedades materiales proporcionan en la Cuba contemporánea un archivo más que abundante para proponer una reflexión audiovisual en torno al suicidio. Sin embargo, parecería que la utilidad y desecharibilidad (moneda de doble cambio y rostro) que constituyen los cuerpos lésbicos garantiza tanto una audiencia que los consumirá gustosa como su paso invisible frente a la censura.

⁸ Cfr. Martínez-San Miguel, 2008.

Y es que, a fin de cuentas, este material se imagina a sí mismo como una suerte de ejercicio de advertencia en donde no importa que el texto solo repita monótonamente “ya no sé qué voy a hacer/ llevo mucho tiempo pensando/ llevo mucho tiempo pensando”, ya que la imagen final constituida solo por un cuadro negro nos recuerda, en español e inglés, lo siguiente: “Cada año mueren a causa del suicidio más de 800.000 personas. Nada ni nadie vale más que tu propia vida. Yomil & El Dani” (Santana y Vázquez, 2016: 4:02-4:07). Ningún amor perdido lo vale, pero, entre todos, según estos filósofos del reguetón cubano, el lésbico sería el menos meritorio.

Otras son las engañosas claves con las que son presentados al público los dos próximos videos musicales que voy a analizar. En orden de producción estos serían: “Ser de sol”, estrenado en el 2012 y dirigido por Ián Padrón y “Casanova, Cecilia Valdés y la Bella Durmiente” del 2015, dirigido por el equipo “Cucurucho” (Tupac, Ivette y Zardoyas). Los presento juntos ya que (como en el par recién discutido) hay entre ellos un elemento conector. En este caso sería la presencia del dúo musical “Buena Fe” que alterna en “Ser de sol” con el compositor Descemer Bueno y en “Casanova, Cecilia Valdés y la Bella Durmiente” con un segundo compositor, Frank Delgado. En ambos casos se trata de colaboraciones en los planos musical y lírico entre el dúo y los músicos independientes ya mencionados; colaboraciones que se refuerzan con las apariciones físicas de sendos tríos artísticos en los dos videoclips a comentar.

El clip con el que Ián Padrón acompaña a “Ser de sol” es una producción anterior a los de Santana y Vázquez que acabo de reseñar, y en este caso la narrativa y el modo en que los cuerpos lésbicos son presentados invierte la ecuación de aquellos. Es decir, las chicas no son arrancadas de su propia boda y arrastradas como carne esclava hacia el interior de una casa. Tampoco se suicidan por considerar su mera existencia una provocación que debe autoexcluirse (con la venia de las necropolíticas al uso) del tablado de representaciones sociales. Sin embargo, la macrooperación, esa que se articula desde la mirada hegemónica masculina, prevalece en la medida en que se sugiere que, si dos mujeres deciden dejar a sus respectivas parejas hombres, han de hacerlo contando con su aprobación y de algún modo tácito propiciar al *voyeur* (siempre fálico) cierto gozo. Dicho otra vez en código Preciado, las cosas quedarían de este modo:

La masculinidad es a la sociedad lo que el Estado es a la nación: el detentor y usuario legítimo de la violencia. Esa violencia puede expresarse socialmente como dominio, económicamente como privilegio, sexualmente como agresión y violación. Al contrario, la soberanía femenina solo se reconoce en relación con la capacidad de las mujeres para engendrar. Las mujeres son sexual y socialmente súbditas. Solo las madres son soberanas. En este régimen, la mascu-

linidad se define necropolíticamente (por el derecho de los hombres a dar la muerte), mientras que la feminidad se define biopolíticamente (por la obligación de las mujeres a dar la vida). La heterosexualidad necropolítica, podríamos decir, sería algo así como la utopía de la erotización del encuentro sexual entre Robocop y Alien (Preciado, 2019: 307).

De modo que Padrón nos entretiene en “Ser de sol” con un relato en el que dos amigos, acompañados de una pareja mujer cada uno, se encuentran para cenar en un restaurante de sushi a orillas del mar. En el momento exacto del encuentro entre los cuatro, los *close-up* que dedica la cámara a las muchachas aclaran al espectador que parecen conocerse de antes, lo cual inmediatamente se confirma porque a ese intercambio de miradas le sucede un *flashback* en donde una le coloca a la otra una cadena en el cuello: un ritual de entrega amorosa que hemos visto demasiadas veces como para poder decodificarlo sin hacer el mínimo esfuerzo. Así es que ya sabemos no solo que se conocen, sino que tienen un pasado lésbico y un presente heterosexual.

