

---

# Una voz propia: prácticas de fonomímica, canciones populares y transformismos en *Viva*<sup>1</sup>

Agustina Trupia | CONICET, Universidad de Buenos Aires | Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" (IAE), Facultad de Filosofía y Letras | agustinatrupia@gmail.com

---

## › RESUMEN

En este trabajo, se aborda la película *Viva* de 2015 dirigida por el irlandés Paddy Breathnach y filmada en La Habana, Cuba. La intención es explorar el uso que se hace de las canciones populares al ser incluidas en secuencias en las que artistas transformistas realizan números de fonomímica. Para estudiar esto, me detengo en la secuencia de inicio y de cierre del film, y abordo los modos en que la fonomímica aglutina diversas instancias produciendo un montaje corporal, temporal y enunciativo. A su vez, las canciones son reapropiadas y resignificadas por su contexto para otorgar una pregnancia desde lo afectivo que colabora en la construcción narrativa del film. A través del uso de las canciones, se produce un impacto en quienes vemos y escuchamos la película con resonancias perdurables junto con el hecho de que se completa la identidad transformista que se pone en escena.

**Palabras clave:** transformismo, fonomímica, cuerpo

## A voice of one's own: lip-sync practices, popular songs and drag queens in *Viva*

## › ABSTRACT

This paper addresses the 2015 movie *Viva* directed by the Irish filmmaker Paddy Breathnach and filmed in Havana, Cuba. The intention is to explore the use made of popular songs as they are included in sequences in which drag queens do lip-sync numbers. To study this, I analyze the opening and closing sequences of the film, and address the ways in which the lip-sync practice unites various instances producing a corporal, temporal and enunciative montage. At the same time, it is observed that the songs are appropriated and resignified by their context to grant an adhesion from the affective point of view that collaborates in the narrative of the film. Through the use of songs, there is an impact on those of us who watch and listen the film with lasting resonances and the drag queen identity is completed.

**Keywords:** drag, lip-sync, body

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado en el marco de la adscripción, entre 2019 y 2021, a la materia Historia del cine latinoamericano y argentino de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y del proyecto de investigación básica UBACyT "Canciones populares, memorias y géneros en las cinematografías latinoamericanas posclásicas" dirigido por el Dr. Pablo Piedras entre 2020 y 2021 del cual participé como investigadora asesora.

## › Sobre voces y transformismos

El timbre de la voz, la cadencia al hablar, el tono utilizado, la manera de decir constituyen la identidad de una persona. Los diversos modos en que la voz puede emanar de un cuerpo implican entonces diferentes vías de acceso a la identidad. Al cantar, la voz juega un rol central desde el punto de vista artístico y también desde lo identitario. ¿Cómo suena aquella voz que es emitida desde el cuerpo que vemos? ¿Coincide con la voz que podemos imaginar que saldrá de un cuerpo antes de que este comience a cantar? En las prácticas transformistas, las cuales elaboran identidades a partir de una exploración en torno al género, la voz es parte de la persona *drag* que se conforma. La práctica de fonomímica es utilizada, entre otras cuestiones, para dar a conocer la voz que constituye a esa identidad en cada una de las presentaciones. De esta manera, hay una instancia lúdica en la elección de la canción con la que se realiza la fonomímica. La canción seleccionada brinda una voz que ayuda a componer la imagen que se quiere ofrecer de la persona *drag* en esa determinada performance.

En este artículo, voy a analizar la película *Viva* filmada en La Habana en 2015 por el irlandés Paddy Breathnach. Allí se aborda el ámbito de un club nocturno donde se presentan artistas transformistas y el uso de las canciones resulta central en la conformación de sus identidades. Deseo detenerme en la utilización que se hace de las canciones que aparecen como música diegética en las secuencias que transcurren al interior de este club nocturno en las cuales se escenifica la representación de artistas transformistas que realizan números de fonomímica. Voy a retomar la propuesta que hace Dominique Nasta cuando sugiere que el uso de las canciones “suele resultar en la creación de espacios autónomos de significación innovadores y originales” (2018: 36), dado que esto es lo que sucede en *Viva*, sobre todo en las secuencias al interior del club. Se trabajará principalmente a partir de un conjunto de producciones académicas –tanto locales como anglosajonas– que abordan los vínculos entre cine y música para indagar el problema de la canción.

El objetivo central del artículo es indagar las particularidades que introducen las secuencias con prácticas de fonomímica al interior de la película. A estas las pensaré en relación con el resto del film a partir de sus estatutos diferenciadores al poseer canciones como el elemento que ocupa la centralidad de la banda de sonido y construir momentos musicales en la narrativa. Busco estudiar la presencia espectral de una voz otra que pareciera encarnarse en un cuerpo determinado por el tiempo que dura la canción en la escenificación de espectáculos que realizan artistas transformistas. Pretendo indagar acerca de las reapropiaciones que realizan las identidades sexo-género disidentes de ciertas canciones cuyas letras se ven resignificadas por el contexto en el que son cantadas. Asimismo, deseo explorar la instancia de la doble interpretación que se suscita en la fonomímica. Pretendo estudiar la relación entre esa voz otra que se presenta a través de la corporalidad de los artistas y las funciones que tiene al interior de la diégesis como por fuera de ella, es decir, los efectos y afectos que se producen en quienes escuchamos esas películas. En el film, se tematiza el modo en que la búsqueda de una voz propia se ve favorecida por medio de la utilización de una voz otra que canta a través de los cuerpos de los personajes.

Como punto de partida de este trabajo, propongo que son aquellas voces que se escuchan en canciones populares las que, al ser puestas en relación con otros cuerpos, como en un gesto de montaje, pasan a tener un estatuto similar al de los diálogos de las películas, aunque con una carga afectiva y sonora que subraya la potencia evocadora de las imágenes. Se produce una relación virtuosa entre las dos

instancias (la voz que canta y el cuerpo presente) que da como resultado una imbricación que refuerza las líneas narrativas del film. Habría que pensar en un montaje que es, en primera instancia, temporal: el tiempo anterior en que fue grabada la canción entra en tensión con el tiempo presente en que la canción es realizada por le artista en su número de fonomímica. Y, a la vez, ese tiempo presente de la narración cinematográfica corresponde a un tiempo pasado propio de la instancia de filmación de la película distinto al momento de su visionado. La intención será, a lo largo de este trabajo, analizar qué efectos se producen a partir de esta superposición tensionada de capas temporales.

