

Representaciones de la maternidad lésbica en el cine de Cuba y Puerto Rico

Representations of Lesbian Motherhood in Cuban and Puerto Rican Cinema

Representações da maternidade lésbica no cinema de Cuba e Porto Rico

Mabel Cuesta

UNIVERSITY OF HOUSTON, ESTADOS UNIDOS

Associate Professor de US Latino and Caribbean Literature en la Universidad de Houston.

PhD en Latin American Literature por la Universidad de New York. Principales publicaciones: *In Via, in Patria* (Literal Publishing & Rice University, 2016); *Nuestro Caribe. Poder, Raza y Postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ* (Isla Negra, 2016); *Bajo el cielo de Dublín* (Ediciones Vigía, 2013); *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer* (Cuarto Propio, 2012). Correo electrónico: mcuesta@uh.edu

Consuelo Martínez-Reyes

MACQUARIE UNIVERSITY, AUSTRALIA

Lecturer in Spanish and Latin American Studies en el Departamento de Estudios Internacionales

de Macquarie University en Sidney, Australia. Es PhD en Romance Languages por la Universidad de Pensilvania. Además de un máster en Romance Languages de esta universidad, tiene un MFA en escritura creativa de la Universidad de New York. Entre sus publicaciones más recientes destacan la edición, traducción e introducción de las obras del dramaturgo puertorriqueño Víctor Fragoso, titulada *Not the Time to Stay: The Unpublished Works of Víctor Fragoso* (Center for Puerto Rican Studies Press de Nueva York, 2018) y una colección de cuentos titulada *En blanco* (2018). Actualmente trabaja en la preparación de su libro, *Queer Nenas: Representing Love between Women in the Hispanic Caribbean*, para la editorial Palgrave Macmillan de Londres. Correo electrónico: martinezreyesconsuelo@gmail.com

Artículo de investigación

Artículo desarrollado durante los meses de mayo a agosto de 2017 con el apoyo financiero de la Australian National University y la University of Houston.

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-45.rmlc



Resumen

El ensayo pretende desafiar la creencia de que, dentro del contexto del Caribe hispano, el cine que retrata las vidas de mujeres lesbianas se enfoca en su sexualidad. Siguiendo los argumentos de Rosamond King, proponemos que la representación de las mujeres que aman a otras mujeres ha expandido sus intereses, yendo ahora más allá de asuntos como la visibilidad, para así exponer preocupaciones mayores que bien conciernen a la comunidad en general. A través de un acercamiento al cine puertorriqueño y cubano y a su representación de la maternidad lésbica, el artículo examina instancias en las cuales el discurso cinematográfico emergente puede o no replicar normas heteronormativas de modo que se cuestionen los estándares precariamente establecidos a nivel social y legal para empoderar a la comunidad LGBTQII en las islas. Nuestro estudio mira específicamente la obra de Carla Cavina (*El cielo de los ratones* Puerto Rico, 2009), Milagro Farfán (*La tarea*, Cuba, 2008) y Erián Ruiz Montano (*Iris*, Cuba, 2013).

Palabras clave: maternidad lésbica; cine puertorriqueño; cine cubano; Carla Cavina; Milagro Farfán; Erián Ruiz Montano

Abstract

The essay aims to challenge the belief that, within the Hispanic Caribbean context, cinema that portrays lesbian lives focuses on sexuality. In line with Rosamond King, we propose that the representation of women who love women has moved beyond issues of visibility, to rather act as a means to expose larger concerns affecting the community as a whole. Looking at the depiction of lesbian motherhood in Puerto Rican and Cuban cinemas, the article examines instances in which the up-and-coming lesbian cinematic discourse may or may not replicate heterosexual norms in order to question social and legal standards precariously established to arguably enable the LGBTQII community on the islands. We specifically look at Carla Cavina's *Mice Heaven* (Puerto Rico, 2009), Milagro Farfán's *La tarea* (Cuba, 2008) and Erián Ruiz Montano's *Iris* (Cuba, 2013).

Keywords: Lesbian motherhood; Puerto Rican cinema; Cuban cinema; Carla Cavina; Milagro Farfán; Erián Ruiz Montano

Resumo

O ensaio visa desafiar a crença de que, dentro do contexto do Caribe hispano, os filmes que retratam vidas de mulheres lesbianas focase na sua sexualidade. Seguindo os argumentos de Rosamond King propomos que a representação das mulheres que amam outras mulheres expandiu seus interesses, indo agora além de assuntos como a visibilidade, para assim expor preocupações maiores que envolvem à comunidade em geral. Através de uma aproximação ao cinema porto-riquenho e cubano e a sua representação da maternidade lésbica, o artigo examina instancias nas que o discurso cinematográfico emergente pode ou não replicar normas heteronormativas de maneira a serem questionados os padrões precariamente estabelecidos no nível social e legal para empoderar à comunidade LGBTQII nas ilhas. Nosso estudo mira especificamente a obra de Carla Cavina (*El cielo de los ratones* -O céu dos ratos- Puerto Rico, 2009), Milagro Farfán (*La tarea*, -A Tarefa- Cuba, 2008) e Erián Ruiz Montano (*Iris*, Cuba, 2013).

Palavras-chave: maternidade lésbica; cinema porto-riquenho; cinema cubano; Carla Cavina; Milagro Farfán; Erián Ruiz Montano

RECIBIDO: 27 DE JULIO DE 2017. ACEPTADO: 19 DE FEBRERO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE JUNIO DE 2019

Cómo citar este artículo:

Cuesta, Mabel y Consuelo Martínez-Reyes. "Representaciones de la maternidad lésbica en el cine de Cuba y Puerto Rico". *Cuadernos de Literatura* 23.45 (2019): 22-46. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-45.rmlc>

Introducción

Como ha elaborado magistralmente Licia Fiol-Matta en su estudio monográfico sobre la vida y obra de Gabriela Mistral, irónicamente y de modo complicado, la “rareza” puede, de vez en cuando, hermanarse a ciertas formas del discurso hegemónico: “queerness is as susceptible to normalization as any other sexual or gender experience and that queerness can abet certain forms of heteronormativity” (xxix). Dicha fusión entre “anomalía” y “normalidad” social queda evidenciada a través de Mistral y su rol como figura materna ante el resto de Latinoamérica, a pesar de su homosexualidad. En concordancia con las palabras de Fiol-Matta, quien condena que lo materno haya quedado tradicionalmente excluido de la esfera lésbica en el mundo de habla hispana,¹ nos dedicamos hoy a explorar la representación de la maternidad lésbica en Cuba y Puerto Rico.

En el Caribe hispano, la representación literaria y cinematográfica de las lesbianas es escasa. Recientemente, investigadoras del campo de la homosexualidad como Rosamond King, Keja Valens, Omise’eke Natasha Tinsley y Elizabeth Crespo-Kebler, entre otras, han aportado al estudio de estos temas. A pesar de esto, hay un aspecto, entre muchos otros, que todavía queda por explorar: la representación de las familias homoparentales, en específico, de parejas de madres, en la región. Como apunta Ivette Zavala, la maternidad es, en general, un tema ignorado dentro de la academia, a eso añádasele el usualmente silenciado asunto de la homosexualidad femenina. Al momento, no contamos con ningún artículo que se enfoque en el tema. Agradadamente, estudiosas como Zavala misma, Elena Valdéz, Irune del Río Gabiola, Silvia Tubert, Shari Thurer y Marguerite Guzmán Bouvard, entre otras, se han dado a la tarea de trazar la historia de las nociones de la maternidad y analizar su representación desde otras perspectivas.