El paisaje temporal de la tarde (que se hará noche) transcurre entre risas, bebidas y cantos... Hay un chef que prepara el shushi, hay un paseo en bote donde otros personajes extras que vendrían a representar un espectáculo de amigos y conocidos cantan y bailan sin cesar... pero en paralelo los *flashbacks* continúan y al presente lúdico se le yuxtapone un pasado erótico y lésbico que es acompañado por una paleta de colores menos intensa. Son escenas domésticas en las que las chicas se peinan, bailan solas, se visten, se toman de las manos mientras que en el presente del bote solo se miran con deseo... hasta que en cierto momento y otra vez *vía flashback* se narra (de modo casi idéntico a lo que observaremos años después en “Pensando”) que hay un altercado, que una de ellas se va a la calle dejando a su amante sola. Esta será la última vez que viajemos al pasado. Ya hemos entendido que se amaron y que algo (¿un amante hombre?) interrumpió esa relación y que no se reencontraron más hasta la fiesta a la que con ellas asistimos.

El bote regresa al pueblito pesquero, continúa la fiesta en tierra, llega el sushi a la mesa y ellas han desaparecido. Se han escapado a otro espacio interior (¿un sótano, un cuarto trastero o de desahogos?⁹) en el que, por fin, se besarán, dulce y apasionadamente. Sus parejas hombres salen a buscarlas y las encuentran, al fin, en plena faena del beso y la caricia. Y en gesto de épica subversión no reac-

⁹ Atendiendo a los límites de extensión no me detendré a la jugosa semiótica que desencadena el hecho de que las chicas vayan a un espacio no solo semioscuro y escondido a besarse, sino que en la lexicografía cubana esas habitaciones sean conocidas como “cuartos de desahogo”. Pero al/a lector/a experto/a este detalle no debe ni puede pasar por alto en cuanto refuerza la idea de “ilegitimidad” con que nuestras identidades sexuales aún batallan.

cionan como cualquier hijo de vecino a quien su amante traiciona, sino que ríen en complicidad. Acaso celebran la bacanal por llegar. Importa también hacer la breve salvedad de que la canción a secas, sin el acompañamiento que propicia este videoclip, no viene a relatarnos una historia de abandonos por intervención lésbica. El texto lírico, cual paraguas impermeable, podría cubrir tanto un desamor heterosexual como uno homosexual. No hay en él marcas genéricas de ninguna clase. Sirvan estas líneas del estribillo como botón de muestra:

Y ahora resulta amor/ que para ti solo atardecía/ la luna de tu noche/
no era yo quien la tenía./ Y ahora qué hago con tanta luz/ no me
acostumbro a ser de sol/ recuperándome de tu traición./ No me
acostumbro a ser de sol/ recuperándome de tu traición (Padrón,
2012: 1:35-2:02).

El clip termina en una suerte de concierto a cuatro voces en el que los compositores del tema musical (Descemer Bueno e Israel Rojas), quienes han sido además los actores del video, cantan con las chicas entre risas y palmadas de amistad dejando el camino abierto a dos posibles campos de interpretación: o dicho concierto es la ruptura del mundo ficcional que la trama (trampa) visual nos ha propuesto y así el espectador queda avisado de que no se ha tratado más que de una representación, una puesta en escena de las veleidades y fluctuaciones del amor y la carne o, por el contrario, somos convocados a una sublimación del deseo poliamoroso y físico entre los cuatro. Uno al que no tendremos la posibilidad de asistir como *voyeurs*, de modo que mejor conformarnos con este concierto que lo adelanta. En cualquiera de las dos propuestas, la operación, como antes anunciaba, queda intacta. No bastaría la ausencia de ultraje físico o el borramiento que supone el suicidio para que una vez más seamos expuestos a una gramática visual donde los cuerpos lésbicos quedan adulterados, acaso abusados.

