

Mabel Cuesta*

Cuerpos que saben decir yo

Bodies that know how to say I

Abstract | Lesbian women have globally suffered long exclusions within the feminist and LGBTIQ movements; in the first heterosexual bourgeois women have dominated and controlled the narrative and in the second one, that same task has been done by gay men. In the Cuban context even though the very well acclaimed socialist revolution of 1959 shifted many social issues positively, these exclusions have also found space and have subjected dissident identities to processes of silence and persecution. In this piece I am interested in highlighting the productive sediments of trauma that lesbians have suffered and also the possibilities for the future that are presented to us today through the self-representation tool that video clips are. With my writing I propose a hybrid approach which will be constantly interrupted both by testimonies of two Cuban lesbians from different generations (their stories as a sample) and by the analysis, via close readings, of said clips. All in all, I suggest that accessing digital platforms designed for sociocultural interaction and representation could become a sign of change for our future lesbian fates on the island.

Keywords | lesbians | Cuba | persecution | trauma | connectivity | music videos.

Resumen | Las mujeres lesbianas hemos sufrido, a nivel global, de largas 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 con todo y la tan proclamada revolución socialista de 1959, dichas exclusiones han encontrado también espacio y han sometido a las identidades disidentes a procesos de silencio y persecución. En la presente pieza me interesa destacar los sedimentos productivos del trauma que las lesbianas hemos sufrido y también las posibilidades de futuro que se nos presentan hoy a través de la herramienta de autorrepresentación que es el video clip musical. Propongo entonces una escritura/lectura híbrida e interrumpida tanto por testimonios en primera persona de dos lesbianas cubanas de diferentes generaciones (sus historias como botón de muestra) como por el análisis vía *close reading* de dichos clips. Sugiero con todo ello que el acceder a plataformas digitales diseñadas para la interacción y representación sociocultural podría llegar a convertirse en signo de cambio para nuestros destinos en la isla.

Palabras clave | lesbianas | Cuba | persecución | trauma | conectividad | videoclips.

Recibido: 26 de junio, 2020.

Aceptado: 18 de marzo, 2021.

* Dra. en Literatura Hispánica. University of Houston.

Correo electrónico: mabel.cuesta76@gmail.com

Cuesta, Mabel. «Cuerpos que saben decir yo.» *Interdisciplina* 10, n° 27 (mayo-agosto 2022): 121-143.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.27.42147>

Lidia Rosa: 1976-2020

MI NOMBRE ES Lidia Rosa Portilla García. Actualmente tengo 52 años. Nací el 13 de enero de 1968. Soy de la provincia de Matanzas, de familia humilde y trabajadora. Con respecto a mi niñez fue como la de toda persona normal con muy buena educación. Fui creciendo, y ya con 8 años sabía que dentro de mí había algo que era diferente. Por ejemplo: jugaba con los niños y niñas del barrio y yo me sentía que las niñas jugaban al igual que yo pelota, bolas, todo lo que era juegos de varones; pero me daba cuenta de que yo jugaba parecido o igual a los varones; vaya, que era una marimacha de esa época.

Jugaba a las casitas y yo era el papá. Era lo que sentía desde niña. Mi abuelita me llevaba a comprar los regalos; pero yo me inclinaba más hacia los juegos de baloncesto, los de damas chinas que eran con bolas; incluso mi abuela me decía: “cómprate una muñeca” y yo le decía que no. Yo tenía 8 añitos y era una niña; pero dentro de mí era diferente.

Mi difunta madre me decía que por qué yo siempre tenía que estar con los varones y yo le decía que porque me sentía bien. Al ver mi respuesta me llevó a una psicóloga, y para su sorpresa la psicóloga le dijo “ella no tiene nada, está bien” y así seguí creciendo. Yo era desde niña muy alegre; pero a la vez triste porque era diferente. Yo iba con otras niñas a alguna fiesta y me dejaban sola. Las veía entre ellas hablando y yo me apartaba porque sabían que estaban hablando de mí. Desde niña sentía discriminación por ser diferente.

Fui creciendo y supe que mi imaginación era con las personas del mismo sexo. A los 15 años mi papá me dijo “¿qué quieres para tus quince?” y le dije “nada, una fiesta normal”. Y él me regaló una fiesta de parejas y yo con un vestido que complacía a todos los que estaban en ese lugar a pesar de lo que yo sentía por dentro.

Seguí mi vida y entré en una escuela de deportes y enseguida me captaron para entrar en esgrima. En fin, ya yo sabía mi camino y decidí mi vida tal y como es; pero realmente tuve mucho miedo conmigo misma porque en esa época ser homosexual en Cuba era como ser un criminal porque tenías puestos encima los ojos de todo el mundo. Tuve la valentía de decirle a mis padres quién era y ellos me apoyaron en todo.

Aunque mi papá me apoyó entre comillas.

Mis amigos y amigas me decían que yo “la tenía escondida” y a veces incluso me hacían daño y me discriminaban por eso.

Pero al pensar en la sociedad tenía miedo, incluso sabiendo que las mujeres me gustaban yo misma a veces renegaba de lo que sentía pues tenía miedo al roce de las personas, a su rechazo... yo me hacía la que tenía novio y era un engaño total porque realmente lo que yo sentía por las mujeres era más fuerte.

Al final decidí que yo tenía que ser feliz sin importarme el qué dirán.

En esa época, entré en un grupo de teatro en donde me sentía más cómoda y a la vez estaba en el ambiente que me gustaba. Allí conocí a muchas chicas y probé por primera vez lo que era una relación con alguien de tu propio sexo. En esos años fui feliz de verdad.

Sin embargo, en la misma esquina en donde ensayaba el grupo de teatro, hay una iglesia metodista. Un día después de salir del teatro quise entrar. Allí no me sentí mal. Ese día había una campaña de evangelización y un pastor me vio cuando entré y dijo “quiero orar por ti”. Fui al frente, me puso las manos en mi cabeza, me caí al suelo, lloré como nunca en mi vida y decidí en ese momento que la religión era mi camino. Incluso renuncié a mis amigas y amigos. Quería cambiar mi vida, casarme, tener hijos, y ser una nueva criatura como ellos me decían.

Mi vida dio un vuelco, pero dentro de mí había algo que no cambiaba: el gusto por las personas del mismo sexo. Yo oraba, ayudaba, me aparté de todo; pero no era feliz. Me dieron a tocar la pandereta, me hice miembro de la iglesia; pero dentro de mí estaba engañando a Dios porque seguía sintiendo por las mujeres.

Un día me decidí a hablar con el pastor y le dije lo que me pasaba. Él me respondió que yo tenía dentro un diablo. Le pedí que me dijera por qué y él me explicó que tenía que orar más y así lo hice; pero fue por gusto. Bueno, en la iglesia me quitaron la pandereta, me apartaron del grupo; yo iba y ya no me sentaba delante. Fui discriminada porque todo lo que se predicaba era en contra de los homosexuales. Ahí casi no se hablaba de otra cosa.

En fin, casi me obligaron a irme. Yo no podía más con eso y me fui. Realmente pensé que podía cambiar, pero me di cuenta de que Dios me acepta tal y como soy y a pesar de lo que he sufrido. Hoy me siento feliz porque soy homosexual al 100% y porque estoy feliz conmigo misma.

Gracias a Dios y a pesar de que por un tiempo largo me aparté de la iglesia, ahora he encontrado un nuevo camino en la iglesia de la comunidad metropolitana y estoy muy agradecida y bendecida porque me aceptan tal y como soy.