Para llenar un poco el hueco y analizar el modo en que se ha retratado a las madres lesbianas, en nuestro caso, específicamente en el cine de Cuba y Puerto Rico, proponemos como punto de partida las palabras de Rosamond King en su celebrado libro *Island Bodies*, para luego amoldar su aportación a las especificidades del Caribe hispano:

1 “Because lesbianism is excluded from the patriarchal, heterosexist conception of motherhood in traditional Latin America, it may seem, upon first glance, wholly invisible from Mistral’s poetry, especially in her texts of motherhood” (Fiol-Matta 89).

Contrary to what may be popular belief or expectation, in Caribbean texts that portray women loving and desiring other women, sexuality itself is rarely the focus of the main storyline. Instead, these women are portrayed as being part of a larger Caribbean community that is extremely important to them. One can even say that Caribbean community is a main character of the texts; we often learn enough of its history and attitudes to understand both it and the protagonists better. In this way, the authors emphasize the characters' Caribbeanness along with, and sometimes more than, their sexual orientation. Instead of *the single* focus, sexuality is one priority of many, and it is not always the characters' first priority. (King 104-105, énfasis en el original)

Así pues, si bien la primera literatura y cinematografía que tocó la temática lésbica del Caribe hispanohablante sentó las bases para evidenciar una protesta necesaria contra la invisibilización del amor entre mujeres, como apunta King, concordamos en que la *sexualidad* lésbica representó tan solo *un* aspecto entre otros en la producción literaria y fílmica de la zona. Si comparamos la literatura y los filmes fundacionales en cuanto a materia homosexual de la región, fijados sobre el reclamo de un espacio social justo, estos se han metamorfoseado para centrarse ahora en nuevas preocupaciones. Si antes la prioridad yacía en el reconocimiento de la existencia del amor lésbico, los filmes vistos aquí apuntan a nuevas metas, en específico, a la incorporación –si no ya a la normativización– de asuntos cotidianos para la comunidad LGBTQII y a discusiones socioculturales mayores que toman lugar a nivel nacional dentro de un discurso hegemónico por costumbre patriarcal y heteronormativo. Este desplazamiento temático bien puede tomarse como producto de la evolución legal del estatus de la comunidad LGBTQII en las islas,² o siendo más optimistas, como signo de (una limitada) integración social de la comunidad LGBTQII al discurso hegemónico y, por ende, a la apertura de un nuevo espacio donde se puedan airear cuestiones cotidianas.

Estas posibilidades nos llevan a una pregunta fundamental: ¿siguen las parejas de madres lesbianas representadas en la cinematografía que

2 En Puerto Rico se han aprobado el matrimonio y la adopción gay (a través de su legislación a nivel federal, como territorio de los Estados Unidos), y en Cuba, si bien no se ha avanzado en material de derechos legales, sí se ha institucionalizado a través del Centro Nacional de Estudios Sexuales (CENESEX) dirigido por Mariela Castro, hija del actual presidente de la isla.

hoy estudiamos un esquema homonormativo? El término “homonormatividad” fue acuñado por Lisa Duggan para demarcar el modo en que ciertas políticas que no cuestionan, sino que, por el contrario, se apoyan sobre instituciones heteronormativas, se han insertado en la comunidad gay, siendo el matrimonio el mejor ejemplo de estas. Yolanda Martínez-San Miguel, por su parte, ha señalado el modo en que dicha homonormatividad puede convertirse en una herramienta de opresión en contra de las personas LGBTQII al replicar discursos de identidad (sexual, de género) binarios que pudieran resultar en la exclusión de identidades variantes, abogando así por la cualidad “alterna” de lo *queer*. Debemos, pues, considerar el rol que juega la homonormatividad aquí, y si los personajes de los cubanos Milagro Farfán y Erián Ruiz Montano, así como los de la puertorriqueña Carla Cavina, optan por reproducir o desafiar discursos heteronormativos en su representación de las familias homoparentales.

Puerto Rico

El 23 de julio de 2015 aparecieron en la televisión puertorriqueña las escritoras Yolanda Arroyo Pizarro y Zulma Oliveras Vega, presentadas como la primera pareja gay en unirse en matrimonio en la isla. Junto a ellas estaba su hija de 16 años, Aurora, quien, según Arroyo, sirvió como inspiración para hacer de la isla un mundo mejor para las parejas homoparentales.³ En Puerto Rico, a la fecha, existen contados textos que presenten familias constituidas por dos madres: *Caparazones* (2010), *Violeta* (2013) y *Mis dos mamás me miman* (2016), todos ellos escritos por Arroyo. En la esfera del cine isleño el ambiente es aún peor, donde solo el corto *El cielo de los ratones* (2009), de Carla Cavina, ha sido el primero y único en presentar una familia con madres lesbianas.

La directora puertorriqueña Carla Cavina es clave en el desarrollo del tema lésbico en el cine puertorriqueño. Su corto, *¿Tienes fuego?* (2007), es uno de los pocos en la historia cinematográfica de la isla que incluye una pareja de lesbianas, y su reciente largometraje, *Extra Terrestres* (2016), representa la primera producción puertorriqueña centrada en el matrimonio entre dos mujeres, una unión que a su vez sirve como excusa para tocar otros temas relevantes a la historia agropecuaria de la isla, por ejemplo. *¿Tienes fuego?* no trata exclusivamente el tema del amor lésbico, sino que

3 Para más información, véase: <http://www.univision.com/puerto-rico/wlii/ya-son-esposa-y-esposa-primera-boda-gay-en-puerto-rico-video>

ve la relación entre varias parejas, tanto hetero como homosexuales, a través del tránsito de un encendedor entre sus manos. Es notable la implícita normalización de la homosexualidad que logra el corto a través de dicha indiferenciación entre parejas heterosexuales y del mismo sexo, y cabe preguntarnos entonces si el cortometraje *El cielo de los ratones*, también de Cavina, aspira a establecer un ambiente similarmente homonormativizado.

Jacqui Gabb ya ha hecho énfasis sobre la importancia de intercambiar el discurso de la “excepcionalidad” (a nivel social y sexual) que rodea las relaciones homosexuales por la representación de una vida habitual, llena de dificultades cotidianas e idiosincrasias personales:

Images that capture the love and mundanity of our lesbian family lifestyles become far more transgressive when placed alongside ones that depict the complexity of our maternal and sexual identities. This juxtaposition of images does not undermine the security of our home environments but instead challenges the *myth* of the a-sexual family. It represents lesbian families as simultaneously loving, nurturing *and* sexual environments. (Gabb 17, énfasis en el original)

Si partimos de *¿Tienes fuego?*, *Extra Terrestres* y, en especial para los propósitos de este ensayo, *El cielo de los ratones*, la obra de Cavina parecería funcionar en concordancia con la propuesta de Gabb. Este último filme presenta la primera pareja de madres lesbianas en el cine de la isla (Marsh Kennerley 49) a través de escenas que obedecen a los ideales hegemónicos que rigen la vida diaria de las parejas y familias heterosexuales y parentales. En *El cielo de los ratones*, las arqueólogas Laura y Mara, junto a su hija Claudia, luchan contra la depresión de Laura, quien se encuentra desempleada y desilusionada con su campo de trabajo en el contexto puertorriqueño. Así, el cortometraje se enfoca en el estado mental y emocional de Laura, ya no en su homosexualidad, ni siquiera en cualquier otro problema específicamente relacionado con su rol como madre lesbiana.⁴ En el filme, resulta evidente que Claudia sabe del amor entre su “mami” y su pareja, y ni la reacción de Claudia ante ellas, ni el amor que la niña siente por Mara funcionan como foco del filme. En contraste, el corto transita cuestiones como la tensión que la falta de empleo

4 En entrevista con Marsh Kennerley, Cavina elucida que: “Ya cuando escribí el guion de *Ratones*, mi búsqueda ya iba más allá del lugar de la mujer y la mujer lesbiana... ahora buscaba otra cosa...” (49).

de Laura ha puesto sobre su relación con Mara y la economía familiar, y el consecuente estado de ánimo que no le permite a la madre incorporarse a los juegos fantásticos de su niña.