Resulta obvio que no se pueden poner en un mismo eje de interpretación los dos materiales que iniciaron esta conversación con “Ser de sol”; sería absurdo e improductivo porque la sola exposición de cuerpos disidentes ya ayuda a configurar y legitimar nuevos saberes y epistemologías. Pero asimismo no podemos pasar por alto cómo pervive, hasta en las anécdotas más festinadas y lúdicas, esa imposibilidad de decir “yo”. El silencio del cuerpo lésbico que desea y busca por sí mismo permanece intacto desde el momento mismo en que su existencia históricamente proscrita y marginal se convierte, a ojos vistas, en nuevo objeto de deseo de quien ha sido históricamente su verdugo. Seguimos, en fin, hablando de un cuerpo regulado y amordazado. Uno que debe esconderse para dar pie a sus desahogos.

Fe de ello da justamente “Buena Fe” (juego de palabras intencional), cuando tres años después de su colaboración con Descemer Bueno insiste en un segundo clip que acompañe otro tema dedicado a estos cuerpos desafiantes. La nueva gestión

tendrá varios elementos nuevos: equipo de directores (Cucurucho), otro coleccionista (Frank Delgado) y una visualidad mucho más lúdica que la anterior (será un clip de dibujos animados). Para la producción de “Casanova, Cecilia Valdés y la Bella Durmiente” (2015), dicho equipo de trabajo ha reservado recursos gramaticales que, si bien no harán avanzar en materia de derechos a la comunidad LGBTIQ+ de la isla, sí confrontarán a su ciudadanía con la clara idea de que ser lesbiana, más que elección o deseo largamente castigado que por fin se libera, es asunto que acontece por desidia, revancha o puro accidente en el mundo de los cuentos de hadas. Una subversión que mejor expresamos con personajes de la historia universal y nacional, juntándolos y agitándolos en una coctelera que cuando se abre nos sirve un trago deliciosamente divertido en la copa de nuestras fantasías más pueriles. De ahí que tenga sentido el recurso de la animación para construir sus visualidades.

A través del texto de esta canción —el cual será el único de los discutidos aquí en donde sí exista convergencia absoluta con la narrativa visual— se desarrolla una anécdota absurda. El tristemente célebre Casanova retorna desde el siglo XVIII italiano hasta el cuerpo de un muchacho habanero del XXI. Allí se casa con la también habanera Cecilia Valdés —cuerpo femenino sobre el cual se operará en el siglo XIX el drama de lo criollo/mestizo/cubano—. De manera que, aterrizados ya en el dibujo animado del siglo XXI, somos convidados a consumir un divertimento atestado de hipotextos cruzados, un palimpsesto de técnica mixta (cuerpo sobre historia sobre cuerpo). En él, la Cecilia y el Casanova modernos son confrontados con el aburrimiento de la institución matrimonial y Casanova, siendo el mismo aventurero del siglo de las luces, propone a Cecilia la posibilidad de un trío sexual con la mítica “Bella durmiente”. Cecilia resiste, siendo que (tácitamente) recuerda que cuando fue imaginada por Cirilo Villaverde el matrimonio le fue negado por razones raciales; de modo que si esta vez ha conseguido consumarlo con un hombre blanco no será ella quien ponga en peligro esa institución. Pero finalmente Casanova consigue convencerla y se inicia el *ménage à trois* con la Bella. El desenlace es una aparente victoria para la comunidad lesbiana ya que Cecilia y la Bella resuelven que la pasan mejor entre ellas que con Casanova y este sale expulsado de la cama y de la casa que comparten los tres solo por unas breves noches. La provocación a la que invito usando la palabra “aparente” tiene como base una serie de violencias a las que otra vez son expuestos los cuerpos lésbicos en este videoclip. Violencia que se ejerce desde la impunidad que concede la heterosexualidad en tanto régimen de gobierno (Wittig, 1975) y política del deseo (Preciado, 2020).

En primer lugar, el dúo Buena Fe y su ocasional colaborador Frank Delgado, siendo como son hombres heterosexuales, se sienten autorizados a recolocar la ya también aburrida fantasía del *ménage à trois* y su amplio récord de consumo heteropatriarcal partiendo del deseo erótico de un sujeto que no es solo un hom-

bre, sino una suerte de heterónimo de infidelidad: Casanova. Si por una parte en el relato del video/canción ese personaje terminará como “cazador cazado”, por la otra, sigue funcionando en la ecuación mental de los compositores como el único sujeto con agencia para echar a rodar un deseo alternativo a lo encapsulado por la monogamia occidental como sistema.

