

UN CANTO CUIR
EN LA POESÍA CUBANA CONTEMPORÁNEA:
TRANSGRESIONES ERÓTICAS
EN LA ESCRITURA DE ODETTE ALONSO

HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA
University of Miami (Estados Unidos)

INTRODUCCIÓN

LEER POESÍA desde una perspectiva cuir resulta en sí mismo un acto de transgresión, pues desafía la interpretación privilegiada por el pensamiento binario patriarcal. Incorporar este prisma a la crítica literaria persigue un análisis que trascienda las superficies del texto y desestructure el canon, sus temas hegemónicos y jerarquías estéticas. Parafraseando a Gloria Anzaldúa (2007), el lenguaje es un discurso tradicionalmente masculino¹⁴ que puede –debe– ser re-significado desde una nueva conciencia y práctica social. Anzaldúa defiende que, debido a su exclusión histórica, las subjetividades cuir han creado una representación alternativa del mundo, un nuevo sistema de valores con imágenes y símbolos auténticos (2007: 103). Por su parte, Judith Butler (1993) insiste en la potencialidad política del término *queer* –adaptado al español como ‘cuir’– para hacer frente a mandatos binarios del género y la sexualidad¹⁵. Desde ese espíritu propongo acercarnos a

¹⁴ «We are robbed of our female being by the masculine plural. Language is a male discourse» (Anzaldúa: 2007, p. 76).

¹⁵ Al exponer su teoría sobre la performatividad del género, Butler afirma que el término *queer* puede convertirse en un espacio de resistencia: «But sometimes the very term that would annihilate us becomes the site of resistance, the possibility of an enabling social and political signification: I think we have seen that quite clearly in the astounding transvaluation undergone by ‘queer’. This is for me

la obra poética de Odette Alonso, una de las más celebradas escritoras cubanas contemporáneas en la diáspora, quien comenzó a publicar en la isla a mediados de los años ochenta del siglo xx como parte de una generación que desafió las imposiciones estéticas y temáticas de las instituciones culturales. Desde su experiencia como mujer lesbiana, la poetisa ha subvertido las representaciones canónicas del amor y el erotismo, dando voz a una población ampliamente excluida del espacio público y discursivo en Cuba¹⁶.

Butler define el género como una construcción performativa influenciada por procesos sociales, históricos y culturales que tienen consecuencias punitivas para quienes desobedecen la heterosexualidad obligatoria, una de las normas que rigen el sistema (1990, pp. 138-142). La teoría sobre la performatividad del género permite pensar en las posibilidades de deconstruirlo, parodiarlo y resignificarlo más allá del binarismo impuesto por la cultura patriarcal/heteronormativa. Utilizando la teoría cuir (Butler: 1990; 2004; Anzaldúa: 2007) y la crítica literaria feminista (Lorde: 1984; Rich: 2003) como marcos conceptuales, se examina en este capítulo la evolución de la voz poética cuir de Odette Alonso en dos de sus libros: *Palabras del que vuelve* (1996), donde la autora explicita por primera vez la subjetividad lésbica de su poesía, y *Old Music Island* (2018), en el que acude a mecanismos lingüísticos e hipertextuales más elaborados para representar un erotismo contrahegemónico. Lo que se pretende identificar en ellos son las transgresiones de género y sexualidad, a fin de elucidar cómo sus estrategias retóricas y formales contribuyen a la subversión de la heteronormatividad no solo a nivel temático, sino también estético. Como analizaremos más adelante, la poesía de Alonso desafía el binarismo heteronormativo al reconocer y nombrar abiertamente el amor entre personas del mismo sexo, al describir prácticas eróticas no tradicionales, a través del uso estratégico de la segunda persona para trascender las diferencias sexuales, así como al incorporar elementos multimedia y paratextos (Genette: 1997) que legitiman identidades sexuales no tradicionales.

the enactment of a prohibition and a degradation against itself, the spawning of a different order of values, of a political affirmation from and through the very term which in a prior usage had as its final aim the eradication of precisely such an affirmation» (1993, p. 22).

¹⁶ Las subjetividades lesbianas apenas tuvieron representación en la literatura cubana de la Revolución hasta mediados de los años ochenta. Estudiosos como Víctor Fowler (1998) y Mirta Suquet (2010) ubican la reaparición de la temática lésbica en la narrativa cubana de la isla con los cuentos «Mi prima Amanda» (1984), de Miguel Mejides, y «Dos almas perdidas en una pecera» (1990), de Ena Lucía Portela. Sin embargo, dichas enumeraciones pocas veces tienen en cuenta la potencialidad subversiva de los cánones genérico-sexuales de la poesía escrita por mujeres en las décadas de los ochenta y noventa. Para una perspectiva histórico-sociológica de la situación de las mujeres lesbianas en la Revolución cubana se recomienda consultar el artículo de Tanya L. Saunders (2010).

POESÍA CUIR COMO EMPODERAMIENTO

El profesor Carlos Figari (2015) advierte que la construcción de las naciones latinoamericanas modernas relegó a los sujetos no heterosexuales al área de lo anormal y patológico. A esto también se refiere Anzaldúa —en un contexto más general— cuando expresa que las personas cuir devinieron espejo que refleja el miedo de la tribu heterosexual: «being different, being other and therefore lesser, therefore subhuman, inhuman, non-human» (2007, p. 40). No obstante, desde esta condición también se han construido espacios ideológicos y discursivos que desestabilizan paradigmas genérico-sexuales. «The *homosexual*, the *invert*, the *uranist*, the *tribadist*, the *saphist*, and the *lesbian* appear as categories of interpellation» (Figari: 2015, p. 232). En Latinoamérica, la apropiación del término anglosajón *queer* por la academia y el activismo desde los años ochenta ha contribuido a visibilizar el rol de las disidencias sexuales en las prácticas socioculturales y políticas. En su genealogía de los estudios cuir en la región, Licia Fiol-Matta (2015, p. 226) resalta que, más que identidad marcada, lo cuir ha sido un espacio de lucha y resistencia, cuyo mayor alcance radica en la futuridad. Acudiendo a las ideas de José Esteban Muñoz, lo cuir se entiende como un horizonte de multiplicidades: «We have never been queer, but queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and to imagine the future» (cit. en Fiol-Matta: 2015, p. 226).