Tal vez por esta misma razón las primeras palabras en el corto pertenecen a Claudia y a su empeño en hacer que su madre logre ser un hada como ella: “Mami, te voy a enseñar a volar” (*El cielo*). Y es que la travesía principal del filme es ese proceso a través del cual Laura podrá dejar atrás su depresión y así reconectar con su pareja e hija. A la pequeña Claudia le interesan los ratones que, según Mara y ella, deambulan por el hogar, investigando de una vez la cajita de tesoros fósiles de la niña. Dichos ratones son representados en el filme como dibujos animados que se yuxtaponen a un rodaje “real”, por lo que el espectador, junto con Laura, también se pregunta si estos son reales o imaginarios (figura 1). Simultáneamente, el estado anímico de la madre nos incita a pensar que su incapacidad de ver a las criaturas se debe, a nivel general, a su falta de imaginación. Por lo tanto, el origen de los ratones –la imaginación, o alguna cuestión pragmática como el estado del hogar o del ánimo de Laura– acompaña la depresión de Laura en tanto foco del filme.



FIGURA 1. Uno de los ratones observa una foto de Laura y Mara en *El cielo de los ratones*
FUENTE: *El cielo de los ratones*. Dir. Carla Cavina. La Corporación de Cine de Puerto Rico, El taller Cinemático y Kino Bit, 2009. Filme.

El origen, como tema, atraviesa *El cielo de los ratones* en varias ocasiones.⁵ Por un lado, los interrogantes sobre la procedencia tanto de los ratones como de la depresión de Laura quedan sin ser respondidos. Y el significado a nivel simbólico de la presencia de los ratones en el hogar se

5 Véase Marsh Kennerley para una lectura más amplia sobre el tema.

establece como interrogante principal al final del corto. Por otro lado, las escenas mostradas en el televisor de la pareja nos redirigen a preguntarnos sobre los orígenes del comportamiento humano, ofreciendo a su vez información acerca de la familia. La cámara se enfoca en el televisor varias veces y, como anota Catherine Marsh Kennerley, algunas de las escenas que en él se muestran se pueden relacionar claramente con asuntos ecológicos que afectan la isla. Pero aquí quisiéramos observar aquellas escenas que enlazan el comportamiento humano al animal, de modo que podamos construir una hipótesis sobre el significado de los ratones.

La segunda y tercera vez que aparece el televisor, Mara mira un documental sobre leones que bien podría estar describiendo el hogar familiar y explicar el comportamiento disconforme de su pareja. Al unir el discurso de estas dos instancias, el guion declara que:

La manada de un león generalmente consiste en leonas con frecuencia hermanadas con sus cachorros. No es tal sorpresa que tengamos tanta afinidad con los leones. En ellos vemos nuestra propia naturaleza contradictoria, desde la intimidad de sus familias hasta la inflexible brutalidad de su forma de vida. (*El cielo*)

Con estas palabras podríamos equiparar a la familia en la que se centra el corto, todas féminas, con una manada de leones, la cual “generalmente consiste de leonas”, y así racionalizar las acciones de Laura: su falta de deseo por regresar al trabajo a pesar de que hay un puesto esperando por ella (naturaleza contradictoria), la obsesión de Mara y Claudia con que Laura vea con complicidad a los ratones (la intimidad de sus familias), así como también la insistencia de Laura en que Mara mate a los ratones cuando los encuentre (inflexible brutalidad).

El filme acaba una vez que todos los personajes logran ver a los ratones. Mara mata al primero y lo ofrece a Claudia para que lo toque. Las observaciones de la niña sobre el ratón son clave para nuestra propuesta de interrelación entre la animalidad y la familia, y, más específicamente, para establecer cómo el roedor funciona, en última instancia, como metáfora para los fantasmas que acosan a Laura. La niña le pide a Mara permitir que los ratones continúen viviendo en el hogar, pero Mara explica que “los ratones y los seres humanos no pueden vivir juntos. Los ratones no se bañan” (*El cielo*). A través del corto hemos visto a Claudia darse un baño y hemos escuchado a Mara anunciar que tomará una ducha. Sin embargo,

Laura no hace ninguna de las dos cosas, lo que la posiciona en un estado similar al de los ratones.

Aunque la directora Carla Cavina haya expresado que no hubo intención explícita de equiparar a Laura con los ratones en tanto su estado de suciedad, nos gustaría establecer dicha relación para lograr una lectura productiva del personaje y del corto.⁶ Tras tocar al roedor, Claudia pregunta: “Pero si no se bañan, ¿por qué es tan suave?” (*El cielo*). Dicha pregunta esconde en sí a la madre como figura de confort y evidencia que Claudia disfruta de su “suavidad” (materna) a pesar de su estado “poco natural” (sucio o depresivo). Esta es una versión alternativa de la maternidad a la proscrita tradicionalmente por la sociedad en tanto “impura”. Sin embargo, el corto de Cavina resulta inclusivo al presentarla como válida e incorporarla a un discurso afectivo positivo, por lo que en cierto punto la niña considera razonable que los ratones convivan con ellas.

Carla Cavina ha establecido la relación entre los ratones y la depresión de Laura a través del simbolismo que ella le atribuye (Cavina). Para esta directora, los ratones son la encarnación de los fantasmas de Laura, el pasado y sus problemas, “todo lo que uno abandona, donde uno entierra cosas que no procesa y que debe acceder para cambiar conductas” (Cavina). Es por esto que los ratones-traumas son visibles a algunos e invisibles para otros, así como también roen el espacio del hogar, invadiendo “tesoros”. Por esto la incapacidad de Laura de integrarse al juego, y en palabras de Cavina: “La maternidad es conflictiva... Nadie puede dar lo que no tiene”. La propuesta de esta directora resulta aún más productiva si consideramos el desenlace del corto. El primer ratón, muerto, recibe unas últimas palabras por parte de Mara: “Ratoncito, perdona nuestra acción, pero esta es nuestra casa y no puedes estar aquí, chico. Descansa en paz en el cielo de los ratones” (*El cielo*). Laura también advierte que los ratones traen enfermedades, por lo que, tras atrapar a un segundo, es sacado de la casa. La salida de ambos ratones, por ende, puede leerse como la expulsión de aquellos traumas que afectan a Laura, quien finalmente ha tomado parte en la “fantasía” de avistar los ratones (figura 2).