En segundo lugar, es la misma Cecilia Valdés —quien sirviera en tiempos de fundación nacional para exponer los peligros de la esclavitud y terminara condenada a la soledad por haberse atrevido a amar fuera de los límites de su casta— otra vez la elegida como cordero expiatorio para que opere sobre ella, sobre su cuerpo, un experimento sexual (como antes socioracial) sobre el cual ni ha tenido agencia ni ha podido iniciar, de manera espontánea, las interrogaciones pertinentes. De modo que el hecho de que el personaje Cecilia sea capaz de deshacerse de la opresión heteronormada no es victoria sino desidia, revancha o accidente. Nunca deseo impenitente que por fin aprendió a decir su nombre, sino mejor:

Esta forma de servidumbre sexual [que] reposa sobre una estética de la seducción, una estilización del deseo y una coreografía del placer. Este régimen no es natural: se trata de una estética de la dominación históricamente construida y codificada que erotiza la diferencia de poder y la perpetúa. Esta política del deseo es la que mantiene vivo el antiguo régimen sexo-género pese a los procesos legales de democratización y empoderamiento de las mujeres. Este régimen heterosexual necropolítico es hoy tan denigrante y destructivo como lo eran el vasallaje y el esclavismo en plena Ilustración (Preciado, 2019: 307-308).

Y es allí, en la continuidad con que siguen operando estos regímenes de poder, que se hace significativa que aparezcan en este tema musical y su clip personajes de la Ilustración y de lo colonial. De modo inconsciente (o no), los compositores perpetúan los modos de esclavitud de los que participan y arrastran con ellos a sujetos doblemente vulnerables como siguen siendo hoy las mujeres lesbianas. En tercer y último lugar, insisto en dedicar unas líneas a cuánto enuncia a nivel semiótico que la historia de “Casanova, Cecilia Valdés y la Bella Durmiente” nos sea presentada en el formato cinematográfico de dibujos animados. Haciendo una lectura muy primaria e intuitiva de este recurso, despojada sin pudor de todo herraje teórico, me apuro a adivinar cuál fue exactamente la apuesta de estos creadores y desemboco en: una pactada frivolidad, acaso infantilización a postas de la temática lésbica. Lo anterior, lejos de permitir dar cauce a mis rabias a través del siempre útil camino que facilita la *Indagación del choteo* cubano con

que Jorge Mañach nos aliviara, me reactiva traumas y memorias ajenas¹⁰. Pienso en aquellas mujeres que no fui (encarceladas en celdas o en la UMAP) y también en las que no soy, porque al escaparme y vivir en Estados Unidos me atraviesan varios privilegios; pero ninguno tan engeguecedor como para declararme capaz de contar victorias, de útilmente beber del vaso medio lleno y didáctico con que han de consolarme las meras representaciones.

Y es que no quiero seguir contando migajas. No quiero dar la espalda mientras estos músicos, letristas y realizadores de videos musicales siguen juntándose en equipo para experimentar sobre nuestros cuerpos y presentarlos luego como carne esclava o lúdica. No sí en el mismo país en donde lo hacen las estadísticas sobre la violencia ejercida en contra de la comunidad LGBTIQ+, manifiesta en la discriminación laboral, el control sobre las cirugías de reasignación de sexo o el racismo siguen siendo “secreto de Estado” y no delito. No, a pesar del saneamiento de imagen que desde el 2006 —cuando Fidel Castro pasara el liderazgo como primer secretario del PCC y del Consejo de Estado y de Ministros a su hermano— tanto el gobierno de Raúl Castro como el actual (Miguel Díaz-Canel) han querido poner en marcha a través de la sexóloga Mariela Castro, sobrina e hija de los dos primeros mencionados. No, porque nada verdaderamente revolucionario ha sucedido a los colectivos LGBTIQ+ en términos de derechos. No, porque en la isla de Cuba, hasta el día de hoy, el matrimonio igualitario es solo una promesa que sufrió una dura estocada al quedar fuera de la nueva constitución aprobada en el 2019. Y no, porque derivado de lo anterior, no existen derechos parentales, ni de reproducción para parejas del mismo sexo, así como no existe poder expreso a través de representaciones gubernamentales para los sujetos LGBTIQ+.