Un anteproyecto constitucional. Matrimonio igualitario. Un poco de historia: 1965-2019

El investigador norteamericano Ted Henken, en su artículo *Cuba's digital millennials: Independent digital media and civil society on the island of the disconnected*, 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 con 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 [...]. 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 [...]. (Henken 430-431)

Dejando por un momento los sustratos de trauma que aún aparecen en la sociedad civil cubana cuando se trata de discutir tanto la pertinencia de un estado de derecho para los sujetos LGBTIQ como sus rizomas; parece igualmente sintomático que las lesbianas como grupo doblemente marginado desde su condición genérica, comiencen a atisbar ciertos hilos de esperanza a través de los intersticios que se abren para ellas en las redes sociales y otras formas de conectividad. El paquete semanal al que refiere Henken ha permitido, por ejemplo, que puedan disfrutar de series norteamericanas o europeas (*The L word*, *Vis a Vis*, y similares) en donde tanto los personajes como sus historias son eminentemente lesbianas.

Al plantear lo anterior, no estoy suprimiendo estas mismas posibilidades y esperanzas para el total de la comunidad LGBTIQ; pero es importante recordar que las lesbianas en Cuba, así como en el resto del globo, han sido víctimas no solo de marginalidad, silencio y falta de representatividad mediática en tanto mujeres sino también en tanto homosexuales. Las lesbianas, las bisexuales y las trans hemos sufrido de largas 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. Entre dichas violentas exclusiones se encuentra la de no ser representadas en campañas contra la violencia de género. Al respecto abunda la investigadora y activista cubana Mercedes García Hernández:

La violencia que sufren mujeres homosexuales, bisexuales y trans está totalmente invisibilizada en las campañas dirigidas a eliminar la violencia contra la mujer, pensadas desde la heteronormatividad hacia la mujer de pareja heterosexual, que siempre es violentada por un hombre: su padre, el marido, un amigo, etc. (Gordillo Piña 2016)

En la presente pieza me interesa destacar los sedimentos productivos del trauma que han sufrido y también las posibilidades de futuro que se presentan hoy ante las lesbianas radicadas en la isla de Cuba. Propongo, entonces, una escritura/lectura híbrida e interrumpida tanto por los testimonios en primera persona de dos lesbianas cubanas de diferentes generaciones (sus historias como botón de muestra) como por el análisis de unos videos musicales que dejo para el final. Sugiero con todo ello que el acceder a plataformas digitales diseñadas para la interacción y representación sociocultural podría llegar a convertirse en signo de cambio para sus destinos; pero esencialmente para sus autopercepciones.

Siguiendo a Paul B. 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). Quiero entonces ensayar el cómo, de modo todavía muy precario, estos cuerpos marginados y que se ha intentado normalizar desde el poder han ido encontrando su espacio para decir su nombre y su deseo a través de las posibilidades que ofrecen las representaciones en el medio audiovisual. Asimismo, importa aclarar que este será solo un fragmento de un trabajo mucho mayor, un libro monográfico, en donde discuto piezas de cine, teatro y literatura, que han sido escritas y/o producidas en la isla de Cuba durante los últimos veinte años.

Regresando entonces al modo en que la conectividad ha globalizado y dado la posibilidad de consumir, de manera simbólica, los deseos y expectativas de las lesbianas cubanas contemporáneas, hay también y necesariamente que presentar de modo paralelo una conversación sobre el trabajo del Cenexes,¹ la figura de Mariela Castro y el posible paso, vía referendo constitucional, de una legislación para el matrimonio igualitario.

Hasta el presente y en una lógica contraria a la exhibida por la prensa internacional, las estadísticas sobre la violencia ejercida en contra de la comunidad LGBTIQ en Cuba, manifiesta en la discriminación laboral o en el control sobre las cirugías de reasignación de sexo, siguen siendo “secreto de Estado”. Desde que en el 2006 Fidel Castro pasara el liderazgo como primer secretario del PCC y del Consejo de Estado y de Ministros a su hermano Raúl y este a su vez intentara —apoyado en su hija, la sexóloga Mariela Castro— hacer una suerte de saneamiento de imagen en cuanto al modo en que lidia el gobierno con su comunidad LGBTIQ, nada verdaderamente revolucionario le ha sucedido a este colectivo en términos

1 Cenexes es la institución asociada al Ministerio de Salud Pública que dirige Mariela Castro, y su acrónimo quiere decir: Centro Nacional para la Educación Sexual. Atención a la asociación entre la institución asociada con la salud y el agrupamiento oficial de los sujetos LGBTIQ en torno a ella.

de derechos. El matrimonio igualitario es solo una promesa que sufrió una dura estocada al quedar fuera de la nueva constitución aprobada en 2019.² Asimismo, no hay derechos parentales, ni de reproducción, ni poder expreso a través de representación gubernamental para parejas del mismo sexo o sujetos LGBTIQ.

A la vez y problematizando más este asunto, no escapa a casi nadie la gran ironía que constituye el hecho de que la comunidad LGBTIQ cubana sea “visible” nacional e internacionalmente a través de una representante del mismo poder heteronormativo y censor que por más de cuarenta años la fustigó. Es decir, el sempiterno poder de la familia Castro, esta vez representado por una mujer de la próxima generación: la sobrina/hija Mariela Castro.

Si solo indagamos con cierta seriedad, descubrimos que perviven aún ejercicios de control policial, conocidos como “redadas” perpetradas con regularidad contra travestis y trans en sus puntos de encuentro en La Habana. Siendo así, no resulta difícil concluir que esa representación y legitimidad que Mariela Castro propone desde el Cenesex está siendo entregada a los medios de difusión desde un discurso pre-escrito y pre-aprobado por la nomenclatura gubernamental. Aquella que en los años sesenta del siglo XX condenaba a los individuos de clara preferencia homosexual a los campos de concentración conocidos como UMAP³ y en los setenta y ochenta los declaraba “lacra social” bajo los artículos penales de “peligrosidad pre-delictiva”.⁴

Tomar el pulso de la comunidad LGBTIQ en la isla con seriedad entrañaría el gesto, con frecuencia olvidado, de escuchar las voces de quienes no están asociados con el Cenesex. Además, habría que entender que ese “Centro”, asociado al Ministerio de Salud Pública (asociación que constituye en sí misma el más eloocuente de sus principios motores de saneamiento) puja por una normalización

2 La ley de matrimonio igualitario no consiguió colocarse en la letra de la nueva constitución aprobada el pasado 24 de febrero de 2019. En el artículo 68 del anteproyecto constitucional que se sometió a debate se preveía establecer que el matrimonio era una unión entre dos personas, sin precisar el género; pero frente al revuelo que causó esta modificación entre los sectores más conservadores de la sociedad (léase de diferentes iglesias protestantes, las autoridades finalmente optaron por una fórmula más imprecisa que no reconoce el matrimonio gay, aunque tampoco lo impide. La próxima etapa de este debate tendrá lugar en el parlamento cubano que tiene ahora un plazo de dos años para legislar sobre el matrimonio y someter la nueva ley a un nuevo referendo.

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

4 Existe, en el código penal cubano vigente, una serie de artículos (76-80) bajo los cuales los sujetos pueden ser encarcelados y reducados 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. Se puede consultar el código penal vigente en el siguiente enlace: <http://www.parlamentocubano.gob.cu/index.php/documento/codigo-penal/>

y control de todos aquellos cuerpos que no respondan al modelo hegemónico y largamente *demodé* que la tradición estalinista ha propuesto e impuesto a la ciudadanía cubana.