6 En conversación con Cavina, esta expresó que Laura no se baña ni lo menciona porque “usualmente no se le dedica tiempo en la pantalla a estos actos cotidianos”.



FIGURA 2. Mara y Claudia le avisan a Laura que ven uno de los roedores
FUENTE: *El cielo de los ratones*. Dir. Carla Cavina. La Corporación de Cine de Puerto Rico, El taller Cinemático y Kino Bit, 2009.

Como ya ha argumentado Catherine Marsh Kennerley, la obra de Cavina en general no se enfoca en el llamado “nacionalismo cultural”, un tropo común en el cine puertorriqueño, sino que aspira a transformar el canon cinematográfico local en uno “econacionalista-feminista”. Y aunque Cavina lo hace “prescindiendo de la aspiración de decirnos quiénes somos, o a qué tipo de puertorriqueñidad debemos aspirar” (Marsh Kennerley 47), la cuestión nacional todavía juega su rol en el filme, pues sospechamos una correlación entre el origen de la depresión de Laura y su relación con Puerto Rico. A través del filme, Laura explica que su renuencia a regresar a su puesto de trabajo no tiene nada que ver con el hecho de que su pareja está empleada en el mismo lugar, por ejemplo, sino con la idea de que su regreso sería “una pérdida de tiempo” ya que “este país es muy ingrato” (*El cielo*). En adición a esto, a través del filme escuchamos a Laura cantar a su hija la canción “Duerme niño”, del cantautor y ecologista nicaragüense Salvador Cardenal Barqueros. “Duerme niño” habla de un país que trabaja mientras sus niños duermen para que estos despierten en un mejor lugar. Pero solo escuchamos a Laura cantar los versos en los que el cantautor expresa sus esperanzas por un mundo mejor (“quiera el mundo ser mejor”), por lo que podemos encontrar entonces una clave en las líneas que quedan sin enunciarse: “Tu país / quiere a cada niño tan feliz / que trabaja mientras te dormís”. Así, la versión “editada” de Laura omite cualquier esfuerzo por parte de la nación y se centra en la empatía para con sus pequeños ciudadanos.

Es entonces relevante notar los objetos captados por la cámara cuando esta se mueve a través del hogar familiar. El oficio de Laura como arqueóloga queda evidenciado, como nota Marsh Kennerley, en libros como *Taíno: Pre-Columbian Art and Culture from the Caribbean*, de Ricardo Alegría, y *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, de Marija Gimbutas. Estos nos hablan de la concepción del mundo según Laura: uno donde la historia de la isla toma sus bases en una herencia precolombina que valora sus deidades femeninas y el sistema matrilineal (Marsh Kennerley 50), o sea, el matrimonio cultural de la isla. Este viaje de la cámara por la arqueología de lo femenino logra así incorporar el trabajo fílmico de Cavina al canon lésbico hispanocaribeño, que en sus comienzos tuvo el propósito de reescribir la historia a través de la reincorporación de diosas y figuras femeninas relevantes a la historia de la región y antes excluidas del discurso hegemónico (*herstory*).

Es importante notar que en su “homonormativización” de los personajes, los filmes de Cavina no provocan una explícita invisibilización de la sexualidad lésbica (en términos de lo que Bourdieu llama una “visibilidad invisible”), lo que sí es el caso en otras películas, como *Rrrring!!!* (Dir. Pavel Giraud), *Más de lo mismo* (Dir. Esteban Insausti), *Juan de los Muertos* (Dir. Alejandro Brugués), y *Celestino y el vampiro* (Dir. Radamés Sánchez); porque, aunque estos filmes incluyen y por ende “visibilizan” la homosexualidad femenina, los rituales socialmente marcados como heterosexuales (matrimonio, maternidad, *ménage à trois*) en los que envuelven a sus personajes les despojan de cualquier “rareza” (*queerness*) que cuestione o rete las convenciones heteronormativas. Así, los filmes de Cavina se centran en la autonomía de lo lésbico y están desprovistos y en cierto modo salvaguardados de poderes patriarcales.

A pesar de que *El cielo de los ratones* incluye una pareja de madres lesbianas, no se enfoca en su sexualidad ni en su rol como madres. Por el contrario, si a algo nos empuja es a la sospecha de que una desilusión a nivel laboral y a mayor escala, nacional, han provocado el largo episodio depresivo de Laura, quien, de otro modo, lleva una vida cualquiera junto a su mujer e hija. A través de un evento inusual como el avistamiento de ratones, Cavina empodera a la pareja: “Se espera que las mujeres seamos víctimas, no heroínas, de la cotidianidad, y [no] en nuestros propios términos. Lo complicado [para Laura] es trabajar... Lo revolucionario [para Mara] es no matar [a los ratones]” (Cavina).

El filme estudia la rutina cotidiana de las familias homoparentales y las retrata similares a las experimentadas por las heterosexuales, en específico, a través del modo en que la familia debe lidiar con la depresión de uno de sus miembros, y el contraste entre el estado de ánimo que conlleva dicha condición y la imaginación juguetona de una niña. Con esta “descentralización” ante el tema homoparental, la propuesta de Cavina resulta productiva debido a la visibilización de los problemas del día a día que confronta la comunidad LGBTQII en la isla, y que a veces no se diferencian de aquellos sufridos por los heteroparentales.

Cuba

En adelante comentaremos dos materiales audiovisuales de diferente género (un docudrama y un corto de ficción) que abordan la maternidad lesbiana en el contexto de Cuba contemporánea. Dichas obras son *La tarea* de Milagro Farfán (2008), e *Iris* de Erián Ruiz Montano (2013). La discusión que se propone a partir de estos documentos, usados aquí como forma de capitalizar su valor de representación más allá de sus valores estéticos, intenta establecer cómo el proceso de naturalización de la familia homoparental con que se presenta la maternidad lesbiana funciona como resorte desestabilizador o, si se quiere, pretexto que hace reflexionar al espectador sobre temas aún por discutir en la agenda de la comunidad LGBTQII cubana. En otras palabras, en ninguno de estos filmes se discute ya si ser homosexual o específicamente lesbiana es admisible o no en la sociedad cubana del siglo XXI. Todos ellos dan por sentado una admisibilidad que permite desplazar la discusión a lugares de mayor interés. Tales serían la maternidad, la falta de legislación para proteger a la comunidad LGBTQII, o la incapacidad de las instituciones para formar a los nuevos ciudadanos, protagonistas del futuro cercano, en sistemas de saber deshechos del histórico machismo cultural y de estado que ha azotado el imaginario cubano desde tiempos coloniales.