En segunda instancia, puedo pensar en un montaje corporal. Esto se vincula con la emanación de una voz propia de las cantantes mujeres que grabaron las canciones en tensión con la corporalidad de les artistas transformistas que ponen su cuerpo y sincronía labial para simular que están cantando esa canción. Como se verá, esta yuxtaposición entre canciones construidas desde la heterocisnorma que son retomadas en escena por identidades transformistas amplía el campo de significados y de imaginarios que abarca la letra de la canción.

Por último, puedo distinguir un montaje de las instancias de enunciación el cual, en cierto punto, se vincula con el montaje corporal, aunque se añade una instancia más. En este montaje, la primera instancia enunciativa corresponde a los autores varones de las canciones. La segunda, a las intérpretes femeninas latinoamericanas y españolas de gran reconocimiento en la industria musical. La tercera refiere a les artistas transformistas en el momento en que ponen en juego su interpretación corporal, lo que sucede al interior de la narración de la película. Las canciones son parte la narración junto con los diálogos, aunque con otras características sensibles y otras resonancias afectivas, como se verá más adelante.

## La búsqueda de la voz propia

*Viva* surgió como proyecto cinematográfico del impacto que causaron en su director, Paddy Breathnach, y su productor, Robert Walpole, ambos irlandeses, las prácticas de artistas transformistas que vieron en sus diversos viajes a Cuba. Breathnach comentó que estos espectáculos transformistas que presencié en hoteles estaban estrechamente ligados con la emoción. Sobre uno en particular, en un hotel cerca de Cienfuegos, comentó que:

Había algo de comedia, pero lo que guiaba las presentaciones era el deseo por expresar algo de un modo visceral y apasionado. Esto fue relevante para nosotros porque estábamos sentados al lado de dos mujeres y una de ellas comenzó a llorar. Cuando le pregunté por qué lloraba me dijo que quien estaba actuando era su hermano y que él solo era feliz cuando estaba en escena.<sup>2</sup>

Desde el inicio, la película ubica las canciones y la representación de *drag queens* en un lugar central. El film se construye en torno a dos espacios: por un lado, se halla el club nocturno dirigido por Mama

---

<sup>2</sup> Estas impresiones fueron comentadas por parte del director en la entrevista que le realicé en septiembre de 2020.

(Luis Alberto García) donde actúan artistas transformistas que encarnan identidades femeninas y realizan números de fonomímica frente al público. Por otro, se encuentran las calles de La Habana y, en particular, la casa de Jesús/Viva<sup>3</sup> (Héctor Medina), un joven peluquero que vive allí solo. Trabaja en su hogar y también le brinda asistencia a Mama con el cuidado de las pelucas que usan les artistas transformistas. Su entorno afectivo está compuesto principalmente por su amiga Cecilia (Laura Alemán) –quien está en pareja con un boxeador que desea ser exitoso fuera de Cuba–, la abuela de ella, Nita (Paula Ali) –quien es clienta de Jesús/Viva–, y Mama. A raíz de que una artista *drag* deja el espectáculo que dirige Mama en el club nocturno, Jesús/Viva realiza una audición (sin muy buenos resultados) para ingresar como artista transformista y decide llamarse “Viva”. De esta manera, se exterioriza su búsqueda en torno a su identidad, su propia voz, y la posibilidad de tener un proyecto que le sea propio y le permita expresarse. Mama le da una oportunidad y, en la segunda presentación en vivo que realiza, donde mejora de a poco su calidad interpretativa, al acercarse a uno de los varones que estaban entre el público, es golpeada al grito de “ese es mi hijo”. Jesús/Viva no había reconocido que ese hombre era su padre, Ángel Gutiérrez (Jorge Perugorría), un reconocido exboxeador quien lo había abandonado a él y su madre, ahora fallecida, cuando era un niño.

El padre, que presenta un consumo problemático con el alcohol, vuelve a la casa de Jesús/Viva y le impone que deje de actuar en escena. Por un tiempo, debido a la necesidad de trabajar, le mentirá y volverá a presentarse en el club nocturno engañando también a Mama y diciéndole que su padre se lo permite. Luego se arrepiente de esta mentira y vuelve a ejercer el trabajo sexual en la calle junto a su amigo Don (Luis Ángel Batista) quien se dedica a lo mismo. Mientras tanto, el vínculo con su padre pasa de ser violento y angustiante a ser de una mutua comprensión y acompañamiento. Ángel le revela al hijo que le permitieron salir de la cárcel debido a que está muy enfermo por lo cual debe ser internado. En esa internación, se le anuncia que le queda poco tiempo de vida. Jesús/Viva decide volver a actuar y esta vez le dice la verdad a su padre. Reivindica frente a él la necesidad que siente de tener una vida diferente que la que estuvo llevando a raíz de la vergüenza que la sociedad le hizo sentir por su orientación sexual y sostiene que es la música lo que le hace bien. El padre, ya dado de alta, asiste nuevamente al club nocturno y, al verlo sobre el escenario, se muestra emocionado y la llama “Viva”. Al poco tiempo, Ángel fallece. Hacia el final de la película, se ve que Jesús/Viva ha perfeccionado su performance de fonomímica en el club y se vuelve una gran artista transformista.

Las secuencias en las que se presentan los números de fonomímica retoman canciones conocidas interpretadas por mujeres cisgénero, su mayoría cubanas, pero con autoría de varones cis. En *Viva*, hay ocho escenas en las que las artistas transformistas, Mama y Viva, realizan números de fonomímica con canciones populares de gran relevancia en la historia de la música cubana. El espacio del club nocturno es preponderante en el film y las canciones tienen una gran pregnancia. La presencia de la canción en general, en sus diversos formatos, aparece a lo largo de toda la narración ya sea por las canciones utilizadas para la fonomímica en el club, las canciones usadas en los diversos ensayos, los

---

<sup>3</sup> Llamaré de este modo al personaje y se irán alternando los usos de los pronombres personales en femenino y masculino para dar cuenta de la mutabilidad identitaria que se plantea en el film. Cuando el personaje no esté montado, en general usaré el pronombre masculino y, cuando esté actuando, el femenino dado que de esta manera se utiliza en la película.

discos de la madre de Jesús/Viva que él pone en el tocadiscos o las canciones extradiegéticas que se escuchan. De esta manera, lo vinculado a la canción es parte central del argumento.

