

### **El Reggaetón de Los Salvajes: de la ideología a la cultura popular**

El artículo pretende analizar esencialmente la canción de reggaetón “Fresa y chocolate” del grupo musical Los Salvajes, a partir de sus vínculos intertextuales remotos con el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz y más cercanos con la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Por lo tanto, como objeto de estudio se tienen las relaciones intertextuales entre tres textos culturales diversos – un cuento, una película y una canción – pero el análisis de la canción se centrará en este último texto cultural.



**Los Salvajes - Fresa o Chocolate (Super Rubia)**  
[https://www.youtube.com/watch?v=XOrbYM7\\_nV0](https://www.youtube.com/watch?v=XOrbYM7_nV0)





Ese vínculo intertextual entre *El lobo* de Senel Paz, la película o, tal vez incluso, la primera versión de obra teatral y el reggaetón – que serían los discursos dialogantes aquí – es lo que se propone el siguiente análisis. Se pondrá el centro de atención en la metáfora binaria de la fresa / chocolate como estrategia para expresar la diferencia de sensibilidad homoafectiva / sensibilidad heteroafectiva. Ese binario metafórico puede resultar paradójico para expresar la diferencia, pues el discurso homoafectivo pretende romper precisamente con esa retórica binaria que es propia de la sociedad heteronormativa. Al dentro de Cuba, los cambios en términos de ideología respecto al lugar del sujeto homoafectivo de la sociedad no se han dado tanto en término de adaptaciones teatrales aunque, como se desarrollará en el presente artículo, esa resignificación de *El lobo* por la cultura popular a través de esta canción expresa el cambio de la sociedad cubana respecto a la aceptación de los sujetos disidentes de la sociedad homoafectiva. Si algunos autores han explicado la homofobia de Estado en Cuba como una consecuencia lógica de una homofobia social, ahora es posible documentar una conciencia social de la tolerancia, al menos a través de la cultura popular como se hace aquí. *El lobo* de Paz tuvo una repercusión en el siglo XXI en dos países de la Nueva Izquierda – iniciada en América Latina a partir de la llegada al poder de Hugo Chávez en 1999<sup>1</sup>; ahora se analizará la repercusión del texto de Paz en





la conciencia social de la sociedad cubana a través de esta canción, un producto cultural específico del siglo XXI que procede de la cultura popular.

Para David W. Foster, el Patriarcado dominante tiene una ideología que es el heterosexismo compulsivo y cuyo fundamento es la rigidez de un sistema binario en el cual se apoya. Foster reconoce que “la sexualidad es solo una de las construcciones del sistema binario del Patriarcado” (*Producción Cultural* 53). Luego, los binarios se identifican con el sistema heteronormativo mismo. Una de las irreverencias esenciales a ese sistema binario, según el autor de *Producción cultural e identidades homoeróticas*, “es cualquier tentativa de prescindir de la manía clasificatoria de los cuerpos, las conductas, etc.” (51).

A través de la canción de Los Salvajes, se pretende analizar una metáfora binaria – fresa y chocolate – que es pluralizada en el reggaetón en múltiples sentidos y que ha servido como construcción de los discursos acerca del sujeto homoafectivo en Cuba desde inicios de los años noventa del siglo pasado y en América Latina en los últimos años. No obstante, en el caso del reggaetón, estamos en presencia de un tipo de música que ofrece una visión de género centrada en los valores de la sociedad heteronormativa.

Por otro lado, la metáfora binaria fresa / chocolate, en el momento que fue compuesta la canción que aquí se analizará, estuvo arraigada a diversos niveles de la





cultura y la sociedad cubana por más de una década. Si bien la circulación del texto literario es necesariamente un suceso elitista, en el caso de *El lobo* de Senel Paz hubo incluso una temprana adaptación teatral en enero de 1992 en formato de monólogo titulada *La Catedral del Helado*, realizada por Sara María Cruz y estrenada en la Sala Bertolt Brecht en La Habana. Al año siguiente, se estrena la adaptación cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Ambas versiones teatral y cinematográfica contribuyeron a llevar ese argumento y sus diversos niveles de significados a un público más amplio que el círculo de lectores de Senel Paz. Esa nueva dimensión de los receptores posibles facilitó la apropiación que el reggaetón hizo de esa metáfora binaria.

Otro elemento no menos importante a tener en cuenta es que todo constructor de discurso de género se expresa desde una ideología de género concreta. Por eso, si se observa la ideología de género de algunas de las letras de las canciones del dúo Los Salvajes en canciones como: “Fiera y zorra”, “Te vas” y “No me olvidarás”; se verá que la imagen de la mujer aparece completamente presentada como un objeto sexual masculino. Por ello, la canción “Fresa y chocolate” es una ruptura con los propios paradigmas heteronormativos propios de los textos de Los Salvajes.

La reivindicación de identidades de género propuesta por la canción “Fresa y chocolate” no incluye una reformulación de los patrones de comprensión de la



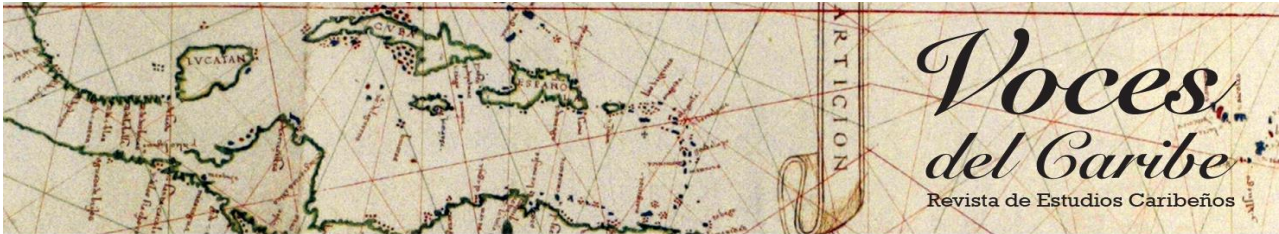


identidad femenina. La propia diversidad de orientaciones sexuales es vista desde una mirada heteronormativa en la cual el rol de la mujer continúa intacto a los ojos de los compositores de “Fresa y chocolate”. En este sentido, el hablante lírico en el texto musical puede abrirse incluso al bisexualismo, pero eso no afecta la visión de “zorra” de la mujer en canciones como “Fiera y zorra”, “Te vas” y “No me olvidarás”.

Foster señala la posibilidad de que el autor “tenga la necesidad de autodisfrazarse por miedo a las represalias homofóbicas” (*Producción Cultural* 40). Por otro lado, la identidad de género del autor puede permear de manera inconsciente la voz de su narrador. Éste pudo haber sido el caso original de Senel Paz que, atrapado sin plena conciencia de ello en lo que Foster llama ‘ideología heterosexismo compulsivo’, haya tratado de expresar la diferencia de género, con la complejidad que eso supone para el sujeto homoafectivo como parte de la nación, a través de una metáfora binaria que responde a su propio esquema gnoseológico de la realidad. La misma popularidad de la metáfora, unida a los esfuerzos gubernamentales de Cuba por crear un discurso disidente del Patriarcado oficial de Estado en los noventa, provocó la cadena de textos culturales a los que hemos aludido a lo largo de esta disertación – filme, adaptación teatral, musical y reggaetón.