La alteración del estatus mítico-simbólico de la madre, identificada esta con la nación y, por ende, con la noción de “matria” propuesta por Madeline Cámara –allí en donde lo nacional puede también presentarse como un conjunto de expresiones lingüísticas, corporales, sexuales y raciales producidos por mujeres escritoras–, concuerda así mismo con la idea de que:

Reconciliation is not a priority in writing the “Matria”. On the contrary, its destabilizing accent, its multilineal effect, operates by deconstructing binary oppositions such as inside/outside and subject/object, which are more indicative of the patriarchal order confronted by these writers. (Cámara 9)

La figura de la madre y su singular performance de la maternidad en estas historias facilitan varios niveles de discusión y diálogo. Destaca entre ellos el que propicia la lectura del ensayo “Feminismo y literatura en Latinoamérica”, de Adelaida Martínez:

El otro estereotipo reprobado por las escritoras latinoamericanas que adquiere matices culturales específicos es la figura de la madre. Si bien escritoras de otras lenguas han desmantelado el mito de la maternidad como destino personal de las mujeres, cuyo incumplimiento las convertía en monstruos frustrados o seres incompletos, las latinoamericanas han sido testigos de una nueva función maternal ocasionada por la tiranía de gobiernos antidemocráticos y represivos. Una vez cumplida la función biológica de la reproducción, las madres latinoamericanas han inscrito sus cuerpos maternos en el texto de la historia para denunciar los horrores de las dictaduras. (A. Martínez)

Tal y como aquí se explica: todo acto es permisible si se trata de desafiar al poder que controla sus cuerpos. Estos personajes invitarían a una reflexión sobre un estado de cosas en donde la maternidad ha dejado de ser entendida como un espacio de dominio y control patriarcal para convertirse en una experiencia tan personal y extrema como cualquier otra.

Al incluir la obra de Milagro Farfán como parte de este corpus, interesa aclarar que el lugar desde donde enuncia es el de una suerte de *outsider* que sabe aprovechar su mirada autopoicionada desde “afuera” al recrear realidades de la comunidad lesbiana cubana. Es por todo lo anterior que su voz trae una suerte de autoridad “objetiva” al exponer temáticas hasta entonces silenciadas en la arena fílmica habanera –o al menos así es leída–. La realizadora del docudrama *La tarea*, Milagro Farfán, fue estudiante de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños desde el año 2006 hasta el 2010. Siendo peruana, Farfán eligió como proyecto final de graduación, contar la historia de una familia compuesta por una pareja lesbiana y la hija de una de ellas. Para realizarlo se acercó al CENESEX buscando grupos de mujeres homosexuales y, de ser posible, madres que quisieran colaborar con ella.

El resultado de dicha indagación fue sintetizado en *La tarea* (2008); un docudrama en el que según la propia realizadora: “yo tenía un guion, pero ellas estaban listas para contar su historia” (Farfán). Lo que Farfán quiso contar, según nos relató en la referida entrevista, era cómo el amor es lo importante para preservar los valores de la familia y garantizar el

equilibrio emocional de los niños que se crían tanto en una dinámica heteroparental como homoparental. Sin embargo, la historia que emerge desde los diálogos o simples secuencias en tiempo real que terminan armando el material audiovisual refleja un tejido mucho más tenso y denso desde el ámbito de lo político. La sugerencia que trae el propio título “La tarea”, parece que quedaría resuelta en las primeras secuencias, cuando somos informados de que la niña Sayné debe escribir un relato sobre su familia; describir el cómo está compuesta y cuál es el impacto personal de cada uno de los integrantes de ese núcleo sobre ella. Poco después somos trasladados a los espacios domésticos en los que Sayné convive con su madre (Diarenis) y su compañera de vida (Mirna).

En principio la apuesta parece simple, en concordancia con la dedicatoria del propio docudrama: “A nuestras familias por enseñarnos a crecer con amor”. Sayné hace sus tareas diarias acompañada de su madre, y Mirna se desplaza de un lugar a otro de la casa, haciendo bromas y dando opiniones sobre lo que está estudiando la niña. Su cotidianidad no parece alterada por el tipo de “familia alternativa de lo heteronormado” que componen. La naturalización de la familia lésbica y su performance de lo materno quedan garantizadas *a priori*. Hay incluso un pasaje en el que Sayné da muestras de celos por el afecto que la madre brinda a Mirna y le dice: “quédate con tu mujercita, tu noviecita” (*La tarea*). O en otro, más adelante, en donde intenta hacer una definición de quién es Mirna para ella, de cuál sería el vínculo que las une, dice: “no quiero decirle madrastra, es padrastra” (*La tarea*). De este modo la niña establece el campo de lo masculino como aquel en donde colocar cuanto se oponga al eje simbólico en el que se encuentran su madre y ella, intentando acaso heteronormativizar la relación de pareja que las adultas tienen.

Pero de todo lo anterior, lo que importa en realidad es que Sayné es consciente de que existe un vínculo sexual entre las mujeres con las que vive y no pretende negarlo. Asimismo, la casa está llena de fotos de Diarenis y Mirna y notas dejadas sobre algún mueble que hacen también referencia a lo sexual presente entre ambas: “14/4/09 Estás bellísima. Tengo deseos de besarte mucho” (*La tarea*). Sin embargo, esas secuencias domésticas son alternadas en una sintaxis copulativa con otras en las que Sayné está en la escuela y debe hacer un árbol genealógico de su familia, primero, y escribir el mencionado relato, después. La estrategia que utiliza entonces la niña es la de establecer que Mirna es su tía. De modo que la mascarada que constituye hacer silencio sobre el verdadero lazo que hay entre la compañera de su

madre y ella es el instrumento con el que consigue preservar su propia identidad como sujeto no alterno al interior de la masa de pioneros y maestras con quienes ha de convivir en los espacios públicos.

Farfán, a través del personaje/persona que es Sayné, nos hace recorrer la homofobia como experiencia sociocultural o al menos la imposibilidad de articular la diversidad sexual desde la perspectiva de la niña, y de paso nos presenta la segunda tarea, la verdaderamente importante en cuanto está aún pendiente en la sociedad cubana: la que tienen que hacer las instituciones, si realmente quieren acometer la puesta al día que se requiere para formar a las presentes y futuras generaciones en ambientes sin odio ni necesidad de estigmatizar lo diferente.

La muestra del doble discurso con el que la niña tiene que navegar públicamente la homofobia es sin duda el mayor acierto de esta propuesta, ya que solo a través del silencio puede Sayné sortear el dilema de la dualidad con la que su vida pública y su vida privada siguen siendo forzadas a estar separadas. Esa imposición es mostrada claramente en el docudrama. Cuando la maestra pide el relato de la familia, pone ejemplos claros: los chicos deben hablar de su mamá, su papá, sus abuelos, tíos y primos. No hay espacio para más.

Y Sayné acomete el mandato. Cuando finalmente lee su relato en clase, habla de su madre, su padre y sus tíos, entre quienes nombra a Mirna. Ese proceso de mimetización con el que se iguala a las lecturas de sus compañeros es el más potente significante tanto de la tarea que afronta Cuba como sociedad de históricos sesgos patriarcales como de la incapacidad de las instituciones, acaso la urgencia de entrenamiento para los profesionales (maestros de escuelas primarias y secundarias) que aún no saben cómo presentar modelos de familia diversa en sus clases. A la vez, el docudrama termina con al menos tres notas esperanzadoras. La primera es que Sayné cierra el relato que lee en la escuela admitiendo que es una niña feliz. Si bien sus compañeros y maestra no saben cuál es la composición real de su familia, tampoco el mensaje final que la protagonista emite sobre ella deja espacio para presentirla emocionalmente lastimada o carente. La segunda es una carta que escribe a su madre admitiendo que su homosexualidad no es un obstáculo en la relación afectiva que las une: “Mamá, sé que eres a tu manera y que no vas a cambiar. Tampoco me siento molesta. Mirna también es así como tú. Mamá, estoy orgullosa de que seas así” (*La tarea*). Y la tercera y final es una suerte de epílogo a la narración en donde Sayné juega con Mirna y Diarenis en el portal de la casa de las tres a un

juego que es popularmente conocido en Cuba como “La gallinita ciega” (figura 3). La escena las muestra felices y risueñas.