La perspectiva de las mujeres cuir es todavía soslayada por ese espacio de (re)construcción imaginaria. El modelo de nuevas subjetividades sigue siendo construido desde cuerpos masculinos, tanto en su condición normativa como en los modos más transgresores¹⁷ (Fiol-Matta: 2015, p. 222). Dentro de Cuba, la recepción de la teoría cuir en los estudios literarios ha sido gradual y crítica. Autores como Norge Espinosa, Víctor Fowler, Alberto Garrandés, Zaida Capote Cruz, Rufo Caballero y Abel Sierra destacan entre quienes han aplicado esta perspectiva al estudio de diversos fenómenos culturales. No obstante, persiste la ambivalente percepción de que la investigación cuir solo incluye a las masculinidades disidentes, los hombres gais y las personas transgénero femeninas, mientras el feminismo o los estudios de la mujer privilegian a mujeres cisgénero (Speakman: 2016, p. 45). Como resultado, las lesbianas y las personas transgénero masculinas están menos representadas en los ensayos académicos de la isla. Por tanto, parece crucial atender a propuestas literarias como la de Alonso, cuyo énfasis en la disidencia genérica-sexual parte de los cuerpos femeninos.

¹⁷ «One aspect of queer that remains virtually untheorized concerns rethinking lesbian life from queer and away from the rather tame approaches of LGTBI, important as they have been, and building theory from the experience of FTMs. Queer theory must find the way to not segregate lesbians and trans men from theoretical studies of men, male masculinities, and male femininities» (Fiol-Matta: 2015, p. 222).

En su poema «Temporada de lluvia», la voz lírica declara abiertamente su deseo por otra mujer: «Ahora que llueve / y el tiempo ya no alcanza / pienso en tus piernas / abiertas para mí / aquella tarde en que todo eran los cuerpos» (Alonso: 2018b, p. 110). Su actitud discursiva responde al crecimiento de una conciencia sexo-genérica que ha evolucionado durante sus más de veinte años de carrera literaria, así como por su activismo¹⁸. En una entrevista concedida para la realización de este trabajo, la escritora manifestó que, a nivel personal, su mejor estrategia para enfrentar y subvertir el machismo y la homofobia ha sido reconocer abierta y orgullosamente su homosexualidad: «Cuando la gente ve que no tienes miedo, se les caen todas sus estrategias que, por lo general, se basan en lo que no asumes, en lo que escondes. Y, como en la vida, en la literatura» (Alonso, en entrevista personal: 2019).

Audre Lorde (1984a) realza las potencialidades de la poesía para el empoderamiento femenino cuando escribe que, para las mujeres, la poesía no es un lujo, sino necesidad. En su opinión, el poema accede a nuestras emociones más profundas, innombradas antes del nacimiento del verso, y las libera: «Poetry coins the language to express and charter this revolutionary demand, the implementation of that freedom because we must constantly encourage ourselves and each other to attempt the hieratical actions that our dreams imply» (1984a, p. 38). Si la poesía lleva al lenguaje la necesidad de trascender límites y jerarquías, si constituye un acto de supervivencia e iluminación para los oprimidos, conviene entonces entenderla como un género literario altamente eficaz para comunicar la experiencia de aquellos a quienes Gloria Anzaldúa definió como dos en un mismo cuerpo, «both male, and female» (2007, p. 41). Para las personas cuir, la palabra, la imagen y el sentimiento tienen poder —«palpable energy, a kind of power» (Anzaldúa: 2007, p. 93)—. Las metáforas teóricas de Lorde y Anzaldúa reafirman la capacidad transgresora de la imaginación y contribuyen a pensar la poesía como un espacio para subvertir los mandatos del género y la sexualidad tradicionales.

En el caso de Alonso, este género literario ha sido un vehículo eficaz para reafirmar su identidad sexual. Según define en una entrevista con Lima (2017), la poesía es «una forma de mirar, que se activa en los momentos o las circunstancias impredecibles, y, a su vez, se llama poesía al lenguaje con el que se trata de describir lo mirado». La autora complementa esta reflexión afirmando que su poesía es un registro de vida, «porque escribo sobre lo que siento y ha sido una vía de autorreconocimiento, un modo de gritar quién soy, lo que quiero y por lo que lucho, por lo que es, también, un testimonio de rebeldía» (Alonso: 2018a). La autoconfianza, misterio y rebelión que Alonso atribuye a su poesía influye en su escritura cuir.

¹⁸ Odette Alonso es miembro de la Red de Escritoras Latinoamericanas y durante más de quince años ha organizado el ciclo de escritoras latinoamericanas en la Feria Internacional del Libro de México «Palacio de la Minería».

UNA VOZ CUIR EN LA LITERATURA CUBANA

La presencia de autores cuir en la literatura cubana ha estado marcada igualmente por momentos de eclosión e intermitencia, por desafíos y silencio. Virgilio Piñera, Emilio Vallagas, Mercedes Matamoros, José Lezama Lima, Ofelia Rodríguez Acosta y muchos otros enfrentaron la discriminación en la primera mitad del siglo xx debido a sus textos abiertamente homosexuales. Este no es un fenómeno exclusivo de la isla, pues puede también rastrearse en otros contextos de Latinoamérica y del resto del mundo. Sin embargo, la represión estructural contra gays, lesbianas y personas transgénero tuvo sus momentos más oscuros durante las primeras décadas de la Revolución cubana¹⁹, una situación que terminó imponiendo censura y autocensura a escritores y escritoras homosexuales.