Tomaré dos secuencias musicales que suceden en el club con números de fonomímica. Analizaré la secuencia de inicio, en la que lleva a cabo su performance Mama, y la secuencia final que corresponde a un número de Jesús/Viva. En ambas secuencias, los momentos musicales hacen avanzar la narración en tanto muestran los desarrollos artísticos de los personajes en el club y los relacionan con la reacción de los espectadores y de quienes se encuentran detrás de escena. Este trabajo tiene en cuenta los análisis realizados por Claudia Gorbman (1997) en torno a las particularidades que implica la escucha en cine en contraposición con la mirada. La autora propone que cuando un personaje canta una canción en una película, la acción necesariamente se detiene dado que la canción requiere que la narrativa ceda frente al espectáculo (p. 20). Como se verá en el análisis posterior en este artículo, las dos secuencias abordadas corresponden a momentos espectaculares que son intercalados con otros planos en los que continúa la narración. De todas maneras, como mencioné, estas secuencias no detienen completamente la narración porque forman parte, sobre todo en el final del film, del camino emocional y artístico recorrido por el personaje.

Vale la pena recordar, con el fin de comprender mejor el contexto de la película, que desde 1989 funciona en Cuba el Centro Nacional de Educación Sexual (Cenesex). Este es dirigido, desde el 2000, por Mariela Castro Espín y se inserta como parte de la lucha de los movimientos por la disidencia sexo-género en el país. En las décadas del setenta y ochenta, el Código Penal de Cuba fue modificado y se dejó de considerar a las personas homosexuales como delictivas. Asimismo, a principios de los noventa se dio una renovación en la esfera cultural. Como hitos destacados se encuentran la premiación del poema de Norge Espinosa Mendoza, “Vestido de novia” de 1989, y el éxito, en 1993, de la película *Fresa y chocolate* con la dirección de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. En esta uno de los actores principales fue justamente Perugorría, quien protagoniza *Viva*. El film *Fresa y chocolate* fue de gran importancia para pensar la posibilidad de representación de masculinidades disidentes y de relaciones homoeróticas en el cine cubano. En relación con estos mismos años, Rondón Paz (2019), al estudiar el ciber activismo sexo-género disidente en Cuba, sostiene que, a pesar de las modificaciones realizadas en el Código Penal y de una orden emitida en 1987 que prohibía el acoso hacia las personas por su forma de vestir, “la práctica del acoso policial hacia homosexuales persistió, y esta orden fue ignorada por completo por las autoridades cubanas” (p. 188). La persistencia cultural de estas violencias, años después, se ve reflejada en Ángel, el personaje que realiza Perugorría en *Viva*. En 2014, se estrenó en Cuba la película *Vestido de novia* dirigida por Marilyn Solaya y ubicada en la década del noventa. Allí el personaje principal es una mujer trans, y contiene una secuencia musical en la que artistas transformistas y mujeres trans realizan un número de fonomímica en un cabaret.

### › Secuencia de inicio: la potencia de la voz

*Viva* comienza con la pantalla en negro. Esta es acompañada, en la banda de sonido, por ruidos –que luego comprenderemos que corresponden a la diégesis del club nocturno– y la voz de Maggie Carles, cantante cubana que entona los versos de “Ojalá que no puedas”. Esta es una canción popular compuesta por el argentino Humberto Vicente Castagna, conocido como Cacho Castaña, e incluida en su

álbum de 1994, *Soy un tango*. A continuación, vemos cuatro planos aéreos fijos de la ciudad de La Habana. Cada uno de ellos se va acercando más al barrio en el que está ubicado el club nocturno.

La canción va aumentando el volumen de a poco. La primera vez que aumenta es cuando se ve el plano de la ciudad luego de la pantalla en negro y, por segunda vez, se da un cambio significativo cuando vemos a Mama haciendo su número de fonomímica al interior del club nocturno. Vemos un plano americano de ella desde el punto de vista de Jesús/Viva quien está ubicado a un costado del escenario, tras bambalinas, observando con detenimiento esta performance. En este plano, se aglutina la historia que se narra en el film y funciona, en cierta medida, como una intriga de predestinación: condensa el deseo de Jesús/Viva de poder ser un artista transformista y hacer eso que hace Mama, quien ocupa un rol maternal en su vida. De hecho, al analizar la secuencia final, se verá que Jesús/Viva logra ocupar el centro del escenario como artista transformista y conmover a los espectadores con su número de fonomímica. Tanto en la secuencia de inicio como en la final, se vislumbra el espacio del escenario, con los telones pesados y los focos de luz, como el lugar de lo posible, donde la imaginación puede materializarse y los deseos personales pueden ser compartidos.

En los planos siguientes, mientras Mama continúa haciendo su número de fonomímica, en un plano general, se ve al público aplaudir y ovacionar su performance. Luego se muestra a Jesús/Viva en un plano medio para después ver un primer plano de su rostro fascinado con aquello que está observando fuera de campo. A continuación, se retoma el plano americano anterior que responde a la mirada de Jesús/Viva. Con esta sucesión, como espectadores, nos ubicamos en los espacios centrales del club. Habrá un montaje paralelo entre el espacio del escenario y el público, y el de los camarines donde se encuentra el resto de los artistas transformistas a quienes Jesús/Viva asiste como peluquero. Al mostrarnos el diálogo en camarines, el volumen de la música desciende y, en pocos planos –que incluyen el desnudo de una artista–, se presenta ese mundo transformista.



Fotograma I. Mama haciendo su número de fonomímica en la secuencia de inicio.

Como características del sonido de la canción, en esta secuencia de inicio, destacan el alto volumen con el que suena y el modo en que se inserta en el film. Al trabajar con la película venezolana *El pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977), Sophie Dufays y Pablo Piedras (2018) reparan en que las canciones de ese film “pertenecen a la diégesis, pero en ciertos casos la modalidad de su inserción o escucha desborda el marco estrictamente diegético, lo cual subraya su fuerza (melo) dramática y discursiva (alegórica)” (p. 254). Algo similar sucede en el caso de *Viva*: las canciones que corresponden a las escenas del club nocturno son, en todos los casos, diegéticas, pero el modo en que son insertadas en el film hace que dicha instancia sea desbordada por las mismas razones que plantean los autores. El hecho de que la canción “Ojalá que no puedas” se escuche aun antes de que se vea una imagen en pantalla, es decir, cuando la pantalla se encuentra en absoluta oscuridad, excede la instancia diegética del film. Aunque se modifica el volumen cuando la cámara nos muestra el detrás de escena, las marcadas variaciones de volumen y el final abrupto de la secuencia, que da paso al leitmotiv instrumental que se escucha en la secuencia siguiente, conformarían las características que Dufays y Piedras mencionan en relación con el film que analizan.