Hay que revisar los sucesos del 15 de mayo de 2019 cuando luego del frustrado intento de hacer constitucional el matrimonio igualitario, el Cenesex —sospechosa y arbitrariamente— decidió cancelar su habitual marcha por el orgullo LGBTQ. En respuesta, ciertos actores de la sociedad civil decidieron marchar libremente por el Paseo del Prado habanero. Dicha marcha terminó siendo reprimida por la policía, al no contar con los permisos pertinentes. Léase, los del Cenesex.⁵

La investigadora Frances Negrón-Muntaner ha venido anotando con acuciosidad algunos de los más significativos *modus operandi* del Cenesex y los ha resumido en su fundamental ensayo “*Mariconerías de estado: Mariela Castro, la comunidad LGBTQ y la política cubana*”:

Si bien dentro y fuera de Cuba, la labor de Castro Espín se interpreta como una defensa radical de la comunidad LGBTQ contra el prejuicio, una lectura cuidadosa apunta a que su discurso está marcado por lo que podríamos llamar un fuerte “maternalismo” autoritario. Por ejemplo, en sus intervenciones en los medios de prensa y televisión, Castro Espín imagina las necesidades de los travestis en términos muy similares a los niños y adolescentes. El asunto no es, por ejemplo, que los travestis socialicen libremente y determinen cómo quieren ser (o no) representados políticamente. Más bien, según señala Castro Espín en un video de Cenesex titulado *Sexualidad, un derecho a la vida* (2005), a los travestis hay que “atenderlos”, “escucharlos”, y, sobre todo, “comprenderlos”. (Negrón-Muntaner 2016, 115)

Al margen de lo que plantea Negrón-Muntaner, resulta difícil aceptar como legítimo el discurso que Castro Espín ha ido construyendo a través de declaraciones y entrevistas sobre democracia y diversidad. Cuando se apresta a declarar una igualdad de deberes y derechos para todos los sujetos que viven en la isla —con independencia de sus condiciones de raza, clase u orientación sexual— en realidad está enterrando todo aquello que pueda resultar ajeno a su propia idea de nación: una nación castronormalizada tanto para la ciudadanía *queer* como para la no *queer*.⁶

⁵ Más detalles de los sucesos del 15 de mayo son puntualizados en el artículo periodístico de Carlos Manuel Álvarez “Miedo, fiesta y represión: una pelea cubana contra el demonio”, disponible en el siguiente enlace: https://elpais.com/internacional/2019/05/15/actualidad/1557934824_744776.html

⁶ Utilizo el neologismo “castronormalizada” como parte de la hipótesis que aquí defiendo: la familia Castro continúa en el poder ya que Raúl Castro se mantiene como primer secretario del Partido Comunista de Cuba (PCC) y dicho partido es el órgano rector de la nación;

En un intento por argumentar lo anterior, quisiera detenerme en el dato de que entre el 2008 y el 2018, cada junio, y como parte de la celebración de jornadas contra la homofobia, la directora del Cenesex bailó por las calles de La Habana una “conga” que como bien es sabido es un ritmo de carnaval.⁷ El hecho de que sea “ese” el ritmo elegido para los desfiles del orgullo gay habanero, conduce a una breve digresión ya que impone recordar que los carnavales son desde la Edad Media un espacio creado por el poder para hacernos sentir liberados y realizados en un círculo bien delimitado y de corta duración (unos pocos días, una sola vez al año).

Entonces, no se trata solo de que Mariela Castro haya bailado durante diez años una conga de carnaval anual con la comunidad; sino de que quienes siempre estuvieron invitados eran exclusivamente aquellas personas asociadas *a* y convergentes *con* la agenda del Cenesex. Para confirmar todo lo anterior, hay que, insisto, visitar los sucesos del 15 de mayo de 2019 que párrafos arriba mencioné. El desenlace de esa marcha no organizada desde las oficinas del Cenesex nos aclara toda duda posible. De igual modo, no puede desestimarse que las cirugías de reasignación sexual continúen siendo autorizadas solo por Castro Espín, ni que sean exclusivamente concedidas a quienes se acerquen al centro que dirige.

Repasado lo anterior, interesa desembocar en las lesbianas cisgenéricas y en el cómo estos modelos de activismo normalizado no les reportan importantes beneficios, lo cual no significa que no haya grupos de ellas asociados con el Cenesex ni que no estén interesados en la aprobación del matrimonio igualitario. Sin embargo, no es en torno a esos pequeños grupos ya alineados con el poder que propongo esta conversación, sino en torno a otros síntomas igualmente resistentes e interesantes.

Pero antes de dar paso a ese segmento que descansará sobre las representaciones audiovisuales musicales ya anunciadas, interrumpo de nuevo con otro testimonio. Se trata de Haydée: alguien que para cuando Lidia Rosa pugnaba por deshacerse de su deseo, escondida en una iglesia metodista (década de los ochenta) ya debía luchar en la ciudad cubana de Matanzas y algunos pueblos cercanos con la persecución y el miedo.

de modo que la figura del presidente Díaz Canel funciona solo a nivel simbólico como una estrategia de ilusoria pluralidad. Dicha inmovilidad ideológica y de gobierno facilita que las estrategias de normalización para un modelo único de ciudadanía, que sesenta años atrás fueron instaladas desde las organizaciones de masas (FMC, CDR, MTT, etc.), puedan ahora ser desplazadas ‘hacia’ y recicladas ‘desde’ el Cenesex a través de una figura que no solo pertenece al clan familiar gobernante, sino que además detenta el control para establecer qué miembros de la comunidad LGBTIQ son o no aceptables.

7 Como recién comentaba, el presente 2019 ha sido el único año en que la conga que acompañaba las jornadas por el orgullo LGBTIQ en La Habana no ha salido a celebrar con el auspicio del Cenesex.

Haydeé: 1981-1984

Era un sábado, entre 1981 y 1984. Al mediodía, después del trabajo íbamos para San Miguel,⁸ ya teníamos la reservación para el Balneario (hermosa arquitectura, luz, vitrales preciosos, comida exquisita... detrás había una floresta fresca y sombría y allí los famosos baños medicinales donde años atrás muchas familias hacían uso de sus cualidades curativas. Manotas y yo...⁹

Salimos hasta Peñas Altas a coger botella... Y pasó de largo el señor oficial en su carro con una mujer que yo conocía de mi oficina.¹⁰

Cuando nosotras llegamos al hotel ellos estaban en la carpeta. Todas mis alarmas ya disparadas porque hay algo que nos avisa. Y era la época de la represión sin tapujos. Subimos a nuestra habitación. Le dije a Manotas: “ni saques nada de los bolsos”.

Tocaron a la puerta y era el administrador, entre molesto y apenado: “tienes que irse de aquí, pasen por la carpeta para devolverles el dinero de la reservación”.

En apariencia estábamos tranquilas, pero fue devastador el incidente. Mi terror era por ella, que ya había tenido que ir a los tribunales porque en el periódico *Girón*¹¹ la habían hostigado y tuvo que nombrar un abogado para la defensa. La salvó también llevar todos los documentos que avalaban su carrera (reconocimientos y premios). Era muy solapado todo; pero querían sacarla por ser lesbiana, evidentemente...

En esa situación tan desagradable participó un policía a quien por más señas le faltaba una oreja. Una noche nos amenazó diciéndole que la iba a botar del trabajo. Y ella le contestó fuerte. Entonces fue que nombró un abogado porque ya le estaban anunciando su despido. Era pura agresión porque Manotas es una periodista respetable. Dirigió el suplemento *Yumuri*¹² varios años.

Pues en la carpeta nos devolvieron los 15 pesos de la reservación y salimos de allí asustadas, temerosas, y regresamos a la ciudad.

8 Se refiere a un pueblo en la provincia de Matanzas, conocido por su balneario de aguas termales medicinales. El nombre oficial del lugar es San Miguel de los Baños.

9 Los nombres de las testimoniantes Haydeé y Lidia Rosa se corresponden con los que llevan en sus documentos de identidad. No así Manotas quien no fue entrevistada, sino que es solo referida por su ex pareja Haydeé.

10 Al decir “oficial” quiere decir en realidad “militar”. En Cuba llamamos a los miembros del cuerpo militar “oficiales del ejército”.

11 El periódico de la provincia de Matanzas y que lleva como título *Girón* es, como todos los que en Cuba reciben impresión y difusión legal, propiedad del Estado y como tal es manejado ideológicamente por el único partido legalizado en la isla: el Partido Comunista de Cuba (PCC). Manotas trabajaba como periodista en este órgano oficial del PCC.

12 El suplemento *Yumuri* es justamente el anexo cultural del periódico *Girón*. Es igualmente propiedad estatal y responsable de difundir ideología alineada al PCC.

