

# APUNTES SOBRE EL HOMOEROTISMO MASCULINO Y FEMENINO EN LA LITERATURA CUBANA DE LOS '90

Mirta Suquet Martínez.  
Instituto de Literatura y Lingüística  
Academia de Ciencias de Cuba

Cuando en 1988 se oyó el tímido llanto de Leslie Caron, estaba (re)naciéndole a la literatura cubana, el 'otro', el diferente, que desde su monólogo reinscribía en el homofóbico y patriarcal espacio textual su personalísima (in)versión de la sexualidad; surgía tras una dolorosa gestación de casi dos décadas, marcada por el temor a la concepción de un ser 'maldito', que a toda costa había que silenciar dentro del naciente proyecto del *hombre nuevo*.

Inserto en una genealogía literaria que nos remite a una exigua tradición de textos en los que también se abordaban las identidades conflictuadas de sujetos homosexuales (*El ángel de Sodoma* (1928) de Alfonso Hernández Catá, *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro, *Paradiso* (1960) y *Oppiano Licario*, (1977) de José Lezama Lima) el cuento de Roberto Urías "¿Por qué llora Leslie Caron?" reactualiza el tema desde la fricción del *querer ser/deber ser* social, apostando por la autoafirmación de las opción(es) vital(es) del protagonista; instaura nuevos tópicos representacionales que, como veremos, serán abordados por los más jóvenes escritores, a la vez que revierte paradigmas de enunciación de la 'identidad' homosexual, legitimados por la narrativa de los primeros años de la Revolución.

No podemos olvidar que la *narrativa de la violencia*<sup>1</sup> que a partir de los años 60' marca con su impronta los rumbos discursivos que debían ser transitados, a riesgo de que quedara invisibilizada toda propuesta que disintiese o se mantuviese ajena a su proyecto<sup>2</sup>, privilegia, a tono con la epopeya nacional, "un modelo heroico eminentemente masculino, en el cual la oposición entre lo fuerte y lo débil hace que una de sus principales excrecencias sea alguien que invite a la asociación ente su ser

---

<sup>1</sup> Esta narrativa debe su nombre no sólo a la 'rudeza' de los temas que abordó, extraídos del convulso contexto social marcado por el inicio de la Revolución Cubana, sino también al uso de un registro léxico *violento*, formado por términos de una, entonces, escasa *legitimidad* literaria. Uno de los textos fundacionales de esta tendencia fue el libro de cuentos *Los años duros*, de Jesús Díaz, que se centra en problemáticas como la lucha insurreccional, la preparación militar y la "limpia del Escambray" (lucha contra bandidos).

<sup>2</sup> Cf. Zaida Capote. "Cuba, años 60'. Cuentística femenina y *canon* literario", en *La Gaceta de Cuba*, UNEAC, enero-febrero, 2000, pp. 20-23. En este interesante ensayo la autora analiza la aparente "inexistencia" de textos de creadoras femeninas durante las décadas del '60 y '70, las cuales, suscritas a otros modos de hacer creativos (literatura para niños y fantástica) fueron excluidas de nuestro panorama literario cuyo *canon* estaba configurado a partir del modelo importado del *realismo socialista* que potenciaba una narrativa encargada de atestiguar la gesta revolucionaria, no de 'evadirla'.

y lo considerado 'mujeril'(...) En el veto de que hablamos, late la posibilidad de que el Otro negativo sea aproximado a lo que hay que superar, eliminar o borrar de la Historia misma" (Fowler:30)

Es en la plena vecindad con los referentes discursivos inmediatos que el texto de Urías (y todos los que como él forman parte de la llamada 'generación de los novísimos'<sup>3</sup>) revive la angustia de asesinar a su Padre literario, o lo que es lo mismo, al Poder de la representación (y viceversa) que se arroga la cuantitativa precedente, protagonizando un desplazamiento de voces estatuidas, de coordenadas de tiempo y espacio (*hic et nunc* detenidos en la gesta revolucionaria, en la lucha contra bandidos, en el cotidiano enfrentamiento al delito) y por supuesto, de disyuntivas vivenciales.