Esta cuestión puede pensarse de otro modo también. Anahid Kassabian (2002) manifiesta que las categorías de “diegético” y “extradiegético” son insuficientes al momento de contemplar la música dado que describen “una ‘película’, anterior a la música, que construye su mundo narrativamente implicado en silencio” (p. 42) y porque entiende que es un esquema dicotómico que no contempla la música que puede estar en el medio. Desde este punto de vista, aquel verso que se escucha, aun con volumen bajo, cuando la pantalla está en negro al comienzo de *Viva*, podría ser un ejemplo a favor de lo que Kassabian propone: la música, en este caso, está instaurando la diégesis antes que las imágenes.

Durante esta secuencia de inicio, la canción compuesta por Cacho Castaña posee la particularidad de tener una voz enunciativa que representa a una amante que le canta al hombre casado con el que sostuvo un vínculo deseándole una vida infeliz luego de que este le mintiera durante toda la relación. En la versión de Castaña, había un gesto transformista en su interpretación al ocupar el lugar de esa voz femenina. Una primera instancia de montaje estaba en el hecho de que él prestaba su voz, al modo en que lo hacen los artistas transformistas cuando ponen su cuerpo atravesado por una voz otra en la fonomímica, para que se expresara aquella mujer a la que él había lastimado. Para explicar este pasaje enunciativo, al comienzo de la canción Castaña dice, de manera hablada con los primeros acordes, “le mentí que por ella iba a dejar a mi mujer y mis hijos, le mentí tantas veces que anoche se fue y al marcharse me dijo: ...”. De esta manera, él canta aquello que le fue deseado por su amante al darse cuenta de la mentira.

Es interesante este primer gesto dado que la canción posee una carga vengativa potente que es puesta en la voz de una mujer, pero quien la escribe e imagina es un varón cis. A estas cuestiones, se suma el hecho de que Castaña representa una masculinidad hegemónica que ha reproducido en reiteradas ocasiones un discurso misógino y violento (como se puede observar con claridad en su canción “Si te agarro con otro, te mato”, por poner un ejemplo). Resulta particular entonces la rearticulación que se realiza en torno a esta figura cuando su canción “Ojalá que no puedas” es cantada por una mujer cis y a la vez puesta en relación con el cuerpo de una persona *drag*. Funcionan así diferentes operaciones de resignificación sobre esa primera connotación.

Aquel primer gesto de transformismo y montaje se encabalga con el de la interpretación de Maggie Carles quien propone un juego entre la voz cantada y la voz hablada de modo que parece que estuviera conversando con la persona que designa como interlocutora. Hay incluso elementos propios de la declamación tanguera en la canción. A su vez, este vaivén entre voz hablada y voz cantada otorga cierto estilo espontáneo, ligado a una conversación, en la que las palabras tienen una importancia por su contenido semántico. En la película, escuchamos estos versos que son interpretados por Mama:

Que despierten sus pieles pensando en la mía.  
Ojalá que no puedas hacerle el amor cuando duermas con ella,  
Ojalá que no puedas hacerle el amor,  
Ojalá que no puedas,  
Ojalá que no puedas hacer que tu piel,  
Se agigante de sueños,  
Que se muera de ganas, que no tenga consuelo,  
Que le sangren las manos si acaricia tu piel o acaricia tu pelo.

En el estribillo, cuyo verso inicial da título a la canción, el mensaje del texto se refuerza con una mayor intensidad vocal y un apego a lo melódico (es decir, prima la voz cantada sobre la hablada).<sup>4</sup> El registro se canta con plena voz de pecho, lo cual permite un sonido potente e incluso el uso expresivo del grito en algunos comienzos y finales de frases. La voz de la intérprete posee una potencia que tiñe los planos de aquella emotividad ligada al desamor y enojo que se encuentran en la letra de la canción. La forma en que la cantante articula las palabras junto con sus gritos impregnan la pantalla de esta fortaleza. A esta instancia se une la interpretación de Mama quien con pasión lleva a cabo esta performance haciendo que sus labios se muevan exactamente al tiempo que las palabras de la cantante. Su estilo de transformismo, ligado a la representación de una identidad femenina, se compone de la utilización del vestido de terciopelo azul, los guantes largos, su peluca con cabello recogido, el maquillaje y su interpretación por medio de la fonomímica.

Al estudiar las figuraciones de artistas transformistas en una serie de cortometrajes, Agustina Invernizzi y Ezequiel Lozano (2020) proponen que ciertas canciones “insertadas en los universos discursivos que despliegan los films, se convierten en vectores que dinamizan los afectos del público” (p. 17). La potencia descrita en la canción empapa las imágenes de una afectividad que difícilmente podría haber sido lograda sin el uso musical. Hay una inmersión sonora que marca distintivamente las escenas del club nocturno en relación con las del resto del film. Invernizzi y Lozano retoman, en su trabajo, un cortometraje cubano titulado *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011). Este documental fue realizado por estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba. En la secuencia final, se observa un número de fonomímica realizado por uno de los artistas entrevistados en el film y en el cual toma la canción popular “Esta es mi vida” de Raquel Olmedo, cantante y actriz cubana que reside en México desde 1959. Se puede pensar en una constelación de películas en las cuales aparecen artistas transformistas realizando números de fonomímica y que forman parte

---

<sup>4</sup> En la realización de este análisis musical, como en el de la próxima canción en la secuencia final del film, recibí el asesoramiento de una musicóloga amiga, Luisina García, quien amorosamente me ayudó a poner en palabras técnicas ciertas cuestiones que percibía al escuchar las canciones incluidas en la película.



de las representaciones de las identidades sexo-género disidentes en el cine latinoamericano. Junto con *Viva*, *Perra* y *Vestido de novia* –todas mencionadas anteriormente aquí–, se encuentra, por ejemplo, el cortometraje documental *La otra* de 1989 de Lucrecia Martel (también trabajado por Invernizzi y Lozano). En él, se ven diferentes números de fonomímica, algunos realizados sobre un escenario estando le artista montado y otros tienen lugar en espacios caseros. Otro trabajo que puede ser ubicado como parte de esta red vincular es el cortometraje brasileño *Mansão de amor* (Renata Pinheiro, 2019) el cual muestra una audición realizada por un artista transformista que realiza un número de fonomímica frente al dueño del club nocturno. Lo que circula entre ambos es el deseo y la imposibilidad, por parte del dueño principalmente, de permitirse sentir esa atracción hacia otro varón.