Se ha seleccionado el reggaetón de título análogo porque expresa la diferencia entre lo que se podría llamar “producción cultural académica que llega a un público

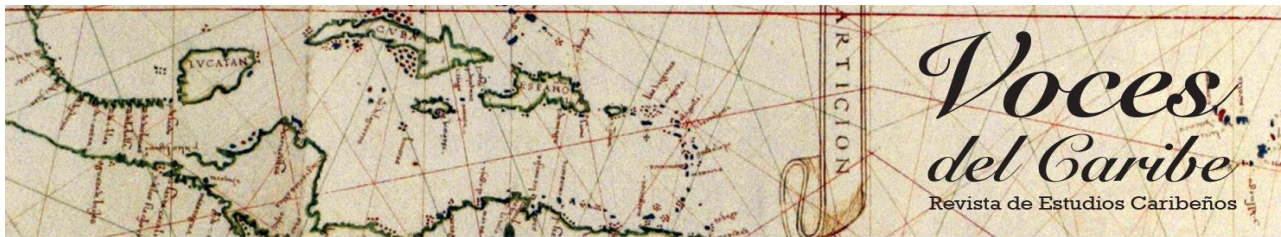




relativamente restringido y una producción cultural, ampliamente definida, que constituye un consumo básicamente convencionalizado de la masa de lectores” (*Producción Cultural* 43). El reggaetón indudablemente es un texto cultural que es “ampliamente definido” a diferencia de un texto literario como *El lobo* de Senel Paz o una obra teatral. La película también tiene un espectro mayor de receptores pero se inserta en la misma tradición de lo que se podría denominar alta cultura. En cambio, el reggaetón es un género marginal cuyo estatus estético respecto a esa alta cultura se está todavía discutiendo. Esa discusión a nivel de la alta cultura no implica que no se trate de un género popular y de amplia audiencia. Un ejemplo de lo anterior, es la reciente prohibición del organismo gubernamental conocida como Instituto Cubano de la Música de promover de manera por los canales de comunicación estatales el reggaetón debido a su carácter marginal<sup>2</sup>. A pesar de las políticas de Estado en Cuba lideradas por Mariela Castro respecto a la inclusión de los sujetos disidentes del Patriarcado en el proyecto político cubano, el reggaetón “Fresa y chocolate” no encontró una adecuada difusión radial en Cuba al menos hasta el 2010<sup>3</sup>.

En este sentido, la apropiación que el reggaetón hace de la metáfora fresa y chocolate procedente de la alta cultura tiene una enorme pertinencia como producción cultural. No se ha podido ubicar la fecha exacta de composición de la referida canción. Pero su análisis puede arrojar información sobre otra perspectiva del





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

reggaetón no asociada a las posturas de género que buscan objetualizar a la figura de la mujer:

Si bien el reggaetón transforma a la mujer en un objeto a disposición del hombre, a través de la historia no ha sido el único género musical que la ha cosificado. En la música, ataques como estos, dirigidos a la mujer, se han manifestado por más de ocho décadas en Latinoamérica (Pérez 64).

Esta actitud de las letras de las canciones es reforzada por un tipo de performance danzario que subraya la posición de la mujer como ente seductor:

According to a Cuban choreographer I interviewed, some of the moves involved in regeton, despelote, and tembleque reference rumba, notably the *baile the yambú*, “donde la mujer tiene la fuerza, una oportunidad de mostrar su belleza, la coquetería con el hombre desplazado, se desplaza atrás de la mujer” (Rivera, Marshall and Paccini 289)

La consecuencia de esa combinación de letras y performance es una visión cosificada de la figura de la mujer. Pero veamos qué pasa en el caso del sujeto homoafectivo. Se podría pensar que ese discurso machista no puede ofrecer una visión diferente del hombre gay que o no existe para la tradición heteronormativa o





simplemente se le ignora. No obstante, el reggaetón en Cuba sorprende con una canción que rompe con estos esquemas heteronormativos tan estrictos en lo referido a la mujer.

La película en cuestión popularizó esa noción estética de fresa o chocolate que Senel Paz había esbozado anteriormente. Ese paso a la cultura popular llegó a su punto más alto cuando la canción “Fresa y Chocolate” de Los Cuatro o Los Salvajes se convirtió en icónica de la nueva identidad de reggaetón cubano. La crítica lo reconoce como un texto clave en la cubanización del reggaetón hecho en Cuba:

I was interested to note, therefore, that Los Cuatro had started to take a more Cubanized route by the time I returned in 2010. I heard a significant change in their sound (for example, in their song “Fresa y Chocolate”), which had been markedly international and electronic just a year earlier (Baker 123).

Senel Paz trata de explicar la diferencia entre una sensibilidad, e incluso un gusto estético, uno homoafectivo y uno heterosexual a partir de la dicotomía entre el gusto por la fresa y el chocolate. Esa lectura está sin dudas marcada por toda una perspectiva heteronormativa que tiende a polarizar las diferencias entre lo homoafectivo y lo no homoafectivo en términos de los imaginarios sociales de la sociedad en la cual se insertan.







La canción que se pretende analizar aquí fue compuesta por un grupo conocido como Los Cuatro o Los Salvajes. Su letra hace referencia a un conflicto de orden estético anteriormente planteado por *El lobo* de Senel Paz y en su adaptación. Gustarte la fresa significa, en términos de Senel Paz, ser raro porque lo normal es que a todos les guste el chocolate. Desde este presupuesto simbólico de lo raro, construye Paz una noción del gusto estético homoafectivo en la sociedad cubana. Como todo marco social, Cuba ofrece una rica tradición en nociones estéticas de orden popular, por ello podemos encontrar categorías asociadas a lo kitsch como “lo picúo” o “lo cheo”<sup>4</sup>.

En el momento en que se conocen los personajes centrales de *El lobo* de Senel Paz, ellos son Diego, un joven homosexual, y David, un joven comunista. Éste último cuenta lo siguiente: “Le eché una ojeada: no había que ser muy sagaz para ver de qué pata cojeaba; y habiendo chocolate, había pedido fresa” (*El lobo* 10). La expresión “de qué pata cojeaba” revela cierta actitud homofóbica por parte de David. Se trata de una expresión popular que metafórica el defecto humano como una mesa en la cual, a causa del defecto en cuestión, el individuo cojea, es decir, avanza con torpeza por la vida. Otra expresión significativa es “habiendo chocolate”, es decir, existe la opción en el menú de la heladería del chocolate, lo cual no parecería sorprendente en otro contexto porque ese tipo de carencias de índole son típicas de la sociedad cubana. La





opción de Diego por la fresa supone un rechazo al gusto generalizado por el chocolate que para David es el obvio. El sentido metafórico de la fresa para Diego va más de cierto gusto homoafectivo.

Para este último, el hallazgo de una fresa, congelada e íntegra, en su helado es sinónimo del encuentro con David. Diego nos dice: “me encuentro maravillas” (*El lobo* 13). Por otro lado, para David, esa fresa es sinónimo de una reconciliación entre su ideología comunista y la disidente de Diego. Por eso, al finalizar *El lobo*, el personaje de David regresa a la heladería y dice: “Porque había chocolate, pero pedí fresa” (*El lobo* 59). Luego, se pueden hallar tres metáforas concretas de la fresa: sinónimo de la reconciliación entre la izquierda comunista y la comunidad *queer* cubana para David, sinónimo del hallazgo de un joven atractivo y comunista para Diego y, por último, sinónimo del gusto estético de la comunidad *queer* cubana. Los discursos heteronormativos del reggaetón se apropian de la metáfora para darle espacio en el pacto social a los sujetos homoafectivos y a otros integrantes de la comunidad *queer* como los bisexuales.