FIGURA 3. Las madres juegan a “La gallinita ciega” con Sayné en *La tarea*
FUENTE: *La tarea*. Dir. Milagro Farfán. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, 2008. Filme.

Hay en esta última nota de esperanza, un mensaje que cierra con las mismas inquietudes que todo el material propone. En “La gallinita ciega”, los participantes buscan a tientas (cuando es su turno de tener los ojos vendados) el cómo llegar hasta el otro, alcanzarlo, pasarle la responsabilidad de buscar en lo oscuro. Bien puede leerse entonces dicho juego como la apuesta por lo inconcluso que en *La tarea* se presenta. Tanto la niña como las otras dos miembros de esta familia, si bien aparecen jugando felices, también están significando que su búsqueda de esa felicidad es una que se articula desde la ceguera, el bandazo, el no saber qué hay del otro lado o qué o quién las ampararía si llegara el momento de una crisis. Digamos que Sayné sea descubierta en su centro escolar como la hija de una pareja lesbiana. La feliz búsqueda del juego final es también productora de incertidumbre e inestabilidad.

Todo lo anterior se repite en el segundo material audiovisual que aquí comentaremos: *Iris* (2013), dirigido por Erián Ruiz, en el que se

intenta, una vez más, abordar el conflicto de las mujeres lesbianas y la maternidad en Cuba. Solo que esta vez el eje temático estará enfocado tanto en el proceso de fertilización como en la ausencia de un aparato legal que ampare ambas cosas: dicha fertilización y la posterior inscripción que recibiría un niñx nacidx de una familia de dos mujeres. La angustia que presentan la protagonista Iris (quien desea fertilizarse) y su pareja Olivia (quien se siente desorientada por la ausencia de figuras legales que amparen al potencial bebé) coloca la discusión en un sistema de rectas paralelas en donde cada una de ellas carga con inquietudes similares, pero orientadas hacia dos zonas relativamente distintas: *prepartum* y *postpartum*. Las rectas, sin embargo, se tocan en un punto acusatorio: la ausencia de legislación para acometer los procesos de fertilización y crianza.

Parece necesario comentar que la obra fue realizada completamente en blanco y negro, sugiriendo quizá la ausencia de matices que reina sobre los temas que se abordan; los colores que iluminan la tan simbólica bandera de la diversidad sexual no aparecen en ningún momento del corto. En el nivel argumental, lo que se nos presenta es que Iris y Olivia son una pareja de mujeres que viven juntas en un magnífico apartamento de la ciudad. Ellas sostienen una relación afectiva muy sana con el hermano de Olivia (Roberto), con la pareja de él (Mayra) y con la hija de Roberto (Sabrina), quien viene de una relación anterior con una mujer llamada Niurka. Sabrina, Roberto y Mayra son los tres personajes presenciales que aparecen en la obra. Y hay además dos personajes referidos (Niurka y Carlos, este último amigo de Olivia).

Ninguno de esos cinco personajes añadidos al ámbito vital de las protagonistas parece traer a la trama elementos de tensión que nos hagan dudar de la aceptación, la normalización social por la que la pareja lesbiana atraviesa. Hay, sin embargo, una especie de personaje plural que aparece siempre, allí en el fondo, a la usanza del coro en la tragedia griega: se trata de indistintos grupos de niños, pioneros, y de maestros, quienes repiten lemas y cantan himnos en la escuela a la que Sabrina va y a quienes Iris contempla desde un parque situado frente a dicha institución. Cuando más adelante en la historia nos enteramos de que Iris está deseando una maternidad propia y no la putativa que la presencia de la sobrina le ofrece, la presencia de los pioneros dispara la lectura hacia una recepción mucho más conflictiva, en la medida en que entendemos que Iris está preocupada no solo por la imposibilidad de embarazarse sin apoyo de las instituciones de salud, sino

también por la posible falta de apoyo de las instituciones educacionales en el momento en que le toque a su potencial hijx asistir a ellas (figura 4).



FIGURA 4. El personaje de Iris en una de las escenas en que muestra su preocupación ante la incertidumbre de una maternidad lesbiana sin reconocimiento y apoyo legales
FUENTE: *Iris*. Dir. Erián Ruíz Montano. Producciones Camino. Centro Memorial Dr. Martín Luther King, 2013. Filme.

La presencia visual de la escuela y de los pioneros tiende un puente aquí hasta el recién discutido docudrama de Milagro Farfán, la ausencia de aceptabilidad social que más tarde su hijx afrontaría; tal y como lo vimos desarrollado en la historia de Sayné y sus madres. Lo anterior se confirma en este corto cuando Olivia atribulada le cuenta a su hermano lo que Iris desea hacer: “Ella dice que nadie tiene que enterarse; pero al final todo se sabe y después es el niño el que sufre las consecuencias” (*Iris*). Las secuencias que van narrando tanto la vida material de las protagonistas como su red de apoyos familiares y de amistad contradecirían la aseveración recién citada. ¿Por qué sufriría este potencial niñx si sabemos que sus familiares y amigos lo querrían de antemano? ¿Por qué habla Olivia, refiriéndose a una conversación previa con Iris, de que “nadie tenga que enterarse”? Estas preguntas solo encuentran respuesta en otra línea de Olivia en la misma conversación con su hermano, en donde asegura: “Y lo complicado que es todo eso en este país. Empezando por los prejuicios y la falta de leyes” (*Iris*).

En cuanto a la pareja misma que conforman Iris y Olivia, la dinámica que se nos ofrece al adentrarnos en sus vidas es la de una estabilidad homonormada en la que Olivia asume el rol de la vida pública –es fotógrafa y pasa una buena parte de su tiempo en la calle, con colegas y otros artistas–, mientras Iris es sugerida como profesora, pero solo la vemos revisando unos exámenes, nunca en el aula; despojada así de cualquier otra significación que vaya más allá de su obsesión por la maternidad. En relación con esta representación de la pareja desde el heteronormado binario que reproduce vida pública versus vida privada, identificándolas como el clásico par *butch-femme*, hay un elemento en la descripción que trae la narrativa de ambas y que deviene provechoso para desestabilizar también nuestra lectura. Dicho elemento no es otro que la narrativa paralela que se va creando entre las fotografías que Olivia va tomando y los espacios de íntima angustia a los que Iris se repliega. La calle arruinada, los sistemas de transportación pública (barcos, trenes, carros, etc.) a los que Olivia hace fotos, hablan de una inmovilidad, una incapacidad de avance que justifican tanto su angustia como la de Iris al no tener cómo “movilizarse” en pos de su proyecto personal y de pareja.

Otro aspecto que funciona como un dispositivo interesante en la medida en que enfatiza el propósito denunciador del corto es el hecho de que Mayra, la pareja actual de Roberto, es una enfermera que trabaja en el emblemático hospital habanero Maternidad Obrera. De ello somos informados dos veces. La primera, en el minuto 3:15 cuando Roberto la acompaña allí para que comience su día laboral y la fachada se hace reconocible para casi todo espectador cubano y, la segunda, cuando Iris, en el minuto 25:34, se asoma a uno de sus balcones anteriores para mirar a la también emblemática estatua de una madre con su bebé, lo que la dispara a una secuencia que en breve comentaremos.