A lo largo de la secuencia de inicio en *Viva*, el modo en que se representan los transformismos es con una impronta de seriedad por la labor artística y por el mundo de referencias que los conforman. En este caso, Mama realiza una identidad femenina que queda evidenciada en el uso de ropa, maquillaje y peluca que culturalmente son comprendidos como parte de la feminidad. Esta representación es reforzada por la interpretación de la canción la cual es realizada por una voz femenina, la de Maggie Carles. Los planos en los que podemos ver el detrás de escena nos adentran al universo del transformismo con respeto por aquellas identidades. En este sentido, Luis Alberto García encarna una corporalidad disidente de manera cuidadosa y sin ánimos de burla.

En relación con la práctica transformista, se la puede pensar como una disciplina que excede la instancia de mostración escénica. El transformismo suele volverse parte de la identidad de los artistas y, como se ve en la película, el nombre elegido trasciende la instancia espectacular sobre el escenario. Es así que las funciones que proponen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) en torno al travestismo escénico pueden resultar estimulantes para pensar de qué manera se representan estas escenificaciones en la película. El tipo de transformismo que se muestra está ligado a la función que las autoras denominan estetizante. Definen esta función en términos de que “al ocultar o disimular sutilmente las marcas sexuales diferenciadoras, la transformación no busca provocar hilaridad entre el público, sino, muy por el contrario, despertar admiración ante el virtuosismo interpretativo de actores y actrices” (p. 99). Este es el caso de las prácticas transformistas de Mama y Jesús/Viva quienes realizan de manera realista identidades femeninas y producen una cercanía entre la representación que llevan a cabo y el referente con el que trabajan.

### › Secuencia final: la voz del dolor

La secuencia final de *Viva* dura cerca de dos minutos y medio, y comienza con la noticia de la muerte de Ángel, el padre de Jesús/Viva. La canción “El amor” anula los demás componentes de la banda de sonido y funciona como ligazón de cuatro temporalidades y espacios en los que se incluye un montaje paralelo en un juego de ensamblaje. La secuencia comienza con la pantalla casi en negro: es la figura de Jesús/Viva que vemos desde atrás y, a medida que se aleja de la cámara, identificamos con claridad el lugar; es la morgue del hospital donde está el cadáver de Ángel. Unos acordes de la canción comienzan a escucharse en la escena anterior, en la sala de espera del hospital, cuando está con su amiga Cecilia a quien despide para entrar a ver a su padre. El volumen irá in crescendo paulatinamente una vez que ingresa a la morgue. A continuación, vemos a Jesús/Viva en el camarín preparándose

para salir a escena. Son dos planos en los que la vemos maquillándose y contemplando la imagen que le devuelve el espejo. El primero de ellos, un plano detalle del lápiz labial rojo que sostiene en sus manos, puede ser pensado en relación con otro plano detalle que vendrá a continuación. El tercer espacio que vemos enseguida es el de la habitación en la casa que compartieron Jesús/Viva y Ángel. El plano detalle, en este caso, es de un trapo que las manos de Jesús/Viva sumergen en agua dentro una palangana, cuyo sonido se escucha, y con el que limpian el cadáver de su padre. A continuación, se regresa al espacio del camarín donde se maquilla, para luego retornar a la habitación donde se prepara al cadáver.

Se vuelve evidente así la comparación que el montaje suscita entre la preparación artística de Jesús/Viva y la del cadáver de su padre. Se equiparan, por medio del montaje, ambas situaciones como si fueran dos transformaciones. Esto se explica por el hecho de que la actuación que Jesús/Viva hará en escena será trascendental en tanto es la performance más potente que se la ve hacer a lo largo de la película. Puede pensarse que, en esa partida física del padre, a pesar de que llegó a disfrutar el arte transformista de su hijo, hay una liberación para la identidad y la disidencia sexual de él. Se escenifica un duelo melodramático, con el refuerzo de la canción que analizaré a continuación. Luego de la repetida alternancia entre ambos rituales de preparación, se retorna al espacio de la morgue donde llora a su padre y se suma un cuarto espacio que es el de la calle: se ve a Jesús/Viva llorando y caminando por la calle con un travelling de seguimiento.

El próximo plano es el del escenario donde se la ve haciendo la fonomímica de la canción que se escuchó en los planos anteriores. En este plano, se incrementa el volumen de la canción y, al igual que como vimos a Mama al comienzo de la película, se la ve ahora a Jesús/Viva desde un costado con los focos de luz y el telón de fondo. En la interpretación fonomímica con una gran impronta melodramática, se la verá arrancar uno de los telones, caer al piso en llanto, instancia en que el público, compuesto por los personajes que habían ido apareciendo a lo largo de la película (su amiga Cecilia, su amigo Don, sus compañeras transformistas, Mama), ovaciona de pie. Son escuchados en la banda de sonido estos aplausos y vítores. De este modo, se produce un final apoteótico en el cual todos los personajes (o casi todos) aparecen en escena.

En uno de los planos, con la cámara ubicada desde abajo del escenario, se ve la mano de Jesús/Viva que se erige luego de haber caído y, junto con el gesto de Mama al ponerle el telón dorado en sus espaldas, se configura el momento de resurgimiento, de resurrección en manos de su madre. La performance finaliza y, luego del último acorde que termina con un golpe, disminuye el ruido de los aplausos y ovaciones del público. Entonces la banda de sonido es ocupada por la respiración de Jesús/Viva que se escucha con claridad hasta que se ve la pantalla en negro y solo se escuchan de manera lejana los aplausos, para luego dar comienzo a la música de los créditos.

El vínculo entre Jesús/Viva y Mama, sintetizado en este gesto final, es parte de lo que Judith Butler (2018) contempla como “rearticulaciones de parentesco menos estabilizadoras” (p. 337). Este vínculo puede ser considerado como una reformulación del parentesco dado que, como sugiere la autora, la apropiación de una categoría dominante como la de madre permite “establecer relaciones de parentesco que, al ofrecer apoyo incondicional, funcionen como discursos opositores” (p. 337). Esta idea se ve reforzada en el plano que acompaña los créditos finales de la película. Allí se ve a Jesús/Viva con Don y Cecilia.