En la tarea de imaginar una Cuba cuir, el escritor Norge Espinosa afirma que la falta de una conciencia activa en la tradición homosexual en la isla es tan obvia que molesta (2016, p. 125). El investigador, dramaturgo y activista explica que las presiones políticas sistemáticas han dejado una huella en la tradición homoerótica de la literatura cubana:

La Revolución sobrepasó el cliché que venía desde la Colonia, y el homosexual, que antes fuera chiste, figura de paso, cuerpo débil o simple escoria destinada a un auto de fe, devino algo más grave: un peligro político. La prensa de los años 60, en particular en 1965, da fe de esa preocupación, asegurando que denunciar a un enemigo contrarrevolucionario y expulsar de las universidades y escuelas a lesbianas y gays era el mismo tipo de lucha. La obsesión por crear un cuerpo puro y descontaminado, un hombre nuevo que recuerda vagamente la obsesión por el cuerpo escultural que celebraban ciertos regímenes totalitarios como soldados de nueva categoría, repelía a aquellos cuya blandura física o confusión de sentimientos les hiciera incompatibles con ese destino, con esa Nación que se refundaría sobre los cuerpos caídos y los cuerpos innecesarios, como edificio incorruptible. (Espinosa: 2016, p. 126)

Las mujeres no heterosexuales se mantuvieron casi indiscernibles dentro de ese panorama. Como recuerda Espinosa, «eran tan invisibles que escaparon de tal amenaza, a riesgo de ser simplemente imposibles de rastrear en ese mapa» (2016, p. 127). En su investigación sobre la situación de lesbianas negras en Cuba, Tanya Saunders (2010) asegura que la heteronormatividad estatal de la Revolución se basó en una moralidad que reforzaba preexistentes inequidades de género y sexualidad, sobre todo al promulgar un modelo de ciudadanía centrado en la familia

¹⁹ Desde los primeros años de la Revolución cubana se implementaron estrategias institucionales para condenar y reprimir las conductas no heterosexuales. La homosexualidad fue censurada desde la cultura y en la literatura, especialmente después de la radicalización estalinista que inició en la década del setenta, durante el período llamado Quinquenio Gris (1971-1976) (Fowler: 1998; Espinosa: 2016).

heterosexual tradicional: «The social policy directives of the 1960s and 1970s reentrenched cultural norms concerning femininity in which the liberation of women as moral and feminine subjects who desired men was encouraged and challenges to gender and sexuality as structures of power were condemned as an encouragement of immorality» (Saunders: 2010, p. 15). Gradualmente, la literatura ha ayudado a desmontar esas barreras.

No fue hasta la década de los ochenta cuando subjetividades no heteronormativas volvieron a perfilarse en poemas y obras de ficción escritas dentro la isla. En su libro *La Maldición, una historia del placer como conquista* (1998), el académico Víctor Fowler explica que, para el final del milenio, ocurre en Cuba una proliferación sorprendente de textos sobre la homosexualidad. Son obras que operan de dos maneras: por una parte, pueden leerse como una metáfora de la macrohistoria de la nación y, por otra, representan temas intergrupales y dramas íntimos sobre la población homosexual enfocada en salir al espacio público, así como en reconocer su identidad como gay o lesbiana. Fowler subraya que estos jóvenes escritores aceptan la orientación homosexual sin culpa, con lo cual rompen con prejuicios homofóbicos fuertemente arraigados en Cuba²⁰.

Alonso escribe sus primeros poemas al calor de ese cambio, como parte de la llamada Generación de los Ochenta, una etiqueta utilizada por la crítica para definir a jóvenes poetas nacidos después de 1959 que comienzan a publicar en dicha década²¹. Este grupo representó un cambio en la poesía cubana escrita en la isla, al trascender un canon que privilegiaba el realismo y el coloquialismo favorecidos por la política cultural del estado socialista. En palabras de Alonso (en Cabezas: 2011, p. 158), esta generación «sacudió la inercia coloquialista de quienes le antecieron» recuperando los recursos metafóricos «al verse compelidos a esconder los mensajes de crítica o cuestionamiento». Esa «especie de dignificación de la esencia poética más allá de lo fácil, lo propagandístico o lo aparential» (*ibidem*) fue, para Alonso, su mayor aporte.

²⁰ Autores como Jesús Jambrina (2000) y Mirta Suquet (2010) coinciden en que ya a finales de los noventa del siglo pasado la temática homoerótica estaba articulada dentro de la literatura cubana, especialmente en la narrativa; se ha llegado ya a un momento donde se puede prescindir de cualquier gesto legitimador, «ante la aceptación cotidiana (literariamente hablando) de vivir diaspóricamente nuestra sexualidad» (Suquet: 2010, p. 48).

²¹ Sobre la generación poética de los ochenta escribe Rita Martín (2012, p. 3): «Esta tradición ha de entenderse en su calidad de ruptura, de reivindicación topológica y de empeño en elevar nuevamente el verbo nacional que había sufrido no solo las secuelas de lo peor del coloquialismo, sino de la propuesta del realismo socialista como estética estatal. Tal apetencia poética no podría estar separada de una honda –oscura, subterránea– reflexión del sujeto, hecho que determina que esta poesía penetre en contenidos filosóficos, teológicos y teleológicos, y dentro de estos, en un examen de la circunstancia histórica marcada por la orfandad y el aislamiento, y un imaginario nacional mordido por la disfuncionalidad familiar y por extensión social».

A pesar de que sus miembros eran estilísticamente diversos, la mayoría reaccionó contra las normas ideológicas impuestas por las instituciones oficiales. Entre otros logros de esta poesía, la crítica coincide en destacar la aparición de la temática homoerótica –con «Vestido de novia» (1988), de Norge Espinosa– y el reconocimiento de la voz poética femenina. De hecho, una de las características del período fue la profusión de poetisas²². Al respecto, la escritora Mirta Yáñez (2000) ha indicado que las poetisas cubanas de las últimas dos décadas del siglo xx muestran interés en la interpretación ética del mundo y en la representación de problemas sociales. Al referirse a la temprana obra de Alonso, la académica anota: «la mezcla de razón y pasión, de ética y desafío, de censura y ternura, dan plasticidad a la imagen que acepta la simplicidad coloquial como intención de la traslación metafórica» (Yáñez: 2000, p. 69). Estos son aspectos distintivos de los primeros libros de Alonso: *Enigma de la sed* (1989) e *Historias para el desayuno* (1989). Si bien la voz poética lesbiana no es discernible en dichos volúmenes, sí hay en ellos un flagrante desacuerdo con el autoritarismo y la discriminación. La académica Mabel Cuesta (2009) ha considerado que los primeros poemas de Alonso exploran la marginalidad como un tema, con la intención de trascender la intolerancia. Cuesta sostiene que, con frecuencia, el enmascaramiento rodea y tipifica los escritos de Alonso: «tras un sujeto asexuado, de instinto genérico, se esconde la voz que pena por cada una de las catástrofes que el ojo avizor advierte» (Cuesta: 2009, p. 47).