Tengo otra anécdota de una citación que me hicieron a la PNR¹³ una tarde en que fuimos a almorzar Manotas y yo, nada menos que para captarme como colaboradora para el “Departamento de Lacta Social”¹⁴ ¡Qué horror! Se vivía bajo ese estado de pánico. No, no es una exageración: amenazas, prisión, intimidación...

He vivido TODAS las etapas de esta revolcadera¹⁵ de la historia de nuestro país, que no piensa ni cojones. Pero yo sí recuerdo tanta calamidad... Stalin era un peluche comparado con algunos acéfalos con poder. Cuánta gente buena emigró por tanta arbitrariedad y tanta persecución irracional.

Y de 1980 también hay mucho que decir: ¡Fue espantoso!¹⁶

Haydée: la tarde del almuerzo

Me he pasado la madrugada revisando “el archivo” y desclasificando disímiles asuntos: estábamos Manotas y yo en el Bahía esperando para pasar al restaurante a almorzar. Cerca de la baranda se me acercó un muchacho vestido de civil y puso delante de mí un carné del DTI...¹⁷ ¡te podrás imaginar!

Asombrada le pregunté el motivo y de una forma muy natural me comunicó que necesitaba hablar conmigo, que a las tres me presentara en la unidad de La Playa¹⁸ y preguntara por Ramonín. Otra vez el pánico y el esfuerzo por aparentar tranquilidad. Manotas me decía que hiciera como si nada ocurriera.

Pasamos a almorzar. Tomamos vino tinto. Supongo que era noviembre, fecha de aniversario de nuestra relación. De ahí fuimos para la casa de ella en el Reparto Ciudadamar, en La Playa, y al poco rato salí para el encuentro impuesto.

13 PNR, siglas para designar a la Policía Nacional Revolucionaria.

14 “Departamento de Lacta Social” es el designado al interior de las oficinas de la PNR para tratar con aquellos sujetos designados como tal. Ver las acepciones de la RAE para esta palabra. Lacta: “Vicio físico o moral que marca a quien lo tiene. Persona depravada” (véase www.rae.es).

15 Aquí la testimoniante hace un subversivo juego de palabras usando la raíz compartida de las palabras revolución y revolver.

16 En 1980, cerca de 125,000 cubanos abandonaron (o fueron forzados a abandonar) la isla de Cuba por el puerto de Mariel. Entre ellos hubo una gran población de homosexuales que o bien estaban en las cárceles acusados de “peligrosidad pre-delictiva” (ver nota 4) y fueron puestos en barcos hacia Estados Unidos sin su consentimiento o estando libres; pero con un expediente abierto en los archivos policiales por su identidad sexual, fueron invitados por la policía y otras fuerzas del poder a abandonar la isla o finalmente se declaraban voluntariamente como homosexuales para que sus permisos de salida fueran tramitados rápida y certeramente. La bibliografía sobre el puerto de Mariel en 1980 es vasta y no tiene sentido referir a solo un libro o artículo para cubrir los desmanes de este capítulo de la historia cubana postrevolucionaria.

17 DTI, siglas para designar el Departamento Técnico de Investigaciones de la PNR.

18 “La Playa” es el nombre de un barrio en la Ciudad de Matanzas, Cuba.

Al llegar me encuentro con un muchacho que fue compañero mío en el año que trabajé en el Ministerio del Trabajo. Se extrañó al verme:

— ¿Haydée, qué tú haces aquí?

— Me citó Ramonín, Simpson.

— Pero ¿por qué?

— No sé, no te puedo responder eso... Me dijo que viniera.

Su silencio fue bastante elocuente para mí. Es o era (no lo he visto más) un tipo serio y pasó al MININT luego de estar en Angola. Me agradaba.

No puedo precisar ahora detalles de la conversación con Ramonín, el tema era que me había estado observando, que yo era una persona seria y que tenía características para que colaborara con el “Departamento de Lacta Social”. Yo estaba muy confundida. Pero lo que siempre supe, y de hecho así fue, es que no me iba a prestar para dar información sobre homosexuales. No le veía sentido a esa propuesta porque no éramos asesinos, ni delincuentes, ni lacta social.

Salí de allí caminando por todo el malecón. Manotas me esperaba.

Fui dos noches más a conversar con él a la PNR central. Era una conversación ambigua, de propuestas inconexas. No sé si tenía otra intención que captarme para tamaña misión. No me faltó al respeto.

Fue una larga y tormentosa etapa. Había que estar en la sombra. En lugares determinados; algunos homosexuales se veían en los parques o por los alrededores del cementerio o en una calle que fue “designada” por la mayoría ya que era la menos alumbrada.

Ni lacras, ni lesbianas normalizadas, Krudxs Cubensi: 1999-2020

Como otro brevísimo botón de muestra, retomo el aliento crítico a través del dúo de performers conocido como les “Krudxs Cubensi”.¹⁹ Para repensar con lucidez y equilibrio los escenarios en los que sobreviven las lesbianas en la Cuba contemporánea, en primer lugar hay que admitir que si bien persisten las condiciones de libertades a medias, homofobia de estado enmascarada tras el Cenesex, conexiones sociodigitales precarias y el excesivo control gubernamental vigente, hay también producciones culturales como la propuesta por les “Krudxs Cubensi” que acusan recibo de ciertos desplazamientos imagina-

19 A lo largo de este segmento se observará cierta inestabilidad nominativa al llamar al dúo “Krudas Cubensi” y “Krudxs Cubensi” de manera indistinta. Las intervenciones hechas por mí, aparecerán con “x” y las de parte de la crítica citada con “a”. La razón es que desde su fundación en 1999 hasta el 2014 se identificaban como lesbianas “cis” y en consecuencia usaban la “a”; pero en los últimos seis años han comenzado un proceso de desidentificación en donde usan la “x”. Todo sobre las Krudxs Cubensi en su página web: <http://www.krudas-cubensi.com/>

rios y fuertes quiebres del relato nacional. Aún si ese relato es producido por el Cenesex.

“Krudxs” (como les llaman popularmente sus seguidores) son una pareja que en sus primeras apariciones (1999-2000) eran claramente identificadas como lesbianas cisgenéricas; sin embargo, en la medida en que han ido pasando los años y evolucionando personal y políticamente, se han deshecho y resisten toda etiqueta con el fin de instalarse solo en el espacio de lo no conforme, lo *queer* por antonomasia. Cultivadoras del rap, el hip-hop y la poesía performática, comparan su tiempo entre las ciudades de Austin, Texas, y La Habana, Cuba. En la última década, han entrado y salido tanto de sus propios roles de género como de la isla con frecuencia y fluidez; lo cual deviene hartó significativo al decodificar los textos de sus canciones y sus poemas.

“Krudxs” suelen presentarse más fácilmente legibles si nos acercamos a ellas desde un ángulo que las contenga como una de las más disidentes representaciones de “la revolución” y sus modelos de ciudadanía asignados a la mujer. Desterritorializados sus cuerpos y sus “patrias”, desafían, dinamitan y corrompen la ensayada castronormatividad. En su prolífica producción audiovisual es posible establecer una macroidea que permea el resto de las que conformarían su no binaria ideología de género: el patriarcado es la más tóxica de las instituciones pues contamina, controla y extorsiona la existencia de todo cuerpo alterno.

Para ilustrar lo anterior, discutiré fragmentos de dos de sus clips musicales producidos a partir del 2014. Dichos videos son los titulados “Mi cuerpo es mío” (2014) y “En el solar” (2016); desde ellos, arguyo, se puede leer con mayor fruición las prácticas de insubordinación, inestabilidad genérica y glolocalidad que considero esenciales para la totalidad de la obra de Krudxs Cubensi.