Sostienen en brazos a la beba que tuvo ella con el exnovio boxeador que la abandonó. Se vislumbra así la conformación de una familia constituida por fuera de las lógicas tradicionales institucionalizadas que funciona como red de contención y como la promesa de un mejor futuro.



Fotograma II. Jesús/Viva mirando la vidriera de una casa de discos.

Ann Cvetkovich (2018) trabaja en torno a personas cuyas experiencias circulan cerca del trauma y están marcadas por él. Le interesa abordar “las formas de pensar sobre el trauma que no lo patologizan, que arrebatan el control a los expertos médicos y que crean respuestas creativas al trauma” (p. 17). El número de fonomímica que Jesús/Viva realiza al final de la película puede ser leído, siguiendo la propuesta de Cvetkovich, como una respuesta cultural al trauma sufrido a raíz del abandono de su padre, el regreso abrupto y la violencia que aquel ejerció sobre él –tanto física como emocional– a raíz de su orientación sexual y de su deseo de actuar como transformista, seguida de su repentina muerte una vez que habían logrado un mejor vínculo. La autora trabaja en torno a la conformación de un archivo de sentimientos en tanto explora textos culturales en los que se depositan sentimientos y emociones. En torno a estos, estudia no solo el contenido de sus textos, sino las prácticas de producción y recepción que los rodean. En este sentido, me interesa pensar la práctica de fonomímica de Jesús/Viva y el uso de las canciones que realiza el personaje (ya sea en la escucha del tocadiscos en el hogar como en sus actuaciones en vivo) como formas del amor, rabia e intimidad que son parte de la vitalidad de las culturas *queer* (Cvetkovich, 2018: 22). Las canciones poseen para Jesús/Viva un valor emocional y su número de fonomímica realizado luego de la muerte de su padre configura un modo de representación que permite volver público el dolor. Puede ser pensada como una producción cultural que surge en torno al trauma y activa de esta manera una nueva práctica.

La canción que se escucha durante toda esta secuencia final del film es “El amor”, la cual fue escrita por Rafael Pérez Botija, y la versión elegida es interpretada por la cantante española María de los Ángeles Félix Santamaría Espinosa conocida por su nombre artístico Massiel. Esta canción fue parte de su álbum *Tiempos difíciles* editado en 1981 en España. En este sentido, es pertinente pensar en la reutilización de las canciones de la década del ochenta y noventa en esta película. Son canciones con recorridos extensos que, en muchos casos, fueron resignificados por la comunidad sexo-género disidente y utilizados en una película de la segunda década del siglo XXI con cierta contemporaneidad.

El estatuto de la canción va variando a lo largo de la secuencia. Al comenzar esta, pareciera ser una canción extradiegética, pero luego se develará, con una mínima modificación en el volumen, que corresponde al número de fonomímica que interpreta Jesús/Viva. De todos modos, como ya fue anunciado anteriormente, con esta introducción musical vuelve a tomar relevancia lo planteado por Kassabian (2002) en términos de la insuficiencia de dicha división dicotómica. El modo en que suena esta canción podría ubicarla en un lugar intermedio y también invita a pensar la construcción de la diégesis desde lo sonoro. De hecho, son los acordes y la voz de Massiel los que se escuchan aun antes de ver con claridad las imágenes. Con lo cual, podría pensarse en lo sonoro como ancla y referencia del mundo construido en el film (tanto o incluso más que las imágenes).

Asimismo, es relevante señalar que, en distintos momentos del film, los álbumes musicales de las artistas que son escuchadas en los números de fonomímica son vistos. Hacia el comienzo de la película, cuando Jesús/Viva está caminando por La Habana, para hacer tiempo y dejarle su casa disponible a Cecilia para que esté con su novio, se detiene frente a una vidriera de un negocio de música en el que se ven los discos de Maggie Carles, Elena Burke y Rosita Fornés. Al interior de la diégesis, la música le remite al personaje principal el vínculo con su madre fallecida a quien pertenecían los discos que están en su casa. Estos discos heredados de su madre pueden ser entendidos como “objetos de la memoria mediatizada”. Siguiendo a José Van Dijck (2007), estos son “sitios cruciales para negociar la relación entre el yo y la cultura [...], y cómo la individualidad se relaciona con lo colectivo” (p. 21). En el caso de Jesús/Viva, su identidad se conforma en estrecha imbricación con estos objetos que son parte de la cultura colectiva a la vez que conforman sus memorias personales y privadas. De este modo, hay una íntima relación afectiva entre el deseo artístico de Jesús/Viva y sus memorias personales.

Volviendo a la secuencia final, las estrofas que se escuchan son las siguientes:

Y de pronto el amor es la luz de una llama,  
que se empieza a apagar, y se va y se apaga,  
es la isla pequeña perdida en la niebla,  
una gota, un no sé, una mancha, una espera.

El amor es la hoja caída en la tierra,  
un punto en el mar, una bruma que espesa,  
un peso en el alma, un sol que se ve,  
un porqué, un según, un ya sé, una queja.

El amor va bajando peldaño a peldaño,  
con las manos cerradas y el paso cansado,

te pregunta quién eres para hacerte saber,  
que apenas te conoce, que qué quieres de él.

El amor te hace burla, se ríe de ti,  
mientras tú sigues quieto sin saber qué decir,  
y deseas seguirle y decirle que no,  
que se quede, que vuelva, que comete un error.

Y el amor desbarata tus grandes ideas,  
te destroza, te rompe, te parte, te quiebra,  
y te hace ser ese que tu no quisieras,  
y te empuja a ser malo y te deja hecho mierda.

Y te arroja de bruces al último infierno,  
arrancándote el alma, pisándote el cuerpo,  
y te ahogas de ansia de volver a la nada,  
y de pronto se para, y te ve y se apiada.

El amor, el amor, el amor, el amor, el amor, el amor.

Esta canción posee ciertas características compartidas con la trabajada en la secuencia anterior. Por ejemplo, el uso de la repetición surge con potencia en ambas canciones. En este caso, la relevancia de la figura del amor es personificada como violenta hasta que, cerca del ahogo final, perdona y da respiro. Esta letra subraya las referencias melodramáticas del film. Otra característica compartida es que la canción posee un estatuto similar al de los diálogos. La canción es casi hablada por Massiel y por la instancia fonomímica de Jesús/Viva. Lo dicho por la letra se relaciona con la situación del personaje principal y su vínculo de amor paternal con quien acaba de morir, pero no sin antes haber compartido un tiempo con él. Hay un rasgo poético en el texto de la canción que propone una metáfora entre el amor y los elementos de la naturaleza. Es una descripción del amor el cual genera muchas y variadas sensaciones en el cuerpo: el amor “te mueve por dentro”, “te empuja”, “te alza”, “te lanza”, “te quema”.