Las preocupaciones sobre el género y la sexualidad han ido *in crescendo* a lo largo de casi tres décadas en las que Alonso ha publicado más de doce libros de poesía en Cuba, España y México, además de prosa de ficción –el libro de cuentos *Con la boca abierta* (2006) y la novela *Espejo de tres cuerpos* (2009)–. También compiló la *Antología de la poesía cubana del exilio* (2011), un volumen que reúne a poetas cubanos de la diáspora. Ha merecido, entre otros reconocimientos, el Premio Internacional de Poesía «Nicolás Guillén» (1999) y el Premio del Fondo de Artistas de Cuba en 2003. Si bien parte de su obra ha sido publicada fuera de Cuba, Alonso dialoga con el canon de la literatura en la isla y contribuye a expandir la división dicotómica entre literatura cubana y de la diáspora. Dividir la según la posición geográfica de un autor o autora resulta inoperante en este inicio de siglo, cuando el campo cultural trasciende las fronteras de la nación-estado. Mi intención al leer la obra de Alonso dentro de la literatura cubana, y no solo bajo el epígrafe de literatura del exilio, intenta superar escisiones de matiz político en los análisis literarios contemporáneos y apuesta por una mirada transnacional a la literatura cubana contemporánea.

Con *Old Music Island*, Alonso ganó el Premio Nacional de Poesía LGBTTTTI de México, en 2017, creado para visibilizar a los autores cuir de ese país, en el que ella reside desde 1992. Como analizaremos a partir de aquí, los recursos literarios

²² Yáñez (2000) ha propuesto reevaluar desde una perspectiva feminista el término poetisas, tradicionalmente peyorativo, para diferenciar la escritura poética de las mujeres de manera positiva.

manejados por la escritora para explorar el erotismo lesbiano en este libro revelan una voluntad de transgresión avistada desde la publicación en 1996 de *Palabras del que vuelve*, pero que se robustece con la intertextualidad y el juego lingüístico. *Old Music Island* es un libro superior, cuya voz lírica es «abiertamente lésbica» y su estructura trabaja conscientemente esa intencionalidad. Así lo reconoce la escritora: «Hay una práctica de 20 años de trabajo con el tema desde todos los enfoques, desde la literatura hasta la perspectiva de género y la vida misma» (Alonso, en entrevista personal: 2019). La lectura cruzada de ambos textos devela recursos estéticos novedosos en la representación de las subjetividades cuir en la poesía cubana.

IDENTIDAD LÉSBICA Y DENUNCIA SOCIAL

Palabras del que vuelve (1996), el tercer libro de poesía de Alonso, incluye por primera vez poemas con referencias explícitas al amor entre mujeres. Versos como «Moriremos de amor, amiga mía» (Alonso: 1996, p. 7) y «que ella llegue alguna tarde / a ponerme su almíbar en los labios» (p. 27) ejemplifican el carácter desafiante de este libro, especialmente para el contexto homofóbico y machista que caracterizaba el campo cultural cubano de mediados de los años noventa. En su descripción del género como una construcción performática, Butler (1990) realza la capacidad de deconstruir, parodiar y descontextualizar las preconcepciones binarias de la cultura patriarcal y heteronormativa. *Palabras del que vuelve* concentra ese potencial al incluir imágenes literarias de amor entre mujeres explícitamente en once de sus cincuenta y cuatro poemas²³.

«Los amantes de Pompeya», escrito en 1990, es uno de los primeros textos abiertamente lésbicos de la poesía cubana en la época revolucionaria: «A pesar del artículo masculino [Los], ese poema hablaba del amor a una mujer dicho desde la voz de otra (o sea, la mía)», explicaba Alonso en una entrevista (Cabezas: 2011, p. 159). En su opinión, iniciar un libro escrito por una mujer con un poema que afirma «Moriremos de amor, amiga mía», permite que todos los versos del volumen puedan leerse desde un enfoque lésbico, aun cuando no hagan explícito el género de quien los recibe.

El poema reescribe desde una perspectiva cuir la leyenda de dos cuerpos petrificados por la erupción del monte Vesubio en el 79 después de Cristo. El abrazo con que habrían esperado la muerte ha dado lugar a múltiples fabulaciones, casi siempre desde interpretaciones heterosexuales²⁴. El texto de Alonso privilegia la

²³ Estos son los poemas que contienen referencias explícitas al amor o el erotismo lesbiano en el libro *Palabras del que vuelve* (Alonso: 1996): «Los amantes de Pompeya» (p. 7), «Eva o el pecado original» (p. 25), «Margarita o la idea de la felicidad» (p. 27), «Poema para la indecisión y otra muchacha» (p. 31), «Óleo» (p. 47), «Bailarina» (p. 50), «Lección de dibujo» (p. 52), «Desayuno con Silvia» (p. 54), «El Arquero» (p. 55), «Transparencia» (p. 58) y «Los Gatos» (p. 65).

²⁴ Una prueba de ADN realizada en 2017 descifró el enigma al confirmar que los dos esqueletos eran masculinos (McKenna: 2017).

hipótesis de que fueron dos mujeres, cuando la voz poética nombra directamente a la amada: «Amiga mía». Es justo notar que, en el contexto cubano, las mujeres lesbianas suelen referirse a su pareja como «amiga», un término ambiguo que permite soslayar la homofobia en espacios públicos y familiares. Por tanto, la elección del sustantivo remite semióticamente al imaginario lésbico en la isla. Por otra parte, el texto subvierte el estereotipo tradicional de la pasividad femenina cuando versa: «Todos los vientos llegan como una manotada / y yo cubro tu cuerpo lo incorporo / quiero aliviarme en ti» (Alonso: 1996, p. 7). Para calmar el temor al desastre, la voz poética ruega a su amiga que cierre los ojos e imagine que no es lava, sino amor, lo que cubrirá sus cuerpos: «Cierra los ojos pronto amiga mía / Es el amor que llega» (*ibidem*). Al asumir este rol de protectora, la voz femenina desafía los roles de género tradicionales.