Si bien la película no pierde de vista las implicaciones ideológicas de la metáfora fresa y chocolate, en la escena que la genera, se subraya el elemento de seducción a través de un elemento juego de cámara. No pierde su carácter de propuesta ideológica y estética pero trae a primer plano un elemento que *El lobo*





relega a mera circunstancia. En la escena, aparecen dos hombres hablando – David y Diego – pero este último se centra más en su intención de seducir sexualmente que intelectualmente. Ese juego retórico es reforzado por el director a partir de un conjunto de elementos formales en la escena. En una conversación típica narrada en lenguaje cinematográfico, la cámara se centra en un primer plano de la persona que habla, cuando esta última termina, entonces pasa a su interlocutor para continuar el diálogo. No obstante, Gutiérrez Alea y Tabío rompen esa convención cinematográfica en función de remarcar el acto de seducción. En ciertos momentos, a pesar de que habla David, la cámara se sitúa a su espalda pero, desde un plano más general, la gestualidad facial de Diego ocupa el foco de atención de la escena.

Ese primer encuentro entre David y Diego de la película se narra en la clave del enfrentamiento de dos ideologías – la de David y la de Diego – que ocurría a nivel global en la sociedad patriarcal cubana. La disidencia de Diego de los valores propuestos por la ideología heterosexista compulsiva viene acompañada de una disidencia también en el orden político-económico cuando, al celebrar la excelencia del helado nacional, manifiesta su certeza de que pronto será vendido exclusivamente en el extranjero. Hace una crítica explícita a que el Estado privilegia el mercado exterior al mercado interno a causa de que este último es una ficción creada por ese mismo gobierno. El helado es, por tanto, ocasión de seducción sexual o intelectual





pero, al mismo tiempo, es también crítica de una ideología dominante no solo en términos de género sino también en términos políticos y económicos.

David es símbolo de aquella cultura politizada y tradicional y Diego de lo alternativo en términos estéticos e ideológicos. David es chocolate, lo que todo el mundo “prefiere”, y Diego es “fresa”, lo que prefieren aquellos aburridos de la monotonía del sabor hegemónico en el gusto popular. La mezcla del género y lo político-económico-estético alternativo busca diluir el enfrentamiento ideológico, hibridarlo, pero, al mismo tiempo, travestirlo en medio de una jungla de alegorías.

El filme de Gutiérrez Alea y Tabío hiperboliza la metáfora binaria – quizás conscientes de su éxito en una sociedad patriarcal apoyada en un sistema también binario. Por ello, a pesar de que en *El lobo* la fresa y el chocolate funcionan como un *leit motiv* narrativo al abrir y cerrar la historia, los guionistas prefieren realzar ese *leit motiv* a una jerarquía textual al convertirlo en título.

La referida canción alude a los espacios de ligue callejero o *cruising* de la noche habanera y propone una tolerancia hacia las diferentes orientaciones sexuales y de género, en especial a la homoafectividad masculina a partir de un lenguaje metafórico que se ancla en la cultura popular y los referentes que proceden del texto narrativo y el filme que la preceden. El reggaetón se caracteriza por ser un género musical muy criticado debido a sus textos. Por ello, este texto musical, a pesar de su





sencillez, revela un lado poco estudiado del reggaetón, que es sus vínculos con la sensibilidad homoafectiva.

La canción es interpretada por dos solistas y un coro. La relación entre el texto de los intérpretes y el coro puede llegar a ser por momentos dialogal. La letra se inicia con una invocación a la veracidad de su argumento. Otras canciones de reggaetón cuentan historias diversas entre hombres o mujeres, entre amigos, pero no hacen necesariamente ese énfasis en que esa historia es un “historial real” y añade que “son cosas que pasan en la vida”. Luego, la diversidad de género es un fenómeno cotidiano de acuerdo con los autores del texto. Tal parece que la letra tiene la intención marcada de llevar el reggaetón desde el punto de vista temático más allá de sus propios límites: “pensaste que no tenía hueso mi pomito de aceituna, camina”. No parece esta expresión tener una referencia sexual u homoerótica concreta. Ese “mi” pomito de aceituna explícita que contiene algo duro que resiste el tiempo. Se trata de la propuesta de género de la canción misma. Esa lectura se refuerza por la palabra “camina” que el lenguaje popular de la Cuba de los últimos años significa darle desarrollo a tus ideas, a tus acciones o a tus emociones.

Quien introduce el tema de la canción es precisamente el coro; será acaso un esfuerzo de los autores por hacer hablar una conciencia popular o hacer hablar a los otros y no a ellos mismos sobre el tema. Esa intención se explicita de algún modo en

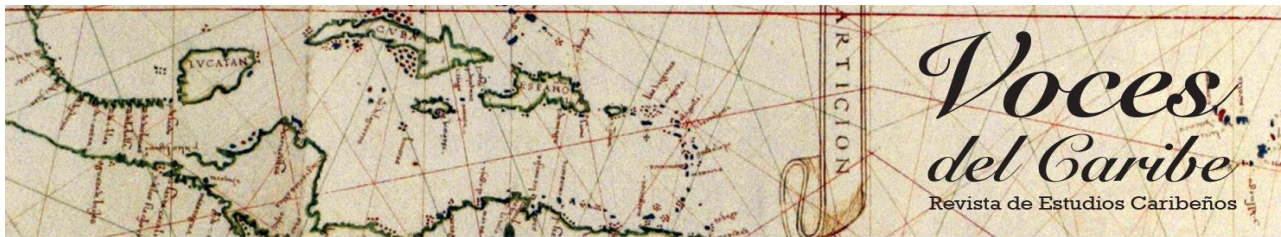




la siguiente frase: “repite este coro conmigo para que se acabe este debate”. Hay un debate en el orden social acerca de las identidades disidentes del Patriarcado y el coro sigue la guía del solista, quien pretende erigirse en líder de opinión para terminar ese debate. En este sentido, el coro simboliza de cierta manera la conciencia social frente al problema. En otro momento de la canción, el solista alude a la función del coro como norma social: “escucha el coro y deja ese debate”. El coro, por tanto, debe ser escuchado. Por otro lado, el coro es la conciencia social de la diversidad de orientaciones de género.

Otra de las afirmaciones del coro nos dice “haciendo el sexo nadie es igual”. Es decir, se parte del principio de la diferencia con la frase “nadie es igual” y esa característica aparece referida a la conducta sexual del individuo. Llama la atención de que no se trata de una diferencia de actitud ante la vida o de comportamientos de roles simbólicos sino de sexo exclusivamente. Por tanto, la construcción social y cultural de las identidades de género, de acuerdo con esa mirada de la canción “Fresa y chocolate”, queda reducida a lo sexual. Esta misma idea de las identidades determinadas por el sexo reaparece en la expresión del solista “hay quien le gusta abajo, hay quien le gusta arriba”, la cual hace referencia a diversos roles más activos o pasivos en el acto sexual de una pareja. Esa expresión hasta este punto del texto no tiene una implicación necesariamente de sexo homosexual. La frase anterior reduce la





diversidad a los roles sexuales en detrimento de los roles basados en las identidades sociales y culturales.

Nuevamente el coro canta una expresión pero, en este caso, sí se refiere de manera explícita a una relación homosexual: “Hay quien le gusta dar/.../y a otros que le dan”. Es necesario hacer notar que la expresión “gustarte dar” en el lenguaje coloquial de la Cuba de los últimos quince años significa tener un rol activo en una relación de sexo entre dos hombres. Por otro lado, también la canción nos deja claro que se refiere como problema de gusto exclusivamente a una relación de índole genital y no a una relación afectiva entre dos hombres. Todo se reduce a penetrar o ser penetrado y las connotaciones socioculturales en términos de identidades quedan completamente soslayadas. Esa noción de la diferencia de género como algo exclusivamente biológico o sexual viene de una perspectiva heterosexista de la propia diversidad que termina siendo maniquea y reproduciendo los propios binarios legitimados por el Patriarcado.