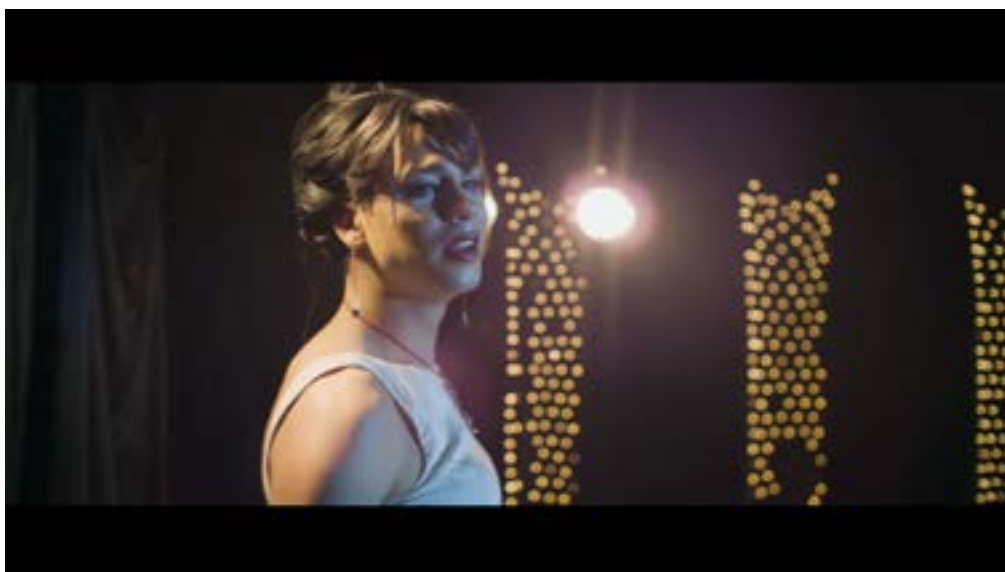
En relación con un análisis de la canción, se puede plantear que hay cierta direccionalidad ascendente que se da por un crescendo a nivel macro, en la cual las primeras dos estrofas tienen una intensidad más bien baja en la voz, que comienza a subir en la tercera estrofa (sumado a un mayor desarrollo melódico de algunas frases). Así, va creciendo la intensidad casi de manera constante hasta llegar al clímax de la canción lo cual es acentuando por el incremento de volumen cuando se va al espacio del club. Algo que también refuerza esta idea de la direccionalidad hacia el clímax es el ostinato rítmico que hace el acompañamiento, que se repite casi de manera invariable en las estrofas, y empieza a quedar en un segundo plano de audición a medida que se suman instrumentos. Esta potencia enunciativa se refuerza con lo que Luiz Tatit (2014) llama en las canciones los marcadores discursivos que aproximan al enunciador con su enunciado. En “El amor”, se da un desplazamiento entre una instancia más bien

descriptiva de lo que es el amor hacia una instancia que interpela a quien escucha la canción. Esta potencia está dada por el uso repetido de la segunda persona del singular que aparece por medio de los pronombres “te” o “tus”. Algo similar sucede con la canción analizada anteriormente, “Ojalá que no puedas”. En ella, la potencia enunciativa recae en el uso de una triangulación amorosa que se ve con facilidad al ser respaldada por el uso reiterado de la segunda persona a quien interpela y, por extensión, quienes escuchamos la canción nos sentimos interlocutores. El modo en que es cantada “El amor”, podría vincularse con lo que Tatit (2014) menciona cuando habla del poder enunciativo de la voz en relación con la figurativización. Por medio de esta, se explica el efecto de habla natural que se da en las canciones “dándonos la impresión de que las frases cantadas también podrían ser frases dichas en la vida cotidiana” (p. 34).

Asimismo, el autor plantea la “ilusión enunciativa” como aquello que produce que quien oye “vincule casi automáticamente el contenido de la letra al propietario de la voz” (Tatit, 2014: 34). Esta ilusión, en los casos de los números de fonomímica de *Viva*, es multiplicada por la superposición de instancias de montaje que se presentan en la película y que fueron mencionadas al comienzo de este trabajo. Al montaje temporal, corporal y enunciativo que ya estaba presente en relación con el momento de composición de las canciones y el de sus intérpretes mujeres, se agrega la instancia de la performance escénica realizada por Mama y Jesús/Viva en el film. De esta manera, la ilusión enunciativa se triplica dado que las palabras parecen, en un esfuerzo de sincronía y actuación realista, efectivamente salir de la boca de estos artistas transformistas. Lo que produce esta instancia de fonomímica es, por un lado, cierta fascinación en el hacer parecer que la voz se emana realmente de ese cuerpo. Y, por otro, este disfrute visual está vinculado a la práctica transformista tal como es concebida en el film, de manera más bien cercana al referente representado (la identidad femenina), la cual también se basa en poner la corporalidad al servicio de la construcción de otra identidad. Tanto en la fonomímica como en el estilo de transformismo que muestra la película, la cuestión está en que el público sabe que aquello que escucha y ve está montado sobre otra cosa. Es decir, el disfrute y la celebración de ambas prácticas dependen del conocimiento que el público tenga de que no se está cantando realmente y de que quien realiza esa identidad femenina posee otra apariencia física por fuera del escenario. Sobre esta diferencia y este montaje se inserta el virtuosismo: cuánto más parece que están cantando la canción que suena o cuánto más se parecen a la identidad femenina que quieren representar, mejor están haciendo la práctica.