Si interpretamos la inevitable tragedia provocada por una erupción volcánica como alegoría del castigo social homofóbico, el poema transmite una denuncia más profunda. ¿No es acaso la homofobia una fuerza destructiva que, como la lava, tiene potencia letal? Según Butler (1990), el género tradicional ha creado mecanismos violentos de corrección para aquellos que rompen la dicotomía hombre/mujer y la heterosexualidad normativa²⁵: por deshacer esa frontera, lesbianas y gais han sido históricamente forzados a la no existencia (Butler: 1990; Rich: 2003). Con esa mirada, la amenaza de la catástrofe puede simbolizar la agresividad heteropatriarcal: «Presiento que un tropel descende de las cumbres / siento su oleada tibia presionando mi espalda» (Alonso: 1996, p. 7). Del mismo modo, la frase «Algo se nos viene encima / ese sordo rumor es un presagio» (*ibidem*) podría tomarse como una advertencia de la sanción social contra las sexualidades cuir. Al menos en el poema, el amor lésbico tiene el sino de la fatalidad y la muerte, aunque las causas fueran externas y sobrenaturales²⁶.

Textos más alentadores son aquellos en los que Alonso narra las relaciones lésbicas enfatizando la emoción y el deseo. Para ello, inserta pronombres femeninos, sustantivos y nombres propios que identifican a las enunciatarias, como en «Margarita o la idea de la felicidad», «Poema para la indecisión y otra muchacha» y «Desayuno con Silvia». Con este proceso de naturalización de la relación lésbica mediante conexiones emocionales, impulsos sexuales y estados de desafección, la autora pone en entredicho la heteronormatividad de la sociedad cubana. Los poemas insertan sustantivos como *felicidad*, *Dios*, *diablo*, *furia*, *alma*, *muerte*, *amor*,

²⁵ «The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of ‘identities’ cannot ‘exist’—that is, those in which gender does not ‘follow’ from sex and those in which the practices of desire do not ‘follow’ from either sex or gender» (Butler: 1990, p. 19).

²⁶ La condición fatalista del personaje lésbico ha sido avistada por la crítica María del Mar López-Cabrales (2005, p. 76) en su estudio sobre los cuentos de Ena Lucía Portela y Karla Suárez: «El cuerpo homoerótico femenino aparece como una figura disonante (monstruosa) destructora de las estructuras sociales represoras de la comunidad y, por ello, en la mayoría de los textos cubanos, termina destruyéndose (o a veces automutilándose)».

flor, que tradicionalmente han referenciado al afecto romántico heterosexual en la poesía coloquial de la isla. Sin embargo, Alonso resimboliza esas imágenes al aplicarlas a la relación lésbica: «Vender el alma y que ella llegue alguna tarde / a ponerme su almíbar en los labios [...]. Su almíbar o su furia sobre mis tristes huesos / que esperan por la muerte / o la felicidad» (1996, p. 27). Por otra parte, la implementación táctica de formas lingüísticas en femenino como pronombres, sustantivos y nombres propios le sirve para legitimar el amor entre mujeres. Por ejemplo, cuando escribe: «ella y yo consternadas / llorando la impotencia» (p. 31), o cuando dedica poemas eróticos a mujeres —«El Arquero», por ejemplo, está dirigido a Margarita Soto y «Transparencia», a Teresa y Dars—.

EL EROTISMO DE LA MIRADA

Loorde definió la poesía como la implementación de la libertad que proviene de los sueños, de la imaginación: «Our poems formulate the implications of ourselves [...] our fears, our hopes, our most cherished terrors» (1984a, p. 39). En su opinión, la poesía otorga el coraje de ver, sentir, hablar, atreverse. Con ese pensamiento sobre la imaginación poética como una fuerza libertaria propongo leer los poemas «Óleo», «Lección de dibujo» y «Bailarina». Son tres composiciones que implementan una mirada revolucionaria hacia el cuerpo femenino, rompiendo con prejuicios tradicionales sobre la sexualidad lésbica. Alonso apela al voyerismo femenino, dinamitando la representación canónica de las mujeres como musas y objetos de deseo. El erotismo implica un poder que, como mujeres, se nos enseñó a mantener en secreto (Loorde: 1984b). Por tanto, cuando una mujer escribe sobre su sensualidad y su pasión despliega su poder erótico; está reconociendo su libertad.

«Lección de dibujo» describe la escena de una clase de pintura en la que una modelo desnuda es observada con deseo sexual mientras alguien la siluetea. La voz poética revela cierta preocupación por lo que puede sentir la joven: «No sentirá el pudor de entregarse a los ojos / de tantos aprendices / no sentirá las llamas quemándole la piel» (Alonso: 1996, p. 52). No obstante, quien escribe se regodea en la contemplación sensual cuando dice: «Somos dos gotas de agua diferente / pero también la observo la dibujo / tiembla el pulso en mi hoja trazando su cadera» (*ibidem*). La tensión erótica del poema se concentra en la mirada y en lo que, al escrutar, se imagina: «Qué piensa esa mujer desnuda en el estrado / adónde van mi mano y el trazo de mis ojos / la distancia insalvable entre el boceto y yo» (*ibidem*).