Obviamente, los autores de la canción reconocen a través del coro previamente que eso ocurre “cuando la cutara se calienta como un sartén”. Luego, estas relaciones de índole sexual entre varones solo se dan en determinadas circunstancias muy concretas. La palabra “cutara” viene de la región oriental de Cuba y se utiliza para designar un tipo específico de calzado al que se llama comúnmente “chancla”:





“Corominas dice que se emplea como 'sandalia, chinela' en México, América Central, Panamá y Cuba con las variantes cotara, cutara, cutarra, gutara” (Hernández 95). La palabra calentarse está usada como sinónimo de deseo erótico excesivo y, acompañada del símil “como un sartén”, pone de relieve que se trata de un momento de excitación sexual límite. Una relación homosexual ocurre a causa del deseo sexual, pero no necesariamente como manifestación afectiva de la una identidad de género concreta. En la frase del coro mencionada, se subordina la identidad de género al deseo sexual como la motivación de las relaciones íntimas entre individuos del mismo sexo, el instinto del deseo pesa más que el autoreconocimiento de una orientación sexual y una identidad de género de manera consciente. Las relaciones sexuales contra los valores del Patriarcado ocurren por los instintos generados por el deseo y no por las identidades socioculturalmente determinadas. Luego, hay cierto elemento instintivo casi animal en esa comprensión de la diversidad sexual.

Las relaciones homosexuales entre hombres son un problema de gustos y ocurren bajo ciertas condiciones pero más adelante ese mismo coro declara que se trata de “cuestiones del amor”, lo cual reconoce que se puede trascender las relaciones sexogenitales a una diferente dimensión afectiva. En este sentido, ver la orientación sexual en clave de gusto – placer – y en clave de sexo la priva de toda dimensión social y de su carácter de alternativa frente a una ideología disidente. Se menciona “el







amor” pero éste se reduce al instinto sexual y, más básicamente, a los roles activos o pasivos que reproducen el binario heterosexista de hombre y mujer.

La perspectiva en la letra de la canción parece ser por momentos procedente de una ideología heterosexista compulsiva<sup>5</sup>. Eso se podría deducir de la expresión del coro: “todo está como a ti te guste”. Nuevamente, se halla otra expresión relativa a los roles de penetración anal: “hay quien le gusta matarse por detrás y otros por adelante”. El uso del verbo “matar” en su forma reflexiva supone una analogía con entre el sexo anal de varones y la muerte. Esta noción de penetrar como “matar” procede de una estigmatización del propio acto de la penetración. También habría que agregar que, al utilizar el verbo en su forma reflexiva, pone en la opción del individuo en un primer plano, pues es él mismo en última instancia quien decide acerca de su propio rol sexual. Esta idea se reitera desde otra formulación por el coro: “hay quien le gusta así/.../hay quien le gusta asao” (esta última palabra es una expresión coloquial cubana que es el antónimo de así). Le gusta de una manera u otra.

En una relación entre varones, fresa sería por detrás con un rol sexual pasivo y chocolate sería por delante con un rol sexual activo. Por otro lado, no se puede dejar de considerar la posibilidad de asociar el chocolate a una raza concreta, pues el hombre negro o mulato en Cuba es visto como sinónimo de cierto rol sexual activo. La canción despoja la metáfora binaria fresa y chocolate de todas sus otras





implicaciones políticas, estéticas y económicas al restringirlo a la cuestión sexual entre varones. Esa polarización de los roles sexuales en una relación homosexual procede del discurso del Patriarcado, como explicara Foster:

La distinción entre activo y pasivo es una herencia del heterosexismo y demuestra la práctica de éste de reducir todo a oposiciones binarias. Amén de indicar que hay una clara distinción entre el que hace y el que se deja/es obligado a que le hagan, reduplica la compartimentalización de lo masculino y lo femenino. (*Producción Cultural* 64)

Es necesario aclarar que en los discursos culturales precedentes con los cuales esta canción de reggaetón dialoga como intertextos – *El lobo* y el filme – el personaje de David no es la representación de una homosexual activo. Esa resemantización del chocolate asignada por los autores de la canción es exclusiva del reggaetón. El propio binario David y Diego no entraña una relación sexual en ninguna de las versiones analizadas hasta el momento – la literaria, las teatrales o la cinematográfica. Luego, el reggaetón se propone reasignar los sentidos de la fresa y el chocolate en términos de roles sexuales. Esa apropiación desde la perspectiva de los valores patriarcales de esa metáfora binaria aparece asociada a la cultura popular que ofrece una visión estrictamente maniquea de las relaciones afectivas entre dos varones. La propia retórica de lo activo y lo pasivo como roles sexuales hace referencia una preeminencia





de la penetración como elemento de definición de la identidad de género. Una relación de amistad en las versiones precedentes al reggaetón es transformada por este último género musical en dos roles sexuales arquetípicos. Esta última es la variación más abrupta en términos de cambios de significado que la propia historia original sufre. El argumento se reduce a una disidencia de las prácticas sexuales del Patriarcado que este último asume como una cuestión de “gusto” para lo cual la metáfora del sabor es completamente efectiva.

Otra expresión que refleja la influencia de la ideología heterosexista en Cuba es “los más buscados de los cuartos bate”. La frase “cuarto bate” procede del lenguaje asociado con el béisbol que en Cuba se asocia con las representaciones inherentes a la masculinidad. La decisión del orden en que los jugadores de béisbol van a batear la pelota depende mucho de sus habilidades. Por eso, se destina al mejor bateador a la cuarta posición porque es él quien puede, si hay otro hombre en base antes del tercer *strike*, dar un batazo que redunde en dos carreras para el equipo. Luego, el mejor bateador se le coloca en el cuarto bate por parte de quienes tienen las decisiones estratégicas dentro de un equipo. El bate, por otro lado, es un objeto con una referencia directa al miembro fálico masculino. La potencia y habilidad de bateo se asocia metafóricamente a la potencia sexual del hombre o a su alto grado de masculinidad a través de una analogía propia de los imaginarios que refuerzan la





hombría. Ese individuo, que es el “más buscado” de los cuartos bates, será un individuo extremadamente masculino y destacado por su potencia sexual. El cuarto bate debe tener por tanto un rol sexual activo y, al ser “pelotero”, puede tratarse de un individuo masculino como la misma metáfora quiere indicar. El lenguaje del béisbol supone también una recurrente metáfora acerca de los roles sexuales activos y pasivos. El activo aparece asociado al portador del bate pero hay otra relación simbólica entre activo-pícher y el pasivo-cácher. No se olvide que en el juego el bateador y el cácher comparten el mismo espacio y compiten en diferentes equipos. En cambio el pícher y el cácher, sí juegan en el mismo equipo. La metáfora de la canción “Fresa y chocolate” trata de mostrar al activo metaforizado como bateador afuera de la identidad que comparten el pícher y el cácher. Los autores de la canción prefieren centrarse en la figura del bateador como arquetipo de la masculinidad que en el binario beisbolero de pícher y cácher. En este sentido, la metáfora se convierte en una imagen falocentrada. Esa última característica pone en una posición marginal a otras identidades sexuales no falocentradas, como las lésbicas o las asexuales, por solo citar dos ejemplos. Esa obsesión del texto de la canción por una masculinidad falocentrada es también propia de las construcciones de género binarias de la sociedad heteronormativa.