En relación con el dolor que atraviesa esta secuencia final, retomo a Sara Ahmed (2015) cuando plantea que “el modo en que experimentamos el dolor implica la atribución de significado a través de la experiencia, así como asociaciones entre diferentes tipos de sentimientos negativos o de aversión” (p. 51). Reconocer el dolor implica entonces una serie de asociaciones entre sensaciones y otros tipos de estados emocionales, tal como plantea la autora. En este número de fonomímica, Jesús/Viva se encuentra atravesada por el dolor a raíz de la muerte de su padre y la canción elegida le permite socializar este dolor que da como resultado una presentación apasionada, como la que estaba esperando Mama que realizara. En esta fonomímica, se abre la posibilidad para Jesús/Viva de compartir, de hacerles saber a otros, su dolor. La canción a su vez funciona como canalizadora de la emoción que puede ser expresada con la ayuda de la letra que otro escribió, pero que atraviesa su cuerpo en esa presentación. Ahmed plantea que “la intensidad de sentimientos como el dolor nos lleva de vuelta a las superficies de nuestro cuerpo” (p. 57). El dolor que siente Jesús/Viva la hace tomar mayor conciencia de su cuerpo

---



Fotograma III. Jesús/Viva en su número de fonomímica en la secuencia final.

como una superficie perceptiva y esta toma de conciencia se observa en el modo en que dispone su cuerpo en escena. La expresividad de su rostro y sus manos, por ejemplo, dan cuenta de la intención dramática que involucra en su performance.

Anteriormente hablé del uso de las canciones en el film y de que, en varias partes de la película, como en el caso del número de fonomímica “El amor”, la letra de la canción tiene un estatuto similar al de los diálogos en tanto expresa los sentimientos del personaje que enuncia esas palabras. De todas maneras, al hacerlo acompañado por música y al utilizar canciones conocidas por el público, el estatuto de estas palabras contempla un universo de significados mayor. Kassabian (2002), al trabajar con aquella música que es compuesta para una película y que probablemente no escuchemos en otro contexto, plantea que “toda la música refiere a otra música” (p. 51). Aunque la autora plantee esto para aclarar que incluso aquella música que suena por primera vez en la película hace referencia a otra música, considero que esta idea explica en parte, junto con el análisis pormenorizado de dos de las canciones de Viva, la potencia y el poder aglutinador que poseen las canciones o incluso los primeros acordes que se escuchan. En términos de potencia afectiva e imaginativa, los pocos acordes de una canción conocida por el público, o de una canción cualquiera que remite a otra, condensan un universo de significaciones que no podrían probablemente ser contenidas en un fonema o en una imagen.

## › Reflexiones finales

Lo que sucede con las canciones trabajadas en estas secuencias puede pensarse a partir de lo sugerido por Jeff Smith (1999) cuando propone que, a través de la congruencia afectiva, “los sujetos sienten las características emocionales con más fuerza de lo que sucedería solo con la imagen o la música” (p. 162).

En relación con la matriz melodramática, se puede pensar la música en su función de incrementar el significado emocional de las películas. En las secuencias trabajadas, la música colabora en la creación de una respuesta emocional por parte de los espectadores. Por medio de la utilización de canciones populares, la música, en consonancia con los cuerpos que parecen cantarla, aumenta el poder expresivo de las imágenes. Asimismo, el compromiso emocional con las imágenes de *Viva*, al estar puestas en conjunción con las canciones, se vuelve más fuerte y duradero.

Retomo lo propuesto al comienzo en torno a que, en este film, son aquellas voces que se escuchan en canciones populares las que, al ser puestas en relación con otros cuerpos pasan a tener un estatuto similar al de los diálogos en las películas, aunque con una carga afectiva potente que refuerza la capacidad expresiva de las imágenes. En definitiva, este montaje se da en diferentes aspectos y de esa yuxtaposición surge la potencia de la canción popular. Las canciones son reapropiadas y resignificadas por su contexto para otorgar una pregnancia desde lo afectivo que colabora en la construcción dramática de la narrativa del film.

De esta manera, a las instancias de quien compone la canción y quien la interpreta, se suma la de los performers y su ámbito ligado a la resistencia y visibilización de la disidencia sexo-género. Una vez más, se muestra la íntima relación entre el universo de los transformismos y el de los materiales de la cultura popular. Son estas producciones musicales las que, junto con los elementos de ropa, maquillaje, pelucas y movimientos corporales, componen una identidad *drag* que se presenta como hipnótica y disruptiva a la vez. En las presentaciones que se ven en el film, lo increíble –el hecho de que voces bien conocidas por el público, como las de Maggie Carles o Massiel, emanen de un cuerpo otro– se vuelve posible por medio del virtuosismo y la sincronía labial en la fonomímica. En *Viva*, se produce de este modo un encabalgamiento sonoro y poético que queda resonando en quienes vemos y escuchamos el film.

## › Bibliografía

- › Ahmed, S. (2015 [2004]). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- › Butler, J. (2018 [1993]). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- › Cvetkovich, A. (2018 [2003]). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra.
- › Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana University Press y London, BFI Publishing.
- › Invernizzi, A. y Lozano, E. (2020). Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: usos de la voz y flujos musicales. *Panambí*, núm. 10, pp. 9-19. En línea: <https://doi.org/10.22370/panambi.2020.10.1992>
- › Kassabian, A. (2002 [2001]). *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Taylor & Francis e-Library.



- › Nasta, D. (2018). Canción y significación en el cine. Medio siglo de caminos cruzados (1964-2014). Piedras, P. y Dufyas, S. (eds.), *Conozco la canción: Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, pp. 36-50. Librería.
- › Piedras, P. y Dufyas, S. (2018). Espacios nocturnos y canción popular en el cine latinoamericano de los años 70. Piedras, P. y Dufyas, S. (eds.), *Conozco la canción: Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, pp. 246-265. Librería.
- › Rondón Paz, L. (2019). Breve acercamiento a la historia del ciber-activismo LGBT en Cuba (período 2008-2012). Becher, P. A. et al., *Anticapitalismos y sociabilidades emergentes: experiencias y horizontes en Latinoamérica y el Caribe*, pp. 187-200. CLACSO.
- › Smith, J. (1999). Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score. Plantinga, C. y Smith, G. M. (eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, pp. 146-167. University of California Press.
- › Tatit, L. (2014). Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*, núm. 29, pp. 33-38. En línea: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100005>
- › Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo Libros.
- › Van Dijck, J. (2007). Mediated Memories as a Conceptual Tool. *Mediated Memories in the Digital Age*, pp. 1-26. Stanford University Press.

## › Filmografía

- › *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993)
- › *La otra* (Lucrecia Martel, 1989)
- › *Mansão de amor* (Renata Pinheiro, 2019)
- › *Perra* (Flora Navarro, Carlos Plaza y César González, 2011)
- › *Vestido de novia* (Marilyn Solaya, 2014)
- › *Viva* (Paddy Breathnach, 2015)