Similar potencialidad se advierte en «Bailarina», donde Alonso describe la fantástica danza entre dos cuerpos —femeninos— como alegoría del encuentro sexual. «Gritar para que salte disparar / y ver su cuerpecito llevado por el aire / danzando a contraluz» (p. 50). En este poema no es solo la mirada lo que canaliza el placer sexual, sino la acción de saltar, gritar y bailar. La sexualidad femenina que aquí se representa rompe la pasividad tradicional también en lo lingüístico. La abundancia

de infinitivos y verbos en tiempo presente contribuye a crear esta idea de actividad y movimiento, como en los versos: «Saltó de mi ojo a la ventana», «Salta la bailarina / me recorre la espalda», «Gritar para que salte», «disparar» (p. 52). En «Óleo» es otra vez la mirada lo que desencadena el deseo cuando la autora escribe: «La muchacha del lienzo me ha mirado / de su pincel renazco sin saberlo» (p. 47). En el poema, los elementos de la pintura se vuelven tangibles y corporales —«el pincel es mi dedo», «el lienzo es esta cama»— para metaforizar el momento en que las mujeres hacen el amor. Alonso reafirma su perspectiva lésbica apelando al pronombre personal en primera persona: «esa muchacha y yo». Sin embargo, cabría preguntarse por qué la relación carnal ocurre siempre en la fantasía o la imaginación. La observación de otros cuerpos de mujer representa una transgresión de la sexualidad tradicional en la poesía de Alonso, pero el hecho de que el acto amoroso solo se consuma en la fantasía o la imaginación informa de los límites sociales y la represión del contexto en que se desenvuelven las amantes de estos poemas.

Por su parte, en «Eva y el pecado original» se reescribe la historia bíblica de la «primera pecadora», cuya curiosidad habría sido responsable de la expulsión de la humanidad del jardín del Edén. El poema elige el punto de vista de Eva, quien niega la versión oficial: «Nada fue como dicen. / Yo descubrí mi cuerpo mojada en la maleza / y lo empecé a palpar» (Alonso: 1996, p. 25). La «verdadera historia» del pecado original, imaginada por Alonso, tiene que ver con el potencial del autoplacer y el tabú de la masturbación femenina. Así, describe cómo Eva llega al orgasmo al explorar su propio cuerpo: «Era mi cuerpo solo, el cual se hinchó / inflamó» (*ibidem*). La explosión orgásmica de la primera mujer la hace estallar, y luego caer en un sueño pacífico: «Algo estalló vibrante quién sabe en qué recodo. / Después dormí tranquila» (*ibidem*). Este proceso de autodescubrimiento ocurre sin presencia masculina, en un estado único en el que Alonso reta la noción de que el placer sexual requiere penetración. En la última oración del poema, Adán hace una aparición simbólica, como representante del control patriarcal. Eva lo rehúye; no lo necesita: «Después quizás llegara Adán pero ya no lo vi / otra vez la llovizna humedeció mi cuerpo / y me sentí gritar» (*ibidem*).

Palabras del que vuelve expresa la urgencia de transformar las normas del género y la sexualidad que coartan la diversidad sexual femenina, al tiempo que utiliza lo erótico para representar mujeres en roles no tradicionales y activos. Alonso ha seguido trabajando esta propuesta ideológica en libros posteriores, que dejan atrás la perspectiva alusiva para describir inequívocamente el contacto sensual entre cuerpos femeninos desde elaborados recursos estéticos.

INTERTEXTUALIDAD, RETÓRICA Y PLACER

Desde la mente andrógina sugerida por Virginia Woolf hasta las proposiciones de una «escritura femenina-lesbiana» de teóricas radicales como Mary Daly,

Charlotte Bunch, Adrienne Rich y Audre Lorde, la crítica literaria feminista ha cuestionado las jerarquías artísticas impuestas por el patriarcado. Asimismo, ha llamado a descifrar los usos creativos del lenguaje y la forma literaria desde las disidencias genéricas y sexuales. En ese sentido, Odette Alonso incorpora estrategias retóricas y estructurales que contribuyen a fortalecer su mensaje transgresor. Primero, la autora rehúye formas tradicionales del género poético como la rima, la división por estrofas o la musicalidad trillada por poetas románticos y modernistas. Además, juega con la posicionalidad de las palabras en la estrofa, subvirtiendo en ocasiones estructuras gramaticales y reglas de puntuación. Por ejemplo, los grandes espacios en blanco en «Eva o el pecado original» permiten enfatizar el simbolismo de los sustantivos para describir el orgasmo producido por la masturbación:

Tuve miedo y grité
 Tuve miedo y rodé por la maleza.
 Era fuego era sangre era lava de volcán
 Era el espejismo. (Alonso: 1996, p. 25)

Old Music Island (2018) repite estas tácticas y suma la intertextualidad como una herramienta para reforzar las ideas liberadoras que habitan en el libro. En la portada de la versión electrónica, Alonso invita a acompañar la lectura con una lista de reproducción en Spotify²⁷ donde reunió la música que inspiró los poemas. Al hacerlo, la escritora intenta difuminar las divisiones tradicionales autor/lector, literatura/música, y abre al lector una puerta al proceso creativo. La selección multimedia incluye 68 canciones de una gran variedad de intérpretes e idiomas. Algunas tienen contenido lésbico explícito, por ejemplo, los temas de Krudas Cubensi, Kumbia Queers y Postmodern Jukebox de Scott Bradlee. Otras son creadoras empoderadas como Selena, Lila Downs, Julieta Venegas, Miss Bolivia y Amy Winehouse. En conjunto, la lista conforma un ambiente de creatividad femenina que se complementa con exergos de escritoras lesbianas y feministas como Djuna Barnes, Cristina Peri Rossi, Sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos. Los elementos descritos, más la mención de que el libro ha ganado un premio LGBTI, conforman un sistema paratextual gracias al cual los poemas eróticos pueden ser interpretados como encuentros lésbicos, aun cuando no muestren marcas lingüísticas de género o menciones explícitas a la orientación sexual de las amantes. Recordemos que, para Gérard Genette (1997), el paratexto es una zona no solo de transición, sino también de transacción de sentidos que influye en la recepción del texto²⁸. Una de

²⁷ Este es el enlace a la lista de reproducción que aparece en la portada del Kindle Ebook: <<https://open.spotify.com/playlist/6tvMv98cedJ0SpAXcMyQij>> [14 marzo 2020].

²⁸ Genette considera paratexto todo aquello que rodea el texto principal: título, notas al pie, dedicatoria, información de apertura, prefacio, cubierta, etc. A su juicio, se trata de «a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» (1997, p. 16).

las ganancias de este recurso es su potencial para complementar la subjetividad cuir representada en los poemas.