Más adelante se puede encontrar la expresión: “o es fresa o pidiendo chocolate”. Esta última frase parece sugerir la posibilidad de que un sujeto con un rol sexual pasivo o “fresa” solicite un rol sexual activo o “chocolate”. Aquel binario fresa-Diego-pasivo-disidente y chocolate-David-activo-militante se redefine en uno de sus polos al proponer que fresa es igual a aquel que pide chocolate. Ese mismo individuo fresa se vuelve a redefinir como “si tú no sirves para matar, entonces deja que te maten”. Servir para matar tiene que ver con la eficiencia con la que un sujeto masculino desempeña el rol activo. Luego, la eficiencia en el desempeño de rol es esencial para que se pueda un sujeto identificar a partir de él. Esa propia noción fálocentrada debe corresponderse con un *performance* propio de ese mismo rol activo. Hasta aquí es posible identificar dos elementos esenciales en las configuraciones de género que ofrece la canción: el falo y el *performance*. Estos dos últimos aspectos configuran la idea de diversidad de género en el imaginario de los autores de reggaetón.

Como parte de los discursos de la masculinidad en Cuba existen ciertos cánones respecto a los cuales un sujeto masculino puede desempeñar con más o menos eficiencia su rol como penetrador:





Hodge feels that *pingueros*<sup>6</sup> nevertheless maintain revolutionary Cuban masculinity far more than *maricones*,<sup>7</sup> an argument he bases on the claim that they are the ones that “penetrate” their clients and thus assert their dominance (Crichlow, Wesley E. A., “Trinidad History” 213)

En este sentido, el penetrador no pierde su propia masculinidad en el acto de penetrar a otro hombre. La eficiencia del penetrador depende del falo y del tiempo de penetración que éste puede mantener erecto el falo. La canción “Fresa y chocolate” legitima como socialmente válida la práctica de los individuos que ejercen la prostitución masculina activa para los cuales esa conducta sexual no va en detrimento de su propia masculinidad.

Por otro lado, los argumentos de la canción suponen que la motivación de un sujeto masculino para ejercer un rol pasivo puede provenir de su incapacidad para ejercer un rol activo en una relación de penetración con otro hombre o con una mujer. La incapacidad de tener un *performance* de penetración efectivo es una de las causas de que ciertos individuos practiquen una relación homosexual pasiva de acuerdo con el texto de la canción. Estos valores proceden de los esquemas de masculinidad acuñados por la propia sociedad patriarcal que dejan la posibilidad abierta a que la práctica de un rol pasivo esté causada por la incapacidad del individuo para un eficiente rol penetrador.





Otra vez esta causa parece proceder de los imaginarios propios de una ideología heterosexista compulsiva. En un momento de la canción, se ofrece una alternativa de sabor al binario fresa y chocolate que es la vainilla, la cual funciona como un elemento de descomposición del binario referido a los roles sexuales. El estatus de la vainilla, en el pacto social del Patriarcado con las identidades disidentes de su ideología, se puede aclarar a partir de la siguiente frase: “hay quien vive en un vaivén, hay quien le gusta dar y otros que le den”. La palabra vaivén significa que algunos sujetos se mueven de una práctica sexual a otra. Si ya se conocía la asociación de la fresa y el chocolate con los que le gusta que “le den” o “dar”. Ahora la vainilla se puede asociar con aquellos que viven “en un vaivén”, es decir, no tienen un rol sexual definido como pasivos o activos en una relación sexual entre varones, pero también se puede interpretar en términos de aquellos que van de la mujer al hombre y son bisexuales. En este sentido, la propia aparición de espacios alternativos a las prácticas sexuales fijas de activo o pasivo se muestran reducidas a la sexualidad misma y no a las identidades de género con implicaciones socioculturales. La vainilla como alternativa es una expresión de una visión que sexualiza las identidades de género.

Esa redefinición del binario aparecido anteriormente en *El lobo* de Senel Paz y en la película de Gutiérrez Alea y Tabío se da sobre todo en un momento en el que el





solista expresa: “vainilla, fresa o chocolate”. En ese momento el binario deviene un trinario. El solista propone una nueva diversidad en términos de orientación sexual que abre las puertas a una comunidad *queer* que es vista desde el prisma de los valores del heterosexismo. La subversión metafórica que esto supone pone al texto del reggaetón al margen de los discursos propios de su ideología heterosexista falocentrada. El solista reitera esa misma idea cuando dice: “mátate como tú quieras, vuélvete una fiera, da lo mismo”. Ese “mátate”, o ten relaciones sexuales de penetración, puede ser de acuerdo al “gusto” y esa idea del “gusto” supone también un consumo. Luego, la vainilla, la fresa y el chocolate son sabores que se ofrecen a un consumidor potencial y todo se reduce a una cuestión de gusto y consumo.

No obstante, esa tolerancia con la vainilla parece cambiar en algún momento del texto: “no, no, no, no, vainilla no, fresa o chocolate”. La opción de la vainilla es rechazada. Pero antes se había visto cómo la ruptura del binario se podría asociar con un elemento que desarticula los sistemas binarios de la sociedad heteronormativa pero ahora regresa a ese mismo discurso del que el autor parecía alejarse. La causa quizás se puede hallar en el siguiente análisis de Foster:

Por ello, la bisexualidad suele ser más detonante que la transexualidad, en la medida en que ésta, salvedad hecha del escándalo de la reconfiguración puntual del cuerpo, mantiene esencialmente el sistema homológico del







Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

Patriarcado, mientras aquella desafía radicalmente el imperativo de un reparto binario (*Producción Cultural* 2000 24).

En otras palabras, se trata de imponer una homosexualidad compulsiva frente a la idea inestable de la bisexualidad o las prácticas sexuales que no se corresponden con el binario arraigado de la sociedad heteronormativa. Esa reacción negativa e intolerante del Patriarcado y también presente en ciertos sectores de la comunidad *queer* frente a las conductas sexuales que no se definen en términos de binario puede ser una causa por la cual finalmente el narrador de la canción se incline por ser menos receptivo con las conductas sexuales realmente disidentes del binario patriarcal. Esa disidencia de los binarios no es aceptada. La ideología heterosexista falocentrada de los autores de la canción los impulsa a volver sobre su consideración de la bisexualidad a causa de su estatus hipertransgresor de los valores de la sociedad patriarcal.

Por otro lado, la letra de la canción hace una crítica implícita a aquellos que tienen un comportamiento sexual machista pero tienen un gusto por la penetración anal realizada por otro hombre. Se trata de un fenómeno típico del sujeto homoafectivo en Cuba que muchas veces reproduce los valores del Patriarcado de manera tan estricta que es común encontrar relaciones entre dos sujetos



homoafectivos en el cual uno de ellos tiene un comportamiento machista aunque sea penetrado en algún momento de la relación.

El solista dice al respecto: “al final uno se entera de la puerta para afuera que te mataron con tomate”. El color rojo del tomate se puede asociar simbólicamente a la sangre que en el imaginario machista heteronormativo se asocia a la penetración anal entre varones. La expresión “de la puerta para afuera” implica que esa práctica sexual tiene una proyección social y que no se trata de un acto exclusivamente privado. La connotación social de las prácticas sexuales es importante cuando la comunidad tiene conciencia de ese acto privado.