El tema “Mi cuerpo es mío” (2014) abre con una pregunta que de modo inmediato encuentra respuesta al tornarse declaración de fe: “Whose bodies?/ Our bodies/ Whose rights?/ Our rights/ ¿Cuerpos de quiénes?/De nosotres/ ¿Derechos de quiénes?/ De nosotres/ ¿Decisiones de quiénes?/ De nosotres/ Krudxs Cubensi/ one more time/representing women and *queer* people choices” (Krudxs Cubensi 2014, 0:09-0:32). Varias intersecciones hay aquí que parecen importantes a destacar.

En primer lugar, ese fluido *code switching* que, si bien no es una novedad para los artistas US Latinx; sí lo es para creadores que recibieron toda su educación formal en la monolingüe isla de Cuba. *Code switching* que además encuentra en sus textos inmediata convivencia con el aún pujante y controversial “lenguaje inclusivo”. Ese “nosotres” que resuena en el título de la totalidad del álbum *Poderosxs* que es en donde aparece el tema ahora comentado.

En segundo lugar, se aprecia con claridad que es a los vulnerables grupos *women* y *queer* a quienes pretenden representar sin que esto suponga una loca-

lización geográfica, étnica o racial específicas. Sin embargo, más adelante, al interior del mismo tema, sí harán un aterrizaje en parajes concretos al identificarse como “Afrolatina, americana y caribeña/ Orgullo de mi gente y de mi cuerpo dueña” (Krudxs Cubensi 2014, 1:47-2:08).

La demanda que aparece al centro de “Mi cuerpo es mío” deja claro lo que antes aseveraba en relación con la intencionalidad del dúo de desplazar (para amplificar) su mensaje desde un centro local (La Habana o Austin) hacia un espacio en donde sea el patriarcado como sistema cultural tóxico y transnacional quien quede emplazado “Saquen sus rosarios de nuestros ovarios/saquen sus doctrinas de nuestras vaginas” (Krudxs Cubensi 2014, 0:34-0:48). Es así que aparece la pareja reclamando absoluta autoridad para sus cuerpos y enfatizando que ni la revolución iniciada en 1959 por el aún vigente gobierno cubano, ni las propuestas imaginarias y pragmáticas (legislativas) de la mayoría de los estados contemporáneos tienen significación o contenido real para las mujeres en general y las mujeres *queer* en particular, siendo que no les representa.

Establezco este video —junto al que de inmediato pasaré a comentar “En el solar” (2016)— como parteaguas al interior de la totalidad de la obra de Krudxs Cubensi en la medida en que (a nivel audiovisual) son las primeras producciones en donde su mensaje viaja desde lo global (“Mi cuerpo es mío”) hacia lo local (“En el solar”) afianzándose allí para, una vez conseguidas sus denuncias, volver a saltar hacia lo global.

Si bien ambos temas aparecen en el disco *Poderosxs* de 2014, hay entre la publicación de los videos, dos años de diferencia. Años que quizás deberíamos tener en cuenta en la medida en que son justos los que coinciden con el inicio del deshielo de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos; lo cual quizá facilita que la grabación del segundo ocurra completamente en escenarios habaneros.

Pasando entonces a discutir con mayor exhaustividad “En el solar” (2016), lo primero que habría que señalar es el cómo les artistas, sin ambages, desafían la idea de equidad social y el no sometimiento de clases en Cuba. Lo hacen tomando como hilo articulador tormentosas imágenes de pobreza en la ciudad de La Habana. Hay, asimismo, el deber de anotar que la pobreza ha sido desde la propia génesis del trío (luego dúo) eje central en sus líneas de pensamiento; cuidando siempre que aparezca en directa conversación interseccional con la raza negra; la cual, con todo y el intento igualador de la Revolución de 1959, ha sido sometida a extensas subordinaciones en la isla.

En un fundamental artículo de Ronni Armstead, Odaymara Cuesta expresaba ya desde el 2007:

More than being Cuban, I am a poor Cuban. ¿Entiendes? A more humble Cuban. Because they say that in Cuba there are not classes, that everybody is working class. But

in Cuba there has been achieved a differentiation, let's say, of certain social scales; there are people [here] who have a car and a house. There are people here who have neither car nor house. ¿Entiendes lo que estoy diciendo? Do you understand what I'm saying? And I am one of those people who have neither car nor house. Nothing. So I wake up in the morning wondering if at night I'm going to sleep in the same [bed] where I'm living now. So I tell you that [I identify with the] poor, women, artists, Cuban, Black, hip hop. (Armstead 2007: 107)

Como mencionaba antes, me interesa discutir en conjunción estos dos materiales de les Krudxs porque si en "Mi cuerpo es mío" se confronta a las históricas instituciones occidentales (iglesia, estado y matrimonio): "(...) saquen sus rosarios de nuestros ovarios/saquen sus doctrinas de nuestras vaginas/ ni amo, ni estado, ni partido, ni marido" (Krudxs Cubensi 2014, 0:48-1:02); en "El solar" lo confrontado es específicamente el gobierno cubano y la falta de recursos en las que viven las comunidades de afrodescendientes.

En esta segunda producción, antes de que aparezcan en la pantalla las imágenes y música que conforman la canción, se nos muestra una dedicatoria en dos pantallas consecutivas; pero independientes en donde podemos leer "Habana, a ti te quiero/De verdad" (Krudxs Cubensi 2016, 0:18-0:24).²⁰ Esa dedicatoria nos orienta hacia dos planos de interpretación contiguos, mas no idénticos. El primero descansa sobre la cláusula circunstancial "De verdad". El que esta aparezca en una pantalla independiente de la línea que la antecede, potencia la idea de que el video y la canción son para una ciudad a la que quieren auténticamente (sin pose, sin extorsiones, de manera horizontal). El segundo plano que ya contendría la frase entera se asegura que no sea posible alejar el mensaje que estamos a punto de escuchar y ver de su referente más inmediato. Para enfatizar aún más esa imposibilidad, la dedicatoria es sucedida por una serie de tomas rápidas, fragmentadas y yuxtapuestas tanto de sitios icónicos al discurso de la Revolución (la bandera en el malecón, las consignas de "venceremos", la Plaza de la Revolución, etc.) como por sitios históricos que identifican la ciudad (el Morro, el Malecón, el Prado, la ex embajada de Estados Unidos, etc.); mezclados todos los anteriores con los que finalmente constituirán el centro de la narrativa visual del video: las calles sucias de barrios no expuestos a los turistas, vertederos de basura, grafitis, pescadores, barrenderos, bicitaxeros y autobuses.

Esos primeros segundos de la historia, podrían ser leídos, como otra declaración de fe; pero también de fidelidad. Tras su inicial voluntad de exponer todo lo que La Habana es, los espacios centrales para la escenografía pasan a ser el

20 Uso la barra simple para demarcar qué frase aparece en cada una de las dos pantallas mencionadas.

solar, los barrios eminentemente poblados por afrodescendientes y los basureros. Con ello, se articula un muy claro gesto político en donde quedan anuladas y contestadas las enormes capitalizaciones que hacen de una Habana para turistas, glamorosa y resorte de nostalgias, artistas contemporáneos como Descemer Bueno o Kelvis Ochoa.²¹

Resulta interesante comprobar, que ya desde el 2008, en otro ensayo titulado esta vez “Las Krudas, Spatial practice, and the performance of diaspora”; otra vez Armstead decodificaba de manera perfecta esta estrategia de los raperos:

Las Krudas are especially helping to disrupt the classificatory eye’s orientalist gaze —which visually and aurally disciplines space through the distribution of bodies and voices— through their public performances. In the tourist zones the classificatory eye looks upon a sanitized space, producing, in concert with the ear, ordered visual and aural landscapes evocative of the “authentic” Cuba. I suggest that sound can make visible spatial practice. Las Krudas perform music and theater —aimed at disrupting the definition of who is authentically Cuban— in the heart of the tourist zone. (Armstead 2008: 130)

Una vez que arrancan música y texto, la letra discurre desde la descripción de la vida social de un solar habanero “(...) con sus colores, con su habitar, con su bullicio, con su lavar, con su chisme y su cooperar, ya la maraca empezó a sonar (...)” (Krudxs Cubensi 2016, 1:14-1:20) hasta la real acusación de los estados de pobreza a la que están sometidos sus moradores “(...) qué miseria, qué alegría, abierto los basureros, derrumbe de vertederos, dondequiera los mosqueros, *room for rent*, bicicleteros, en cada grieta una flor, en cada mierda un color, en cada casa calor, se quemó el ventilador (...)” (Krudxs Cubensi 2016 1:33-1:44).