Epílogo con ventana

Cada día me levanto buscando una ventana entre la prensa. ¿Habrá bajado la curva de infecciones? ¿Cuándo estará lista la vacuna? ¿Funcionó por fin aquel medicamento antiparasitario que tan radicalmente curó a los ratones en Australia? Cada día pienso en nuestros cuerpos encerrados que han desaprendido casi todo cuanto sabían de mezclar salivas, sudores, sangre... esos mismos que al estar encerrados en ciudad extranjera pueden alimentarse hasta con caprichos. No abrimos la puerta al chico del *delivery*, pero él igualmente nos deja fuera las piezas de jamón, de fruta, las bebidas... en esta isla de Lesbos hemos cambiado las sangres blancas del amor por las grasas muertas y repletas de proteínas que

¹⁰ Apelo a la posibilidad del choteo como alivio (que no sucede) en la medida en que efectivamente la canción es en sí misma harto irreverente y lúdica en su estribillo “si está bueno el pan con salsa me sobra el perro caliente” (Cucurucho, 2015: 2:22-2:28).

simulan a aquellas con que imaginamos a ese enemigo verde y rojo llamado COVID-19. Todas las mañanas me despierto buscando una ventana.

Sin embargo, también en esta isla desesperanzada que se niega a morir y por eso llama a esa línea de vida que son hoy los chicos del *delivery* hemos comenzado a atisbar otras visualidades más frescas. Otras músicas, otros textos en donde los cuerpos lésbicos han roto las cercas necrosas que los hombres insisten colocar en torno suyo. Cuerpos que han aprendido a decir “yo”. ¿Aprenderemos, con ellos, a “decir” nuestra propia ficción luego de este virus? ¿Será que podremos existir en otras islas? ¿Se abrirá sin violencias y/o normalizaciones la isla de Cuba para mis amigas lesbianas? ¿Pararán los ultrajes, suicidios, fantasías heteronormadas o experimentaciones ridículas? Sí, sí y sí. Es el mío un cansancio que resiste. Hablaré de ello en otro lugar, a otra hora. Mientras sucede, dejo abierta esta ventana.

Bibliografía

Fuentes

Padrón, Ian [Descemer Bueno] (29 de octubre de 2012), *Ser de sol* [Video], YouTube [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QlrODCIWmEs>].

Santana, Luis [Urban Latin] (27 de enero de 2016), *Paxupe* [Video], YouTube [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hNsYgpdH14Q>].

Santana, Luis y Pedro Vázquez [Yomil y El Dany] (16 de abril de 2016), *Pensando* [Video], YouTube [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0UD5VGazgmw>].

Tupac, Ivette, Zardoyas (Cucurucho) [Buena Fe] (12 de agosto de 2015), *Casanova, Cecilia Valdés y la Bella Durmiente* [Video], YouTube [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QyOc3lnRv0c>].

Bibliografía referida

Agamben, Giorgio (2009), *Nuditá*, Roma, Nottetempo.

Código Penal Cubano (29 de diciembre de 1987), La Habana, Asamblea Nacional del Poder Popular.

Doane, Mary Ann (1987), *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, University of Indiana Press.

Guevara, Ernesto (1977), *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI Editores.

Henken, Ted (2017), "Cuba's Digital Millennials: Independent Digital Media and Civil Society on the Island of the Disconnected", *Social Research. An International Quarterly*, vol. 84, n° 2, pp. 429-456.

Martínez-San Miguel, Yolanda (2008), "Más allá de la homonormatividad: Intimidades alternativas en el Caribe hispano", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n° 225, pp. 1039-1057.

Ministerio de Salud Pública, Dirección de Registros Médicos y Estadísticas de Salud, Cuba (2017), *Anuario Estadístico de Salud 2016*, [disponible en https://files.sld.cu/dne/files/2017/05/Anuario_Estad%C3%ADstico_de_Salud_e_2016_edici%C3%B3n_2017.pdf].

Negrón-Muntaner, Frances y Martínez-San Miguel, Yolanda (2007), "In Search of Lourdes Casal's 'Ana Veldford'", *Social Text*, vol. 25, n° 3, pp. 57-84.

Preciado, Paul (2019), *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, Barcelona, Anagrama.

---- (28 de marzo de 2020), "Aprendiendo del virus", *El País*, [disponible en https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html].

Wittig, Monique (1975), *The Lesbian Body*, Boston, Beacon Press, [trad. David Le Vay].

Zecchi, Bárbara (2014), *La pantalla sexuada*, Madrid, Ediciones Cátedra.