Old Music Island utiliza el baile como *leitmotiv* para narrar una historia de amor entre mujeres, desde el cénit al declive. Dividido en dos episodios, «Pórtico» y «Días de Géminis», la danza y los recuerdos simbolizan la antesala del encuentro sexual. Con «La propuesta» comienza el cortejo como rompimiento de la censura y el miedo: «Bailemos / propusiste / seamos el secreto / los siglos que cargamos en la espalda / esta caja de música / y la danza a que convoca» (Alonso: 2018b, p. 11). Atendiendo a la subjetividad cuir del libro, podemos asumir que aquello que cargan las amantes sobre sí es, precisamente, la homofobia. En su entrevista, Alonso coincide en que «la espalda» ha sido un símbolo para representar los prejuicios hacia las personas no heterosexuales:

Las mujeres lesbianas, las amantes del poemario, cargamos todo el peso de siglos de represión, contención, marginación y subordinación que cargan todas las mujeres, y además muchos de los prejuicios, los ataques *a priori*, el desprecio y la invisibilización forzada y secular que rodean la condición homosexual. A eso se refiere ese verso. (Alonso, en entrevista personal: 2019)

Las mujeres de *Old Music Island* son sexualmente libres. El erotismo lésbico del libro tiene una dimensión interpersonal, próxima a ese gozo compartido que pedía Lorde (1984b, p. 56) cuando conceptualizó el uso de lo erótico como un poder físico, emocional, psíquico e intelectual para las mujeres. Contrario a lo que vimos en *Palabras del que vuelve*, la mayoría de los poemas de este libro carecen de marcas lingüísticas de género; en ellos prima la segunda persona gramatical, mucho más íntima y emotiva. Esta elección lingüística indica otro gesto subversivo en la poesía de Alonso, que ha pasado de la autoafirmación lésbica a una pluralidad y ambigüedad semánticas más cercanas a lo cuir. El sistema paratextual antes descrito libera a la voz poética cuir de adherencias al binarismo lingüístico. Poemas como «Pórtico», «El inicio» o «El miedo» ejemplifican esta tendencia cuando incorporan imágenes sensoriales y placenteras para expresar el intercambio erótico entre mujeres.

En su ensayo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, la poeta Adrienne Rich (2003) critica la institución política heterosexual que desempodera a las mujeres. Ella prefiere el término «existencia lesbiana» para explicar cómo mujeres que aman a otras rompen con tabús sociales y rechazan la obligatoriedad del sistema patriarcal (2003, p. 65). Para Rich, la existencia lesbiana encierra un acto de desobediencia que ha tenido lugar a través de un *continuum* cultural e histórico. Su propuesta devela los violentos mecanismos de heterosexualidad obligatoria que han creado mitos como el de la superioridad del orgasmo vaginal y de la penetración fálica.

Es interesante notar cómo los poemas de Alonso evitan la genitalidad para representar el erotismo. Por el contrario, la mano, el ojo y los labios figuran como

los órganos sexuales por excelencia. En «El deseo», el ojo vuela a través del cuerpo mientras que la mano produce el brote de placer: «Cuelga de la nada el segundo en que te observe / el ojo se desprende de su órbita / viaja / en la acuosa mirada de la tarde / y son tus manos / las que regresan el mundo a su latido / y el deseo a ese punto inevitable / donde vuelve a estallar» (Alonso: 2018b, p. 24). «El baile» inserta referencias directas de la anatomía femenina mencionando el seno cuando describe el intenso intercambio erótico. Sin embargo, el ojo, la mano y la lengua siguen siendo la fuente del goce: «Tu piel es el invento de mis ojos / ellos van delineando la curva de tu espalda / la voluptuosidad del seno / la inquietud en las manos. Sobre tus labios / curten la lengua que habla / y que acaricia / pintan un corazón diseccionado. / Los pasteles trazan figuras en el aire / hacemos nuestra aquella tierra ajena» (p. 47).

La posicionalidad de los cuerpos es otro recurso transgresor en el poemario. En varios momentos, la autora sitúa la escena en lugares públicos: un club, un tren, una sala de baile. Al hacerlo, subvierte la dicotomía privado/público y otorga a las amantes el derecho de mostrarse en cualquier espacio. En «El público», Alonso desafía a quienes las observan con prejuicios: «No es tan alta la baranda / para evitar que nos observe el transeúnte / al subir la empinada callecita. [...] Su dedo nos señala» (p. 34). «El ensayo» evidencia la escandalizada homofobia social, pero el beso con que termina el poema le hace frente a la intolerancia: «Es un reto la tibieza de tu cuerpo. / Todos los ojos posados en la danza / desaparecen / cuando rozo tus labios» (p. 41). En «Azul», uno de los poemas de la segunda parte del libro, las amantes están en un club nocturno cuando una de ellas toca las piernas de la otra sin importar que se encuentran en un lugar público: «Toco tus piernas / mis ojos se entrecierran / en el aire viciado del local. / Firme mi mano es el destino» (p. 96).

Como hemos visto, el amor cuir de este libro trasciende el conflicto homosexual *versus* sociedad y legitima la relación afectiva y erótica entre las protagonistas. Los poemas hablan de seducción, deseo, placer, ternura y desencanto. En ellos, las amantes disfrutan de sus cuerpos sin restricciones. Las imágenes poéticas las describen en espacios abiertos, como mujeres libres y gozadoras, lo cual nos hace pensar en que habitan un contexto de mayor aceptación a la comunidad LGBTI.

CONCLUSIÓN

Entender la manera en que se instituyen las normas de género es tan importante como advertir aquellos momentos en que el sistema binario es desestabilizado. La poesía de Alonso ejemplifica esa transformación, acentuada en el contexto de la diáspora. *Palabras del que vuelve* inició una voz lesbiana en su poesía, en franca rebelión contra los imaginarios homofóbicos de la sociedad y el campo cultural cubanos posteriores a la Revolución. Sus textos denuncian simbólicamente y metafóricamente las condiciones de discriminación, segregación y castigo en que vive una mujer

lesbiana dentro de una sociedad homófoba. Además, rompe con los mitos y prejuicios de la sexualidad binaria al presentar a las mujeres como sujetos activos, revertir el tabú de la masturbación femenina y explorar el voyerismo desde una perspectiva no heteronormativa. Recursos estilísticos como el uso de pronombres, sustantivos y nombres propios en femenino explicitan la subjetividad lésbica subyacente en los poemas y, con ello, se contribuye a fracturar el aislamiento que afectó a las lesbianas como grupo recurrentemente victimizado por el ostracismo institucional y cultural de la isla (Espinosa: 2016).