Previamente, se halla otra expresión relacionada con este imaginario y es que la relación de penetración de un hombre depende de si éste resiste ese momento: “como tú aguantes”. Si la resistencia del penetrador es importante, la resistencia del penetrado es también un criterio de evaluación de su performance. Luego, la representación de ese instante por el imaginario heterosexual está asociado al dolor que eso provoca. Ser penetrado redundaría en una disminución de la masculinidad del sujeto y, por ello, el sujeto penetrador puede sentirse identificado con los valores de la masculinidad heteronormativa porque es él en quien residen los valores legitimados por la sociedad patriarcal. Dentro del Patriarcado, la penetración es el legítimo acto de posesión y de ejercicio del poder. La penetración es el centro de los valores del





Patriarcado y es el mecanismo mediante el cual éste ejerce su poder. Luego, el sujeto penetrador, aunque penetre a otro hombre, es legitimado por el pacto social del Patriarcado.

Otro momento del texto que se alude a este tipo de individuos es cuando se dice por parte del solista también: “unos se hacen los salvajes y al final de la jornada”. Recuérdese que uno de los nombres del grupo que canta ese reggaetón es “los salvajes”. Luego, hay una simulación del salvajismo que es el estatus de empoderamiento del Patriarcado. Unos se hacen los salvajes pero los hablantes de la canción se identifican a sí mismos como los salvajes. Detrás de la selección de ese nombre musical, hay una intención de subrayar ciertos aspectos de su propia voz como sujetos sexuados. Ellos son los salvajes y otros “se hacen” los salvajes. Es decir, ellos están fuera de la simulación de una conducta sexual de la masculinidad no definida al ser los auténticos salvajes. Otra vez la masculinidad se asocia a la barbarie y las prácticas disidentes del Patriarcado se asocian a la civilización. De la misma manera, Diego en el filme es el garante de la cultura y David es el paradigma de la ignorancia y de lo rural que debe ser “civilizado” a través de su contacto con el verdadero depositario de los valores civilizatorios.

El hecho de que algunos sujetos disidentes de los valores patriarcales se vean forzados a la simulación, supone que hay una hegemonía de la sociedad





heteronormativa que les impone de cierta manera esa necesidad de simulación. Se trata de otro tipo de travestismo o de simulación. Aquí se puede encontrar una alusión intertextual al discurso propio del autor en referencia con el narrador que sirve de solista al reggaetón. En esta misma línea, se puede considerar la frase: “Yo no creo en tu quimono, yo no creo en tu karate”. Las artes marciales son sinónimo también de masculinidad y el solista reitera que no cree en esas representaciones de virilidad. El quimono puede ser asociado a una prenda de vestir de hombres o mujeres en el Japón, pero en Cuba y, en general en el mundo hispanohablante, se le llama quimono a la prenda de vestir utilizada para practicar artes marciales. No obstante, esa frase hace referencia también al travestismo o simulación de la que se hablaba anteriormente. El quimono simula que su portador practica artes marciales y, por tanto, se propone como disfraz de masculinidad y el karate es el *performance* asociado a ese tipo de vestimenta. Luego, “yo no creo en tu quimono y yo no creo en tu karate” significa que el hablante lírico de la canción no reconoce la masculinidad en el atuendo o en el performance.

La expresión “de la puerta para afuera” repetida también alude a la presión social respecto a los comportamientos sexuales que esa misma sociedad heteroreguladora considera “desviados”. Más adelante, el solista vuelve sobre este mismo tópico de una manera más explícita: “olvida lo que digan, ignora la gente y





vive tu vida”. Luego, la canción se plantea también el problema del pacto social entre los sujetos disidentes y la sociedad patriarcal de la cual se separan. Este tema es esencial porque la comprensión de la diferencia sexual se basa en los roles preestablecidos de activo y pasivo que la sociedad patriarcal impone. Luego, de alguna manera el texto reconoce en sí mismo la existencia de una presión social y la necesidad de asumir la práctica sexual disidente, incluso si se carece de pacto social.

Si existiera en estos momentos del análisis alguna duda acerca del contenido de la reflexión sobre el comportamiento sexual masculino entre individuos del mismo sexo, hay una expresión que no deja lugar a dudas: “hay quien va para El Coppelía y no va a tomar helado”. Ya se ha mencionado previamente la función de “El Coppelía” como popular centro de ligue – o *cruising* – entre hombres homosexuales. De hecho, si revisamos *El lobo* de Senel Paz, se inicia en ese mismo lugar donde los individuos como David acuden a tomar un helado y los individuos como Diego lo hacen para tomar un helado y, al mismo tiempo, ligar. Aunque en *El lobo* de Senel Paz no se subraya el pacto social respecto a “El Coppelía” como centro de *cruising*, en algún momento de las versiones teatrales, por ejemplo, David le menciona a Miguel que fue a ese sitio y éste último le pregunta con cierta complicidad “¿qué tú hacías en El Coppelía?”. Esa expresión revela que en la saga de Senel Paz se tenía conciencia de ese espacio como lugar de *cruising*. También el argumento de la película hace de ese



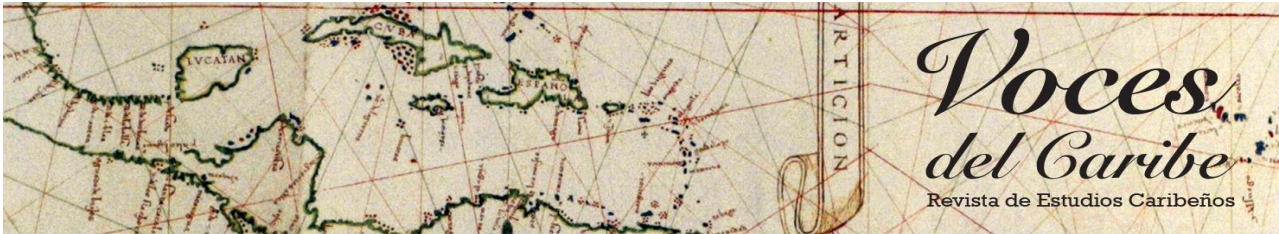


momento una sacralización del acto mismo de seducción que transcurre en la mencionada heladería. No obstante, el coro nos deja claro que hay un tipo de individuo que va a ese lugar “y no va a tomar helado”, entonces se debe inferir que van a algo más y eso es a ligar con otros hombres que buscan sexo con hombres.

Por otro lado, esa referencia a los lugares de *cruising* habaneros reduce las identidades disidentes del Patriarcado a un espacio sexuado y lo priva de un espacio de otra connotación social. En cierta manera, ir a “El Coppelia” determina la identidad del propio sujeto disidente en cuanto individuo en busca de sexo. *El lobo*, el filme y las versiones teatrales no son textos culturales acerca del sexo. Pero, como es posible apreciar a partir del presente análisis, en la versión musical del conflicto se pierde completamente el argumento primario y la metáfora articuladora de los textos anteriores se convierte en un pretexto para reflexionar acerca de la sexualidad homosexual y, en algunos momentos, bisexual de los sujetos masculinos. También la canción desarrolla una reflexión acerca de una noción específica de masculinidad que se separa de las prácticas homosexuales o bisexuales.

Como se ha podido apreciar a través de la canción “Fresa y chocolate”, a nivel de conciencia social la homofobia en Cuba ha cambiado, según lo documenta esa misma canción. Más que las políticas de Estado destinadas a estimular una diferencia de género – las cuales no se mencionan en la canción –, de alguna manera *El lobo* de





Senel Paz a través de su adaptación fílmica habla de un cambio en la ideología heterosexualista de la sociedad cubana en el siglo XXI. En Cuba, la decisión política del Instituto de Arte e Industria Cinematográfico de producir el filme *Fresa y chocolate* tuvo un efecto en la cultura popular a largo plazo cuando la sociedad asimila la metáfora binaria de fresa y chocolate como una herramienta simbólica frente al heterosexismo compulsivo.