La enumeración anterior es desarrollada aún mejor a lo largo de los cuatro minutos por los que se extiende la canción conteniendo semas que nos reportan insalubridad, derrumbes de edificios, alcoholismo, colas, falta de transportación pública, ventas ilegales, represión policial, escaso acceso a la Internet y

21 Menciono a estos compositores y cantantes solo por recurrir a dos de entre los muchos que han elegido estrategias visuales de nostalgia y romantización de La Habana para acompañar sus producciones video-musicales. Pero un motivo añadido es que tanto Kelvis Ochoa como Descemer Bueno comparten la experiencia de haber vivido por largas temporadas fuera de Cuba (Kelvis) o entre La Habana y Miami (Descemer). Ténganse como referencia a mano la producción que los unió a ambos en ese intento de idealizar la ciudad: “Quédate” (2010), canción y respectivo video que han sido leídos de modo popular como una invitación a los regresos que ellos mismos total o parcialmente han protagonizado. Video disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=moLphBdYnZ4>

peticiones a las deidades africanas quienes serían una suerte de refugio —acaso enajenante— ante la incertidumbre del presente.²²

Pero con todo y la voluntad de denuncia, así como las claras intervenciones visuales del más empobrecido espacio urbano habanero, prevalece una proyección amorosa sobre y por la ciudad que es también leitmotiv. Las enunciaciones sobre lo roto, desvencijado, precario e insalubre, se cosen a sí mismas con un hilo delicadísimo, uno que repite *Habana es mi ciudad/ Habana yo a ti te quiero/ Habana...* el mismo con el que cierran la canción y que es ya no una declaración de fe —como en “Mi cuerpo es mío” o como en la dedicatoria de esta misma producción— sino una de fidelidad.

Vale notar que las palabras “fe” y “fidelidad” comparten la raíz latina “fides” y parecería ese un detalle nimio; pero lo propongo como significativo tanto al destacar convergencias entre estos dos temas, así como al ensayar una poética recurrente en los textos de Krudxs Cubensi. La fe que proyectan sobre sus cuerpos, la autonomía y demandas de libertad que piden para ellxs, apela a un discurso de pertinencia global, siendo como son cuerpos desplazados a los que no interesa (en apariencia) mostrarse anclados a un espacio específico. Sin embargo, esa misma fe se trastoca y fusiona con la fidelidad, si el espacio en donde deben ser aterrizadas sus miradas e identidades es La Habana: “(...) en el solar yo estoy, yo no me he ido” (Krudxs Cubensi 2016, 1:28-1:30).

El acto de feminizar con su mirada la ciudad, les permite también presentarla como a otro cuerpo; acaso el más deseado de entre todos los de mujer que conocen; acaso el único a quien pueden serles completamente fiel; procurándose así “agencia sobre” y “posesión de” la amante Habana. Agencia y posesión que, otra vez, no se consigue mirando desde arriba sino a través de planos de cámara centrales y bajos. Las únicas tomas de planos aéreos que hay en el video son aquellas que como recién señalaba aparecen al inicio con la intención de mostrar los sitios icónicos de la ciudad. Esa Habana que sí sale en las postales; pero que no forma parte del cosmos de les Krudxs.

Dos elementos añadidos a los hasta aquí expuestos facilitan esa lectura encaiminada hacia el *ars amatoria*. El primero es la portada misma del CD *Poderosxs* que es también la primera imagen del video. En esos soportes visuales les miembros del dúo aparecen sosteniendo y apretando sus genitales en claro gesto que evoca a otro muy familiar —al menos en los países y zonas del Caribe hispano—. Gesto que de

22 Hago la aclaración sobre la duración en minutos de la canción porque esta no se corresponde con la longitud temporal del video de seis minutos y cuarenta y cinco segundos. Los dos minutos y cuarenta cinco segundos restantes que no están acompañados de música, son empleados tanto en un prefacio (dedicatoria, imágenes de La Habana ya mencionadas y la entrada de Odaymar Cuesta al solar, saludando vecinos y buscando a su compañerx Oliver) como a una coda que discutiré más adelante.

ordinario es asociado con los hombres cuando hacen alarde de su potencia y virilidad. El segundo es el saludo que se regalan en la escena que antecede al comienzo de la música. Odaymar entra al solar, da los buenos días a una vecina que limpia el pasillo comunal y luego toca a una puerta que abre Oliver. El saludo tradicional de las mujeres en Cuba sería el de un beso y un abrazo si ha transcurrido largo tiempo sin verse. En este caso, dicho beso es sustituido por un saludo de manos en alto, al que sucede un apretón de estas y culmina en un abrazo que en realidad es choque de hombros. Una vez más, la performatividad de sus inestables géneros se encamina hacia prácticas usadas con mayor frecuencia por hombres que por mujeres.

Ese proceso de virilización —al que ellos de ordinario desestabilizan con estrategias que van del uso ya comentado de la “x” y la “e” a las arbitrarias apariciones de la “a” en pronombres como “mía” cuando acuden a él para designarse mutuamente— podría en el caso de “En el solar” tener como objetivo último el enmascararse tras esa masculinidad históricamente empoderada, para desde allí, una vez apropiadas máscara y poder, ejecutar su bilateral plan de acciones: el de la denuncia social y el de la muestra de amor incondicional. Una representación que se articularía sobre la más noble de las razones: si a la amada la están maltratando los hombres, otros que usen sus mismos gestos y el circunstancial poder de la voz, vendrán a denunciarlo.

A La Habana le confieren, además, cierto aire de humanizada espiritualidad, de diosa a quien se invoca y cuida; gesto habitual ante las pérdidas y la desesperanza: “Habana centra el conjuro, yo te quiero te lo juro, Habana yo a ti te quiero, Habana. Ofrezco mis respetos a tu sublime presencia que ha sobrepasado toditas las carencias. Bendición pa’ tu pasión, aprendizaje y paciencia, de anteriores, actuales y futuras existencias” (Krudxs Cubensi 2016, 3:45-4:04).

Finalmente, la coda del audiovisual —la cual es proyectada en blanco y negro y se extiende del minuto 5:13 al 6:36— es la que una vez más nos propone el salto desde la preocupación local (todo lo recién descrito y analizado en torno a La Habana) hacia una zona mucho más amplia y de resonancia global. En dicha zona, aún cuando son sus propios cuerpos en transición los usados como pretexto y un área periférica y altamente deprimida de la ciudad, es su paisaje acompañante; les Krudxs Cubensi vuelven a proponernos una reflexión sobre sus identidades genéricas y el cómo expresarlas a nivel nominativo. Una vez terminada la parte musical del video, aparecen saliendo del solar y desde allí, en la próxima toma, en el área muy pobre recién comentada. Desde que, de espaldas a la cámara, salen del solar, se enfrasan en este diálogo: “(...) ¿te explico? Sí, te explico. Les que, lus que, las que, les que, lis que, lus que, los que, viejo, los que, somos los que (...)” (Krudxs Cubensi 2016 5:13-5:27).

De modo que tanto ese insertar la propuesta sobre el cómo deben ser (auto) reconocidos y (auto)nominados les sujetos genéricamente inconformes; así

como la elección del paisaje, el blanco y negro y la improvisación, vienen todos a servir a la idea de mayor impacto glocal en el video: la del cimarronaje.