Teniendo en cuenta que el *cuerpo es político*, una textualidad donde se imprimen los discursos históricos dominantes, podremos intentar hacer una lectura de la 'arriesgada' figuración corporal que hace su entrada en nuestra narrativa finisecular contemporánea; la, más que presencia, consolidación de una temática perversamente bi(u)rladora de la moralina al uso, y su necesaria imbricación con un complejo proceso de transformaciones discursivas diseminadas por todo el campo cultural cubano, provenientes de esa constante mutación experimentada también en los últimos años en el seno de nuestra sociedad.<sup>4</sup>

Así, el cuento comienza estableciendo una simbólica oposición entre el enunciado de un estado (atmosférico) general de cosas que dictamina el *deber ser* lógico-concreto para toda una comunidad geográfica vs. las prerrogativas individuales de un sujeto que recodifica tal mensaje y lo revierte metafóricamente:

"El Instituto de Meteorología ha dicho que hoy será un día cálido y soleado(...), que las temperaturas máximas en la tarde oscilarán entre 29 y 32 grados centígrados (...) pero yo he amanecido con frío, un frío que nace en el abdomen y con mucho viento, y un oleaje de espanto me recorre todo el cuerpo. Estoy casi lluvioso. Invernal." (Urías: 514)

Esta reapropiación corporal del *logos* oficial, esta inversión de términos a partir de la somatización del sentido, deviene estrategia clave para la conformación de un contradiscurso proveniente del margen y funciona como eje delimitador de dos territorios constantemente enfrentados: espacio exterior colonizador, imperio de la mismidad / espacio interior rebelde, disímil.

De esta forma Leslie Caron asume la voz para reescribir su diferencia identitaria, expresada, en un primer momento, con las mismas palabras con que el relato

<sup>3</sup> Esta delimitación generacional la llevó a cabo el crítico y ensayista Salvador Redonet quien, en el Prólogo a la Antología *Los últimos serán los primeros*, establece las peculiaridades formales y temáticas que distinguen a "los novísimos" (nacidos entre 1959-1972)

<sup>4</sup> Al respecto Salvador Redonet comenta desenfadadamente "(...) algo está ocurriendo ya dentro de la más reciente promoción de jóvenes cuentistas cubanos(...). Claro, algo también ha ocurrido (y está ocurriendo) en el mundo y en el país: no hay por qué llegar a un análisis desconstruccionista de los discursos sociales, políticos...: el más simple registro estilístico se detendría en la recurrencia de las palabras: crisis, desajustes, valores en movimiento (es un decir), fragmentación, conflictos reajustes, incertidumbres, dificultades, escasez, insuficiencias, demandas, problemas y bloqueo (por supuesto)." ("Otro final promisorio: (post)novísimos ¿y/o qué?", en Revista *Unión*, enero-marzo, 1996.)

hegemónico se ha servido para configurarla en el opuesto estructuralmente necesario para la plenitud de la norma heterosexual -y del revolucionario- que se concretiza en 'la familia', célula (o cédula) de garantía del *status quo*. Y es que el discurso sobre el (homo)erotismo, como cualquier otra textualidad sujeta al control de sus representaciones a través del vínculo saber-poder, opera, en definitiva, con un lenguaje ocupado por lo 'otro' institucionalizado.

"El caso es que los miembros de mi familia, como casi todos, son 'entes productivos', 'social-men-te-ú-ti-les', asalariados del progreso y la concordia, santos y vírgenes bastiones de la economía... y yo, por mi triste parte me siento solo como una mariposa, o una caracola: soy una bella parásita." (Urías:514)

Frente al patrón legitimado de Sujeto (el definido, genérica e ideológicamente) el homosexual es descrito como el inútil narcisista, despilfarrador de la energía libidinal en placeres que no procuran trascendencia alguna y, por ende, obstáculo del progreso, en una proporción que, como sabemos, subordina los territorios corporales al Cuerpo de la Nación o, de lo contrario, los constituye en piezas disonantes del armónico proyecto de la colectividad.

Uno de los tópicos recurrentes que el cuento de Urías reintroduce -ausente de los contextos épicos de la narrativa de los *años duros* y que asume una ubicación central en la literatura de personajes marginados sexualmente (mujeres u homosexuales)- es la tematización del espejo como espacio de confirmación del *ser*, en el que el yo se escinde para la representación de su igual, favoreciendo una indagatoria autocontemplación al margen de la censura externa. Es precisamente en esta coordenada de 'lo propio' en la que el personaje fragmenta la fórmula básica e hipostasiada de la identidad (yo soy yo = mariposa parásita) para enfocarse como un él distante y fragmentado con el que dialoga, imagen de sí mismo que supuestamente cancela toda figura modélica impuesta desde el afuera normativo, con la que debería refrendarse.