Lo relevante de que Mayra trabaje justamente allí nos viene a hablar (denunciar) de una situación típica en la sociedad cubana contemporánea. Esa situación no sería otra que la de comprobar que solo gracias a una conexión familiar, personal, podría una mujer lesbiana e interesada en tener acceso a la fertilidad asistida encontrar los recursos de salud necesarios para ello. Se trata de la misma economía de mercado negro con la que los cubanos sobreviven en su día a día, solo que esta vez conectada a la que ha sido llamada “la joya de la corona socialista cubana” post-1959: el sistema de salud.

Hay, asimismo, un profundo sentido irónico al mostrar cómo funcionan esas conexiones en el escenario de un hospital llamado nada menos

que Maternidad Obrera. Recinto que, si bien fue construido casi en su totalidad bajo el gobierno de Fulgencio Batista (1940-1944), capitalizó su nombre ampliamente bajo los discursos de la revolución en la medida en que dio acceso a todas las mujeres (profesionales y obreras) por igual. En la Cuba contemporánea y sin legislatura para las familias homoparentales, ya la distinción de acceso a la fertilización no se sostiene en razones de clase como en tiempos de Batista, sino de sexualidades. Y solo a través de conexiones personales (como las mostradas en el corto a través de la enfermera Mayra) u oficiales como las que podría activar el mencionado CENESEX, podría una pareja como la de Olivia e Iris tener los recursos necesarios a su disposición.

Finalmente, y en total concordancia con Danae Diéguez, quien, al hacer un resumen sobre la representatividad de lo sexualmente alterno y las mujeres en los audiovisuales cubanos de la última década intenta rescatar lo positivo, asegura que:

[...] no basta hablar de las mujeres, sino descubrirlas en la representación con voces que asumen las diversidades del sujeto mujeres, para ello los dos caminos transitados están dados a través de; uno, la autorepresentación como un dispositivo de género y dos, aquella en la que el punto de vista en la historia se devela marcado por una ética de la denuncia, no la queja, sino aquella en la que el lenguaje audiovisual, la gramática misma definen ese posicionamiento. (Diéguez)

Parece de todos modos importante aludir al desenlace de esta historia, el cual está, a su vez, circularmente conectado al inicio de la anécdota y que habrá que recontar ahora. En las primeras escenas de *Iris*, la madre de Sabrina hace una llamada telefónica. Nos enteramos entonces de que Niurka vive fuera del país e Iris deja saber a Olivia que se teme que dicha llamada sea para llevarse a la niña con ella. A partir de allí, vemos en secuencia lineal que Iris está completamente angustiada porque ya Sabrina no está y por todo lo hasta aquí descrito en cuanto a su deseo de ser madre, tener su propia criatura y la falta de recursos legales para hacerlo.

En la escena referida atrás, en la que Iris mira desde el balcón de Maternidad Obrera a la estatua “Maternidad” colocada en el primer piso del edificio, la reflexiva mirada de la protagonista se interrumpe por una secuencia onírica en la que Sabrina está sola en uno de esos barcos fijados en tierra, pero que se mueven en forma de péndulo y que es posible encontrar en ciertos parques infantiles. Tal y como sucede con las fotos de Olivia. El

barco de Sabrina no va a ninguna parte, solo parece alejarse y separarse de la cámara (¿la mirada de Iris desde el balcón de Maternidad Obrera?) en una especie de rutina pernicioso en la que la relación de cuidado, la maternidad putativa que despliega Iris sobre Sabrina, pende de la voluntad de la madre biológica de la niña. De la anterior secuencia onírica somos regresados a una “real” en la que Iris está saliendo de Maternidad Obrera y encuentra a Olivia, quien está esperándola en la calle. Olivia sonríe como garantía de que a pesar de sus dudas la apoyará en su proyecto. Pero es ahí que el director interrumpe esta dramaturgia, que hasta entonces creíamos lineal, para devolvernos al inicio del corto cuando Roberto está hablando con Niurka, e Iris teme que Sabrina se irá del país. Regresamos allí para que Roberto cuente, con cierta mezcla de sorpresa e insulto, que Niurka ha decidido regresar. Entonces el corto termina. Sin más.

El anterior elemento “sorpresa” viene a desestabilizar la denuncia que en principio creíamos que el material traía. Detengámonos en las varias razones que nos hacen pensar en una suerte de reverso o, si se quiere, negociación interna para bajarle su perfil acusador. La primera es colocar toda la historia en un plano que nunca sucedió en la realidad sino en la imaginación de Iris, mientras Roberto hablaba con su exmujer decidiendo el futuro de Sabrina. La segunda es que dicho plano imaginativo que se cierra con el regreso de Niurka y no nos conduce a ningún otro lugar –de cara a cómo dicho regreso afectará la decisión de Iris sobre su proyecto personal de maternidad– hace al espectador concluir que quizá Iris y Olivia ya no tengan que pasar por todo el proceso de cuestionamiento personal y desamparo legal que las protagonistas denuncian a lo largo de la historia. Y la tercera y final es que, aunque el regreso de Niurka supone *per se* un distanciamiento entre Iris y la sobrina porque aquella habrá de marcharse con su madre, el hecho de que permanezcan todos en la misma isla no tendría que mitigar ni el deseo de Iris de ser madre ni el de Olivia de acompañarla; pero nada de ello se hace explícito y el espectador queda básicamente relegado al terreno de la duda y la incertidumbre; el mismo que rodea a las potenciales madres y padres de familias homoparentales cubanas.

Dicha incertidumbre abre paso a una lectura que bien pudiera ser una suerte de reconciliación con el propio poder marginador, ese que no ha sido capaz de crear un sistema de legislaciones que garantice la protección a estas familias (las presentes, las potenciales). El plano imaginativo, en donde suceden todas las angustias y cuestionamientos de la pareja como yuxtapuesto al plano real y de desenlace en donde Sabrina no se irá del todo, funciona

como una especie de exposición de los propios miedos del realizador al tensar la denuncia que el corto acomete, al hablar, a su vez, de la falta de libertades básicas desde la que sigue haciendo arte en la isla de Cuba.

Conclusión

Este año se presentará en el *Queer Film Fest* en Puerto Rico el documental “Ser familia,” dirigido por Teresa Prévídi, que retrata la larga lucha de dos mujeres puertorriqueñas para que la hija biológica de una de ellas pudiera ser legalmente adoptada por su pareja,⁷ evidenciando así la larga trayectoria legal de asuntos “cotidianos” como los discutidos aquí. La maternidad, usualmente vista desde una perspectiva biológica, suele sernos presentada en su estatus real precario si se trata de una maternidad lesbiana, tal y como hemos demostrado a través de los filmes de la puertorriqueña Carla Cavina, la peruana Milagro Farfán y el cubano Erián Ruiz Montano.

Aunque las maternidades lésbicas aquí discutidas puedan replicar esquemas heteronormativos de distintas maneras, definitivamente no encajan en el esquema de la maternidad mariana promovido a través del canon de la literatura latinoamericana, en el que la mujer, creada a semejanza de los ideales católicos, es un ser sufrido, dócil, sacrificado y, por antonomasia, virginal y/o asexuado. En palabras de Ivette Guzmán-Zavala: “Este rechazo o manipulación del modelo mariano es el primer paso para una apertura de un espacio que permita la representación de madres que no se adhieren a las dicotomías patriarcales y a la imagen institucionalizada de la maternidad” (57).