Krudxs Cubensi, autodeclaradxs guerrerxs y cimarronxs, no se atienen a un guión predeterminado para ellos (como el del Cenesex); no aceptan narrativas coloridas y nostálgicas en torno a una Habana que se derrumba ante sus ojos, bajo sus pies (a pesar de que ello podría atraerles para sí a un mayor y más internacional público, ávido de consumir la ciudad desde ese lugar); no olvidan el barrio, el solar y las comunidades sufrientes que en ellos habitan; no se conforman con un solo nombre, un solo género, una sola proyección sobre sus identidades sexuales porque de hacerlo traicionarían la misión mayor: la de denunciar al patriarcado, la iglesia y los gobiernos que meten rosarios en ovarios y doctrinas en vaginas. El ejercicio de deconstruir y cuestionar las instituciones tal y como permanecen, lo extienden hasta sus propios deseos lésbicos que ya han dejado de ser “cis” y unilateralmente recíprocos para devenir *queer* y poliamorosxs.

La voluntad denunciadora que hay en su trabajo no necesita tener como telón de fondo un escenario específico (“Mi cuerpo es mío”) y con ello producir un sistema de referencias que arremeta contra azotes de orden global. Sin embargo, pueden también —desde la ciudad en la que crecieron y a la que regresan con harta regularidad— proponer una conversación que convoque a otras comunidades cimarronas y genéricamente inestables que a lo ancho del globo sobreviven con similares precariedades.

Prueba de ello se esconde en el paratexto que constituye que una de las productoras del video “En el solar” no sea otra que la *Astraea National Lesbian Foundation for Justice*, radicada en Nueva York para luchar por los derechos de lesbianas, trans y sujetxs intersexuales desde 1977. El propio *slogan* con el que esta fundación se promueve nos habla de convergencias significativas para la misión de Krudxs Cubensi: *Hyperlocal impact. Global reach*.²³ Para ganar la beca que permitió la grabación y publicación de este tema y las narraciones que lo acompañan a modo de “intro” y “coda”, Krudxs Cubensi supieron articular una propuesta que apelara no solo a la crisis socio-política cubana, sino a las demandas de comunidades que a nivel global, sobreviven en condiciones de cimarronaje similares.

Conclusiones o atisbos de luz: otros cuerpos lésbicos quieren decir yo: 2003-2020

Alternar los testimonios de Lidia Rosa y Haydée con un acercamiento del lector a la situación pasada y actual de las lesbianas en Cuba y finalmente proponer

²³ Para mayor información sobre la *Astraea National Lesbian Foundation for Justice* y su misión, consultar su página: <https://www.astraeafoundation.org/>

una torcedura a todo ello con una discusión en torno a la obra de “Krudxs Cubensi” no es ni remotamente una aproximación totalizadora a lo que en la isla acontece en estos tiempos. Muy por el contrario, se trataría de una suerte de provocación, un avistamiento que se sabe extremadamente lejos de conseguir una mirada jerárquica tal y como la que detenta el imaginario heterosexista.

Dicho esto, quisiera cerrar estas páginas con un comentario optimista sobre el siglo XXI y el cómo, a pesar de las tensiones que el poder ejecuta sobre nuestros cuerpos, van desapareciendo el miedo y la ansiedad al mostrar un deseo que ha convivido con todxs desde siempre.

Remitiéndome exclusivamente al mundo del audiovisual musical, quiero mencionar dos piezas más, aunque no las discutiré *in extenso*.

La primera es una canción de la autoría de la trovadora Liuba María Hevia (1964) para quien su hermano el productor y coreógrafo Pepe Hevia realizara un videoclip en el año 2003. El tema de marras se titula *La Habana en febrero* y curiosamente no fue publicado en el canal de la artista en YouTube hasta el 3 de julio de 2015. En el caso cubano es temerario hacer conclusiones precipitadas en este sentido ya que la precariedad del acceso a Internet y su ruptura (comentadas en el cuerpo de este mismo trabajo) han impedido que algunas producciones accedan a plataformas globales de manera inmediata a su realización. Pero lo que sí es un hecho es que el video fue grabado enteramente en las Islas Canarias y que su circulación por la televisión nacional fue escasa.

El relato visual que presenta es el de una relación de amor entre dos muchachas. Se trata sin rodeos de una historia homoerótica que es interrumpida por la muerte. Pero contrariamente al fracaso lésbico al que nos tiene acostumbrados la narrativa patriarcal, en este caso ha sido *vox populi* en la isla de Cuba que Liuba María Hevia perdió a su compañera de vida, la poeta Ada Elba Pérez (1961), en un trágico accidente en el año 1992. La canción “La Habana en febrero” a la que acompaña el video del mismo nombre, viene a relatar, a través de imágenes lingüísticas y visuales, la historia de una muerte que bien podría ser la de su extinta pareja. La transición de la vida amorosa hacia el intenso drama del duelo se da a través de la universal señal que constituye el uso de ropas claras y alegres (mientras las protagonistas del video danzan juntas) que serán más tarde sustituidas por vestidos negros. Una vez enlutadas, las chicas bailan solas y en espacios divergentes.

Pero en todo caso resulta importante celebrar que esta sea una muerte dicha desde los “yo” que suponen esos cuerpos que primero expresan su amor y luego su pena a la orilla del mar. Celebración y funeral que efectivamente tienen que suceder con el mar como testigo porque para los isleños esas aguas son siempre irrefutable prueba de vida, intensidad, novedad, alimento, frontera y posibilidad de viaje hacia la tierra firme...

Un segundo material que es relevante porque no desestima recursos para visibilizar un sentido laudatorio de los entramados lésbicos es el producido por Joseph Ros en el 2016; año en el que también fue estrenado en YouTube. En este caso, el video acompaña al tema musical *Sin ir más lejos* de la compositora cubana de *feeling*, Marta Valdés (1934), y es interpretado por la destacadísima cantante Gema Corredera (1964).

Me acerco a esta producción no solo por los aportes significativos que hace a mi investigación en tanto lo que narra, sino y, sobre todo, por cuanto restituye. Para explicarme mejor debo hacer una digresión breve y contextualizar la figura de Marta Valdés.

Valdés pertenece a esa generación de cubanos que en la década de los años setenta y ochenta del siglo XX serían perseguidos en caso de que expresaran libremente sus identidades sexuales (testimonio de Haydée). Sin embargo, y aunque en diversas conversaciones no grabadas o publicadas ha hecho alusiones a cómo en los setenta dejó de componer o su obra estuvo olvidada; hasta el día de hoy, la música nunca ha hecho declaraciones abiertas ni de su sexualidad, ni del ostracismo que sufrieron ella y su obra en consecuencia.

Por otra parte, y a la par, son conocidas por todos los integrantes del gremio artístico del país sus largas convivencias domésticas con la actriz y directora del grupo habanero *Teatro Estudio*, Berta Martínez, o con la conocida internacionalmente poeta y Premio Nacional de Literatura, Nancy Morejón; entre otras relaciones sexoafectivas con mujeres. A todas esas convivencias o claras querencias homoeróticas las ha unido y marcado el tupido velo de silencio que sus protagonistas han posado sobre ellas.

Teniendo todo lo anterior en cuenta y desembocando por fin en el video producido por Ros en 2016, las señales de restitución a las que antes aludía no se dejan esperar. En primer lugar, la intérprete del tema es una cantante abiertamente lesbiana: la ya mencionada Gema Corredera. En segundo lugar, en la primera escena del relato audiovisual aparece la propia Gema colocando una bufanda multicolor que sin dudas remite al espectador hacia la bandera de la diversidad sexual; digamos que sería una réplica de dicha bandera en bufanda. Corredera la coloca sobre una suerte de maniquí descabezado; uno que en esa toma aparece vistiendo el saco que en la escena final del video será la prenda que cubra a una enigmática y muy andrógina figura de la que no llegamos a ver el rostro; pero que abraza a la modelo mujer que alterna con Gema Corredera en la función de protagonista del relato.