Por otro lado, hay un diálogo intertextual con los textos culturales precedentes de Paz y de Gutiérrez Alea-Tabío. No solo en el título de “Fresa y Chocolate” sino también en la reutilización simbólica del espacio de la heladería Coppelía, para representar los espacios de tolerancia hacia la comunidad *queer*. Incorpora un motivo – la metáfora binaria – que se asimiló por la cultura popular cubana a partir de la enorme divulgación que tuvo el filme de Gutiérrez Alea-Tabío.

La novedad esencial del referido intertexto estuvo en la resemantización del binario precedente. Pasó de ser un binario que expresaba heterosexual-comunista/homosexual-disidente en la saga de Senel Paz a uno que significa homosexual activo/homosexual pasivo en el texto de Los Salvajes. Esta última representación pudiera ser una reminiscencia textual de los discursos heteronormativos de la sociedad patriarcal.





Si bien en este sentido no se subvierte el orden establecido por el Patriarcado, se pueden encontrar otros momentos en los cuales esos esquemas discursivos se quiebran. Se ha visto, por ejemplo, la reformulación del binario a partir de la inclusión de un tercer elemento que es la “vainilla”. Pero ese elemento subversivo del sistema binario que la sociedad heteronormativa tolera no es aceptado tampoco por el autor-narrador del reggaetón casi al final de la canción. Ésa es una novedad en el manejo de los binarios: la introducción de un tercer elemento.

Valdría la pena preguntarse hasta qué punto es el binario una representación disidente en una sociedad en la cual las opciones en el orden social se han visto reducidas. El monopartidismo político de Cuba contrasta incluso con una representación esencialmente bipartidista en algunas sociedades occidentales. En este sentido, un imaginario binario rompe con el esquema unitario de “Nación” que se ha diseñado por las élites gobernantes para la sociedad cubana. Frente a una representación monolítica, se presenta una representación binaria desde una metáfora que no es maniquea o polarizada.

La metáfora del “sabor” es también un elemento disidente del discurso patriarcal pero procede de los textos precedentes que operan como intertextos del reggaetón y no es un aspecto que se pueda atribuir a este último texto. La letra persigue continuar y resemantizar esa metáfora binaria. La idea de una metáfora de la







Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

disidencia de la sociedad heteronormativa como un “sabor” se incorpora al pacto social entre el Patriarcado y la comunidad *queer* en Cuba porque la disidencia de una ideología queda reducida a una cuestión de hedonismo social, a un problema de gustos. Se desideologiza la disidencia al convertirla en una búsqueda de placer corporal. La sexualización de la afectividad es otra estrategia de la sociedad patriarcal para etiquetar las disidencias en términos de lo corporal y no en lo ideológico.

*Amauri Gutiérrez Coto*  
*Lafayette College, Easton, PA*





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

### Textos citados

“Cuba cracks down on ‘vulgar’ reggaeton music”. *Theguardian*. 6 Dec. 2012. Web. 7

Jan. 2015.

Albrecht-Crane, Christa, and Dennis R. Cutchins. *Adaptation Studies: New Approaches*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2010.

Baker, Geoffrey. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke UP, 2011.

Balutet, Nicolas. *Ars Homoerótica: escribir la homosexualidad en las letras hispánicas*. París: Publibook, 2006.

Beverley, John, 1943. *Latinamericanism After 9/11*. Durham: Duke University Press, 2011.

Blum, Denise F. *Cuban Youth and Revolutionary Values: Educating the New Socialist Citizen*. Austin: University of Texas Press, 2011. I

Brotherton, Pierre S. *Revolutionary Medicine: Health and the Body in Post-Soviet Cuba*. Durham: Duke UP, 2012.

Buckwalter-Arias, James. “Sobrevivir el ‘periodo especial’. La suerte de ‘hombre Nuevo’ y un cuento de Senel Paz.” *Revista Iberoamericana*. 69.204 (2003): 701-714.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

- Casamayor Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.
- Corrales, Javier, and Mario Pecheny. *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010.
- Crichlow, Wesley E. A., "Trinidad History, (Re)Memory, Testimony and Biomythography: Charting a Buller Man's Trinidadian Past". *Our Caribbean: A Gathering of Lesbian and Gay Writing from the Antilles*. Ed. Thomas Glave. Durham: Duke University Press, 2008: 101-131.
- Cuesta, Mabel. *Cuba Post-Soviética: Un Cuerpo Narrado en Clave de Mujer*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.
- De Ferrari, Guillermina. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. London: Routledge, 2014.
- Diez, Jordi. *The Politics of Gay Marriage in Latin America: Argentina, Chile, and Mexico*. New York, NY: Cambridge UP, 2015.
- Dixon, Steve. "Researching Digital Performance: Virtual Practices". *Research Methods in Theatre and Performance*. Ed. Kershaw, Baz, and Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011: 41-62.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

Duggan, Lisa. "The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism."

*Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Ed. Russ  
Castronovo, and Dana D. Nelson. Durham: Duke UP, 2002: 175-194.

Encarnación, Omar G. "Latin America's Gay Rights Revolution." *Journal of  
Democracy* 22.2 (2011): 104-118.

Engel, Stephen. *The Unfinished Revolution: Social Movement Theory and the Gay  
and Lesbian Movement*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Erisman, H Michael. *Cuba's Foreign Relations in a Post-Soviet World*. Gainesville:  
University Press of Florida, 2000.

Castro Espín, Mariela. "A Cuban Policy Approach to Sex Education." *Cuban Studies*  
42.1 (2011): 23-34.

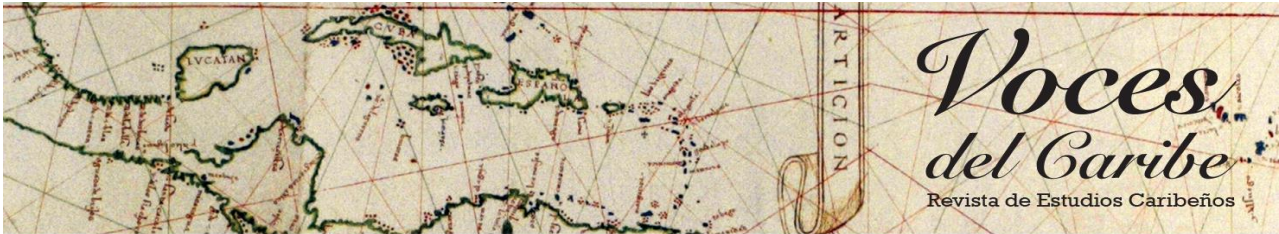
Foster, David W. "Negociaciones *Queer* en Fresa y Chocolate: Ideología y  
Homoerotismo." *Revista Iberoamericana*. 69.205 (2003): 985-999.

Foster, David W. *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad  
Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009.

Foster, David W. *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: UP of  
Texas, 1991.

Foster, David W. *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y  
aplicaciones*. San José, C.R: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

*Fresa y chocolate: Strawberry and Chocolate.* Gutiérrez Alea, Tomás and Juan C.

Tabío, Senel Paz, Jorge Perugorría, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra, Francisco Gattorno, Joya M. García, Osvaldo Donatién, Rolando Martínez, Miriam Talavera, José M. Vitier, Miriam Dueñas, Fernando P. O'Reilly, and Senel Paz. United States: Miramax Home Entertainment, 2003.