El filme de Carla Cavina resquebraja lo que Marisel C. Moreno llamó “la gran familia puertorriqueña”, que ha informado el canon literario de la isla desde la década de 1930, ya que en el núcleo familiar presentado en *El cielo de los ratones* las mujeres no se subordinan a la figura autoritaria y benevolente del padre. La ausencia de una figura paterna no desestabiliza, sino que, por el contrario, inventa un lugar en el que la igualdad de género es requisito.

Por otra parte, tanto *La tarea* como *Iris* vienen a hablarnos de la ausencia de recursos institucionales y legales, con lo que las familias homoparentales y, especialmente, los niños, quedan desamparados en la sociedad cubana contemporánea. Si bien estos audiovisuales presentan el elemento positivo que conlleva la caducidad y superación de la invisibili-

7 Para más información, véase: <https://www.serfamiliapr.com/>

dad lesbiana en el mapa sicosocial de la isla, traen asimismo la fragilidad con que sus familias sobreviven en su cotidianidad. El mito mariano y su proyección patriarcal aparecen también fracturados en la medida en que los hombres no se consideran como indispensables para la crianza ni de los presentes ni de los potenciales hijxs de las parejas de mujeres.

A la vez, destaca en los tres materiales aquí comentados la ansiedad de sus realizadores por saltar el cerco meramente personal, íntimo, y llevar la discusión y la denuncia hacia planos de interés nacional. En el caso de *El cielo de los ratones*, el marcado interés de denuncia sobre las crisis laborales y ecológicas en Puerto Rico, y en las historias cubanas, el abordar otros temas igualmente complejos de la realidad de esa isla: migración, pobreza, corrupción de las instituciones, desamparo legal, y, en fin, una serie de demandas que de ser resueltas o cuanto menos atendidas serían del beneficio no solo de la comunidad lesbiana, sino de toda la ciudadanía en ambos países.

Obras citadas

- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Caparazones*. Carolina, Puerto Rico: Publicaciones Boreales, 2010. Impreso.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Mis dos mamás me miman*. Puerto Rico: Publicaciones Boreales, 2015. Impreso.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Violeta*. Carolina, Puerto Rico: Publicaciones Boreales, 2013. Impreso.
- Cámara, Madeline. *Cuban Women Writers. Imagining Matria*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- Cavina, Carla. Entrevista personal. 5 de junio de 2017.
- Celestino y el vampiro*. Dir. Radamés Sánchez. Radolcam, 2003. Filme.
- Del Río Gabiola, Irune. "Formas queer de vida familiar: tiempo y espacio en *Sirena Selena vestida de pena*". *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan - Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2011. 98-114. Impreso.
- Diéguez, Danae. "Mujeres en los bordes. Representaciones en el audiovisual cubano". *El ojo sexuado* (17 de febrero de 2016). Web. 3 de junio de 2017.
- Duggan, Lisa. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism". *Materializing Democracy. Toward a Revitalized Cultural Politics*. Eds. Russ Castronovo y Dana D. Nelson. Durham - Londres: Duke UP, 2002. 175-194. Impreso.
- El cielo de los ratones*. Dir. Carla Cavina. La Corporación de Cine de Puerto Rico, El taller Cinemático y Kino Bit, 2009. Filme.

- Extra Terrestres*. Dir. Carla Cavina. Pulsar Films y C&E Producciones, 2016. Filme.
- Farfán, Milagro. Entrevista personal. Mayo de 2017.
- Fiol Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Impreso.
- Fraunhar, Alison. "Mulata Cubana: The Problematics of National Allegory". *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Eds. Lisa Shaw y Stephanie Dennison. Jefferson, NC: McFarland, 2005. 160-179. Impreso.
- Fumagalli, Maria Cristina, Bénédicte Ledent y Roberto del Valle Alcalá, eds. *The Cross-Dressed Caribbean: Writing, Politics, Sexualities*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2013. Impreso.
- Gabb, Jacqui. "Imag(in)ing the Queer Lesbian Family". *Journal of the Association for Research on Mothering* 1.2 (1999): 9-20. Impreso.
- Guzmán-Zavala, Ivette M. "Visualizaciones de la maternidad: Historias fracturadas por la migración y el colonialismo". *Proceedings of the Twenty-Seventh Annual Conference of the Middle Atlantic Council of Latin American Studies March 13-14 2006*. Eds. Joan Marx, Maria Mercedes Andrade, Kenneth Lehman y Vera Reber. Foster: MACLAS, 2007. 57-71. Impreso.
- Guzmán Bouvard, Marguerite. *Revolutionizing Motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*. Wilmington: Scholarly Resources, 1994. Impreso.
- Iris*. Dir. Erián Ruiz Montano. Producciones Camino. Centro Memorial Dr. Martín Luther King, 2013. Filme.
- Juan de los muertos*. Dir. Alejandro Brugués. La Zafaña Producciones y Producciones de la Quinta Avenida, 2011. Filme.
- King, Rosamond. *Island Bodies: Transgressive Sexualities in the Caribbean Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2014. Impreso.
- Krespo-Kebler, Elizabeth. "'The Infamous Crime against Nature: Constructions of Heterosexuality and Lesbian Subversions in Puerto Rico'". *The Culture of Gender and Sexuality*. Ed. Lewis Linden. Gainesville: University Press of Florida, 2003. 190-212. Impreso.
- La tarea*. Dir. Milagro Farfán. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, 2008. Filme.
- Lewis, Linden, ed. *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*. Gainesville: University Press of Florida, 2003. Impreso.
- Marsh Kennerley, Catherine. "Maternidad y mito en el cine de Carla Cavina". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 11 (mayo de 2015): 43-55. Impreso.
- Martínez, Adelaida. "Feminismo y Literatura en Latinoamérica". *Sololiteratura* (s.f.) Web. 8 de junio de 2017.

- Martínez, Elena M. *Lesbian Voices from Latin America: Breaking Ground*. New York: Garland, 1996. Impreso.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. “Más allá de la homonormatividad: intimidaciones alternativas en el Caribe hispano”. *Revista Iberoamericana* (octubre-diciembre de 2008): 1039-1057. Impreso.
- Más de lo mismo*. Dir. Esteban Insausti. Producciones sincOVER, 2000. Filme.
- Moreno, Marisel C. *Family Matters. Puerto Rican Women Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: U. of Virginia P., 2012. Impreso.
- Omise'eke, Natasha Tinsley. *Thieving Sugar: Eroticism between Women in Caribbean Literature*. Durham - London: Duke UP., 2010. Impreso.
- Rrrring!!!* Dir. Pavel Giraud. Atelier, 1998. Filme.
- Thurer, Shari. *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*. New York: Houghton Mifflin, 1994. Impreso.
- ¿Tienes fuego? Dir. Carla Cavina. El taller Cinemático y Kino Bit, 2007. Filme.
- Tubert, Silvia, ed. *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso.
- Valdéz, Elena. “Las maternidades *queer* en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres”. *Nuestro Caribe: Poder, raza y postnacionalismos desde los límites del mapa LGBTQ*. Ed. Mabel Cuesta. San Juan - Santo Domingo: Isla Negra Editores, 2016. 201-220. Impreso.
- Valens, Keja. *Desire Between Women in Caribbean Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.