En general, la diégesis visual del clip es simple y mas poderosa. Tal y como sugiere el texto de la canción de Valdés “el mundo está al revés”; de modo que los personajes (modelos y músicos) que aparecen en él, se proyectan en consecuencia: transitando en sentido inverso por una antigua casona de aire palacie-

go en la mítica Habana e intercambiando miradas sensuales. Se desgaja de aquí otra interrupción de orden lexicográfica y es que uno de los modos populares de llamar en Cuba a las mujeres lesbianas es con la voz “invertida”. Si cuando al mundo “al revés” de Marta Valdés se le va a poner imagen visual, esa operación descansa sobre personajes como el de la modelo vestida de rojo que mira con deseo a Gema, mientras la primera baja la escalera (de espaldas) y la segunda la sube, y el fragmento de canción que acompaña a ese corte reza “continuamente llevo el corazón inquieto”; no puede la espectadora lésbica dejar de juntar las partes del novedoso divertimento.

Grosso modo de esta manera discurren las escenas “enrevesadas” dentro de la casa: yuxtaponiendo las entradas y salidas de músicos populares y modelos anónimos hasta que al fin aterriza un selecto grupo en lo que entendemos sería el salón principal de la mansión. En otras palabras: ha llegado el momento de parar el caótico mundo de lo inverso y detenernos en la escena realmente importante. Importancia que se garantiza con su composición atiborrada de elementos (personas) significantes.

Al centro del sofá Gema Corredera canta y Marta Valdés escucha con orgullo. En tanto, el cuadro ha sido llenado con otras siete mujeres y dos hombres. La plenitud en la cara de Valdés evoca sin dudas la satisfacción de que una intérprete de la talla de Corredera haga gala de sus cualidades vocales con una canción suya mientras queda sobrepuesta, asimismo, la conexión maestra–discípula que, para quienes conocemos la carrera artística de Corredera, no se puede pasar por alto.

Dicha carrera, iniciada en 1990, siendo Gema una muy joven intérprete recién graduada del Instituto Superior de Arte de La Habana se inició bajo la mentoría de Marta Valdés.²⁴ De modo que en la escena de marras el tributo que ofrece la discípula a la maestra no se hace esperar y funciona a su vez como una suerte de eje central del clip ya que están todos sentados escuchando a la intérprete y admirando a la compositora.

Por si fuera poco, debemos recordar que el disco que con este video se promociona lleva por nombre *Feeling Marta*. Y que el director del video capitaliza y hace

24 “Gema y Pavel” (nombre del dúo que componía junto a quien fuera su compañero de trabajo por más de veinte años: Pavel Urquiza) se presentaron por más de un lustro, en el espacio artístico que dirigía en La Habana la mismísima Valdés. Al respecto ha dicho Pavel: “Marta es una maestra, un ser excepcional, alguien a quien conocí de niño cuando era asesora musical del grupo de teatro que dirigía mi abuela” (Teatro Estudio) y luego continúa hablando de su dúo con Gema: “Ella, de alguna manera, nos abrió muchas puertas musicales y espirituales. Nos llamó para que formáramos parte de su espacio cada sábado. Así empezó la cosa”. Estas declaraciones de Pavel Urquiza fueron ofrecidas por el músico a propósito de la publicación del disco de Gema Corredera *Feeling Marta* (GM Music, 2016). Para consultar toda la entrevista, remitirse al siguiente *link*: <https://www.sun-sentinel.com/elsentinel/diversion/fl-es-gema-corredera-feeling-marta-20160622-story.html>

plena la polivalencia semántica de la palabra *feeling* que en directa traducción del inglés y según el contexto sería “sintiendo” o “sentimiento”; pero que en el panorama musical cubano es todo un género del cual Marta Valdés es una de sus grandes exponentes. Así es que al meridiano del clip mientras se canta un *feeling*, también sentimos y expresamos sentimientos a Marta. Todo está allí, en ese cuadro.

Pero hay más. Y es que el resto de la escena la componen por lo menos otras tres personas a quienes, nuevamente, en el ambiente cultural y del activismo LGBTIQ cubano, todos podemos identificar abiertamente como mujeres lesbianas: una de ellas es una reconocida baterista y las otras dos una pareja de abogadas. No creo pertinente detenerme en sus nombres y carreras pues violaría ya los límites de extensión de esta pieza; pero tampoco puedo dejar de mencionar la pertinencia de sus cuerpos en el cuadro; ni el cómo refuerzan la idea de restitución a la que he venido aludiendo desde que me adentré por los caminos de este audiovisual. Uno que como espectadora lesbiana y cubana no puedo dejar de leer desde el abundante follaje de semas que, aún sin expresarse en absoluta plenitud, vienen “a decir” nuestra, mi, identidad. Transfiero a ellas mi vida (mis luchas por la visibilidad autorrepresentativa y la obtención de derechos) de la misma manera en que intuyo, adelante, Marta transfiere la suya a Gema, quien sí ha sido capaz de vivir sin tapujos su deseo. La transacción que se propone en ese cuadro central se entiende como homenaje a la obra de Marta Valdés; pero a la vez como tácita celebración que admite con orgullo la validez de su intimidad plagada de silencios.

Que estos cuerpos sigan pujando por decir “yo” y que más aún insistan en repasar la historia (video homenaje a Marta Valdés); el luto (video de Liuba María Hevia); la pobreza, el racismo y el tóxico patriarcado glolocal (videos de Ixs Krudxs Cubensi) son indicadores de un camino hacia las necesarias restituciones que aún esperan personas como Lidia Rosa o Haydée. Ellas y las cientos de mujeres sin nombre que han sufrido magnas violaciones en respuesta a su deseo encuentran algo de solaz en estos clips; los mismos que de paso están poniendo en jaque a las agendas nada progresistas de instituciones como el castronormado y todavía poderoso Cenexex. ■

Referencias

- Armstead, Ronni. 2007. ‘Growing the size of the black woman’: Feminist activism in Havana Hip Hop. *NWSA Journal*, 19(1): 106-117.
- Armstead, Ronni. 2008. Las Krudas, spatial practice, and the performance of diaspora. *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 8(1): 130-143.
- Fernandes, Sujatha. 2003. Fear of a black Nation: Local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba. *Anthropological Quarterly*, 76: 575-609.

- Henken, Ted A. 2017. Cuba's digital millennials: independent digital media and civil society on the island of the disconnected. *Social Research. An International Quarterly. The New School*, 84(2): 429-456.
- Hevia, José. 2015. *La Habana en febrero. (2003)*. YouTube, 3 de julio, <https://www.youtube.com/watch?v=luUA3ukzUhE>
- Gordillo Piña, Lirians. 2016. El silencio hacia las mujeres lesbianas y trans es violencia. (Entrevista a Mercedes García Hernández). SEMlac. *Corresponsalia en Cuba del servicio de noticias de la mujer de Latinoamerica y el Caribe*, 2 de diciembre, <http://www.redsemlac-cuba.net/diversidad-sexual/el-silencio-hacia-las-mujeres-lesbianas-y-trans-es-violencia.html>
- Kubensi, Krudxs. 2016. *En el solar*. YouTube, 26 de marzo, <https://www.youtube.com/watch?v=D0LCwU6gQXY>
- Kubensi, Krudxs. 2014. *Mi cuerpo es mío*. YouTube, 21 de junio, <https://www.youtube.com/watch?v=x-Pgwldfx8U>
- Negrón Muntaner, Frances. 2016. 'Mariconerías de estado': Mariela Castro, la comunidad LGBTQ y la política Cubana. *Nuestro Caribe*. En Cuesta, Mabel (ed.), *Poder, Raza y Postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra, 105-123.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. 2008. Más allá de la homonormatividad: Intimidades alternativas en el Caribe hispano. *Revista Iberoamericana*, LXXIV(225): 1039-1057, oct.-dic.
- Preciado, Paul B. 2020. Aprendiendo del virus. *El País*, marzo 28. https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.htm
- Ros, Joseph. 2016. *Sin ir más lejos*. YouTube, 26 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=Nh4ft9pWSMY>