Con *Old Music Island*, la autora hace de lo cuir más que discurso, estética, imaginario e invención. En este libro las mujeres desafían frontalmente a la autoridad patriarcal a través de su deleite erótico compartido. Las amantes representadas en el texto ignoran la reprobatoria moral tradicional y rompen con las normas simbólicas de la heterosexualidad obligatoria al explorar el placer femenino más allá de la genitalidad y el falocentrismo. El ojo, los dedos, las manos y la lengua se convierten en órganos eróticos simbólicamente utilizados para expandir las posibilidades de una sexualidad diversa. El aparato paratextual del libro y el empleo estratégico de la segunda persona gramatical para trascender el binarismo vigorizan la multiplicidad de representaciones cuir en la propuesta poética. A través de estos recursos, la autora conduce su poesía por una nueva fase, en la cual la escritura cuir ya no solo se concentra en la denuncia, sino en potenciar el poder del erotismo.

En definitiva, la poesía parece ser un medio eficaz para la expresividad cuir, por ser un género literario proclive a romper con los significados convencionales del lenguaje y la forma. Si la poesía explora reinos intangibles e inconmensurables —sensibilidad, emoción, deseo—, entonces la poesía cuir puede retar al pensamiento lineal que caracteriza al sistema patriarcal y heteronormativo. En sus versos, Odette Alonso recuerda que lo cuir no es solo subalternidad, sino energía creativa, nacida del intento cotidiano de defender el derecho individual a la libertad, el placer y la imaginación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Odette. «La poesía es un modo de gritar quién soy». Entrevista en *Bitácora de Vuelos* [en línea], 2018a, 21 <www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2018/11/blog-odette-alonso-la-poesia-es-un-modo.html> [13 mayo 2019].
- ALONSO, Odette. *Old Music Island*. Ciudad de México: Etalcontenidos, 2018b.
- ALONSO, Odette. *Palabras del que vuelve*. La Habana: Casa Editora Abril, 1996.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands La frontera. La Nueva Mestiza* (3.ª ed.). San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- BUTLER, Judith. «Critically queer». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1993, 1.1, pp. 17-32.

- BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge/Chapman & Hall, 1990.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CABEZAS Miranda, Jorge. «Odette Alonso y Carlos Alberto Aguilera: Dos voces antagónicas de la última poesía cubana». *Confluencia*, 2011, 27.1, pp. 157-170.
- CUESTA, Mabel. «Sujeto marginalidad: cuatro poetas cubanas de la Generación de los Ochenta». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2009, 38, pp. 43-53.
- ESPINOSA, Norge. «Nación cubana queer». En CUESTA, Mabel (ed.). *Nuestro Caribe. Poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. Santo Domingo: Isla Negra, 2016, pp. 124-135.
- FIGARI, Carlos. «Queer Articulations». En SIFUENTES-JAÚREGUI, Ben, y Yolanda Martínez-San Miguel (eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 231-238.
- FIOL-MATTA, Licia. «Queer/Sexualities.» En SIFUENTES-JAÚREGUI, Ben, y Yolanda Martínez-San Miguel (eds.). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought: Historical and Institutional Trajectories*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 217-230.
- FOWLER, Víctor. *La maldición, una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.
- JAMBRINA, Jesús. «Sujetos queer en la literatura cubana: hacia una (posible) genealogía homoerótica». Ponencia presentada en Congreso LASA 2000 [en línea] <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Jambrina.PDF>> [15 abril 2020].
- LIMA, Maya. «El amor no siempre es el mismo. Entrevista con Odette Alonso». *La otra* [en línea], ND, 2017, 31, <www.laotrarevista.com/2017/08/odette-alonso-entrevista-de-maya-lima/> [16 junio 2019].
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. «Desde las entrañas del deseo homoerótico en Cuba. Ena Lucía Portela y Karla Suárez». *Confluencia*, 2005, 20.2, pp. 74-82.
- LORDE, Audre. «Poetry is not a Luxury». En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. California: Crossing Press, 1984a, pp. 36-39.
- LORDE, Audre. «Uses of the Erotic: The Erotic as Power». En *Sister Outsider: Essays and Speeches*. California: Crossing Press, 1984b, pp. 53-59.
- MARTÍN, Rita. «Como una luz proscrita». Prólogo a Alonso, Odette. *Bajo esa luna extraña*. Madrid: Efori Atocha, 2011. Consultado en *Otro Lunes* [en línea], 12 de noviembre de 2012, <otrolunes.com/25/files/2012/11/Bajo-esa-luna-extra%C3%B1a-Odette-Alonso-Fragmento.pdf> [15 julio 2020].
- MCKENNA, Josephine. «Embracing figures at Pompeii ‘could have been gay lovers’, after scan reveals they are both men». *The Telegraph* [en línea], abril de 2017, <www.telegraph.co.uk/news/2017/04/07/embracing-figures-pompeii-could-have-gay-lovers-scan-reveals/> [15 mayo 2019].
- RICH, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence». *Journal of Women's History*, 2003, 15. 3, pp.11-48 (1.ª ed.: 1980).

- SAUNDERS, Tanya L. «Black Lesbians and Racial Identity in Contemporary Cuba». *Black Women, Gender & Families*, 2010, 4.1, pp. 9-36.
- SPEAKMAN, Maile Juliet. *Performance Cubano: Reading Queer Theory in Havana*. Tesis de Maestría. Tulane University, 2016.
- SUQUET, Mirta. «Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los años 90». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 2010, 5-6, pp. 37-48.
- YÁÑEZ, Mirta. «Poetisas sí». En *Cubanas a capítulo*. La Habana: Oriente, 2000, pp. 19-74.

II.
REPRESENTACIONES
DE LA MATERNIDAD Y LA INFANCIA