Friedman, Elisabeth J. "Gender, Sexuality and the Latin American Left: Testing the Transformation." *Third World Quarterly*. 30.2 (2009): 415-433.

Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.

Guevara, Che. *El Socialismo y el Hombre en Cuba*. Nueva York: Pathfinder, 1992.

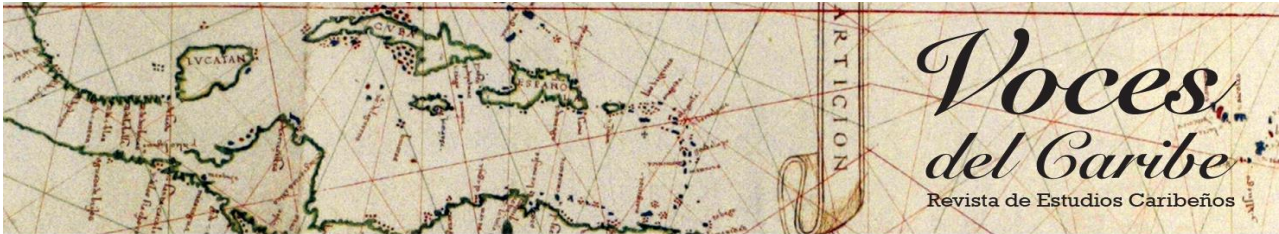
Healey, Dan. *Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*. Chicago: UP of Chicago, 2001.

Hernán Martínez, Luciano. "Reuniones fallidas: homosexualidad y revolución (México, Brasil y Argentina, 1976-2004)". Diss. U of Pittsburgh, 2006.

Howe, Cymene. *Intimate Activism: The Struggle for Sexual Rights in Postrevolutionary Nicaragua*. Durham: Duke University Press, 2013.

Johnson, David K. *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*. Chicago: UP of Chicago, 2004.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

Kampwirth, Karen. "Organizing the Hombre Nuevo Gay: LGBT Politics and the Second Sandinista Revolution." *Bulletin of Latin American Research* 33.3 (2014): 319-33.

Kershaw, Baz, and Helen Nicholson. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

Lancaster, Roger N. "Comment on Arguelles and Rich's "Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes Toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience, Part II"." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 12.1 (1986): 188-192.

Lewis, Todd. *Communicating Readers Theatre: Messages in Group Performance*. Dubuque, IW: Kendall/Hunt Publishing Co, 2007.

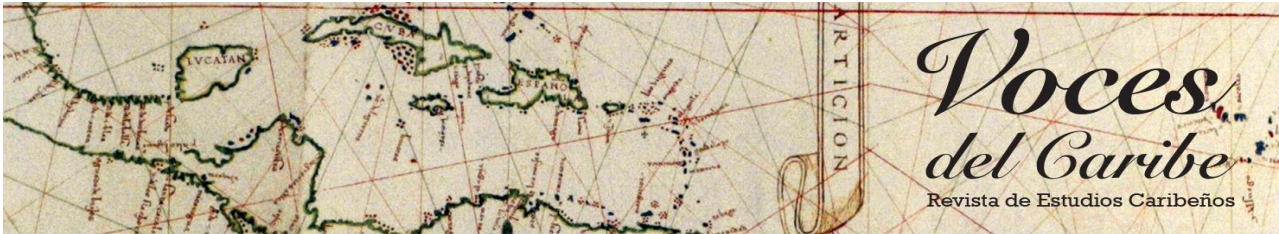
Los Salvajes. *Fresa y chocolate*. Youtube. 24 April 2011. Web. 2 May 2013.

Loss, Jacqueline, and J. M. González Prieto. *Caviar with Rum: Cuba-URSS and the Post-Soviet Experience*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Malitsky, Joshua. *Post-revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington: Indiana UP, 2013.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

McCaughan, Ed. *Reinventing Revolution: The Renovation of Left Discourse in Cuba and Mexico*. Boulder, CO: Westview Press, 1997.

Negrón-Muntaner, Francés. “Mariconerías de estado: Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana”. *Nueva Sociedad* 218 (2008): 163.

Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México, D.F: Ediciones Era, 1991.

Pecheny, Mario, and Javier Corrales. *The Politics of Sexuality in Latin America: A Reader on Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Rights*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2010.

Pertierra, Anna C. *Cuba: The Struggle for Consumption*. Coconut Creek, FL: Caribbean Studies Press, 2011.

Pierceson, Jason, Adriana Piatti-Crocker, and Shawn Schulenberg. *Same-sex Marriage in Latin America: Promise and Resistance*. Lanham, MD: Lexington Books, 2013.

Puñales-Alpízar, Damaris. *Escrito en cirílico: el ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2012.

Quiroga, José. *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York: New York UP, 2000.

Rivera, Raquel Z, Wayne Marshall, and Hernandez D. Pacini. *Reggaeton*. Durham: Duke UP, 2009.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

Schulenberg, Shawn. "The Construction and Enactment of Same-Sex Marriage in Argentina." *Journal of Human Rights* 11.1 (2012): 106-125.

Seligson Mitchell A. and Daniel E. Moreno. "Gays in the Americas." *Americas Quarterly* 4.1 (2010): 37-41.

Serra, Ana. *The "New Man" in Cuba: Culture and Identity in the Revolution*. Gainesville: UP of Florida, 2007.

Stychin, Carl F. "Same-Sex Sexualities and the Globalization of Human Rights Discourse." *Mcgill Law Journal* 49, no. 4 (October 2004): 951-968.

Wilkinson, Stephen. "Homosexuality and the Repression of Intellectuals in *Fresa y chocolate* and *Máscaras*." *Bulletin of Latin American Research* 18.1 (1999): 17-33.

Amauri: ¿Existen imágenes (JPG, PDF, PNG) que se pudieran integrar a tu excelente artículo de Los Salvajes y/u otras referencias que haces en el texto? POR FAVOR, considéralo. Como saldrá en una revista digital en línea, quisiéramos explotar lo más posible la amplia dimensión visual que ofrece este formato que las publicaciones tradicionales muchos veces limitan o eliminan. Por favor, avísame si te puedo ayudar con algo de esto.







**Notas:**

1. Este tema ha sido desarrollado en Gutiérrez Coto, Amauri. *Homoaffectividad y Nueva Izquierda en América Latina: Adaptaciones de la obra de Senel Paz*. 2015. U of Arizona, PhD Dissertation.
2. Durante abril de 2012, Orlando Vistel Columbié, el presidente del Instituto Cubano de la Música adscrito al Ministerio de Cultura de Cuba, dio una entrevista al periódico *Granma* –órgano oficial del Partido Comunista– en la cual se valoró la prohibir la divulgación de algunas canciones de reggaetón consideradas vulgares. (Cuba cracks)
3. Negrón-Muntaner, Francés “Mariconerías de estado: Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana”. *Nueva Sociedad*, 218 (2008): 163., Espín, Mariela Castro. “A Cuban Policy Approach to Sex Education.” *Cuban Studies* 42.1 (2011): 23-34.
4. “Lo picúo” y “lo cheo” son dos palabras utilizadas en la cultura popular cubana para señalar que algo es de mal gusto.
5. Para ampliar más sobre el tema se puede consultar el volumen *Heterosexism: An Ethical Challenge* de Patricia Beattie Jung, Ralph F. Smith.
6. Hombres que ejercen la prostitución con otros hombres en Cuba.





Volumen 10, Número 1

Otoño, 2018

<sup>7</sup> Hombres que tienen sexo con otros hombres en el lenguaje popular en Cuba. La palabra tiene cierta connotación negativa.