El homosexual deviene 'vidente' que descubre las disfuncionalidades de los paradigmas 'naturalizados' por la ideología dominante, paradigmas que no se restringen a la configuración genérico-sexual, sino que proyectan toda una retícula de sentidos encargada de fijar la posición de los sujetos, sus coordenadas histórico-sociales. Y se convierte en el *veedor* de su futuro; un futuro en el que los cuerpos permanecen marcados por la huella de *las conductas irregulares*, por el lenguaje que confinado a proyectar relaciones de poder, una y otra vez los codifica como "pájaros alicaídos", y ante la levedad de sus gestos, les confiere la "cotidiana muerte" de la invisibilización.

La angustia de Leslie Caron -que logra desaparecer en otros textos de los novísimos- nace de la irreversibilidad de su destino; del choque entre la aspiración de querer borrar su diferencia, de querer 'liberarse' de la esclavitud que su elección sexual le impone y la confirmación de no poder escapar de su sino. Su trasgresión queda atrapada en la esterilidad de la aceptación de su ser en tanto subordinado, incapaz por tanto no sólo de hablar sino de ser oído.

Es precisamente en el año 1988 cuando aparece otro de los textos fundacionales en cuanto a la representación del homosexual en la literatura cubana. Se trata del antologado poema "Vestido de novia" del joven escritor Norge Espinosa.

Lo que nos interesa de ambas piezas es su articulación de un modelo discursivo que regresa sobre las mismas interrogantes, alternativas y situaciones límites en la extensión de una década; la implementación del relato autorizado de una trasgresión tras el que puede subyacer el reforzamiento, por negación, de los mismos estereotipos que se cuestionan, y a los que se les opondría la también homogénea configuración de una identidad que restringe la diversidad de las prácticas homoeróticas.

De este modo, en el poema se reinscribe nuevamente desde una posición abiertamente cuestionadora de la intolerancia y la (auto)exclusión social, la agónica disyuntiva de un adolescente que en la oscuridad de su *habitación propia* con *espejo* se escinde en dos mitades irreconciliables que remiten a la bipolaridad genérico-sexual y a toda una larga cadena de atributos y actitudes a ella asociados:

“Ay adónde va a ir así este muchacho  
que se sienta a llorar entre las niñas que se  
(confunde  
adónde podrá ir así tan rubio y azul tan pálido  
a contar los pájaros a pedir citas en teléfonos  
(descompuestos  
si tiene sólo una mitad de sí la otra mitad  
(pertenece a la madre  
de quién a quién habrá robado ese gesto  
(esa veleidad  
esos párpados amarillos esa voz que alguna vez  
(fue de las sirenas” (Espinosa:39-40)

La identidad gay es una vez más descrita en términos de posesión y reflejo de los paradigmas de la feminidad, que a su vez siguen teniendo muy delimitadas parcelas. En este cruce-imitación de la figura materna radica la expropiación del homosexual de los territorios patriarcales, su (auto)confinación a la *casa*, o lo que es lo mismo, su no poder *ir así*, tan femenino, al espacio público que, ‘de hecho’, no le pertenece. Es también concebida como una incompletez, un préstamo inauténtico del ‘otro’, que lo convierte en eterno deudor, eterno culpable.

Así, el desafío que implica el ‘vestirse de novia’, el tomar para sí un atuendo prohibido, y que connota tal ‘pureza’ justamente desde el punto de vista sexual, pudiera cancelar la disyuntiva bipolar genérica y erigirse en acción autoafirmativa, pero sólo si el travestismo es asumido como una instancia de neutralización de oposiciones semióticamente significativas, en este caso la oposición macho/hembra. Sin embargo, el gesto se frustra dada la no aceptación, en primer lugar, de su capacidad simuladora, de la fuga y dinamitación del binarismo representacional que él potencia; es entendido, entonces, en términos de ilegitimidad. El sujeto deviene metonímico hacedor de fragmentos que ilusoriamente lo instalan en el *ser* diferente que desea. Y otra vez el adolescente es contrastado contra los patrones femeninos que *mal* imita o masculinos que rechaza:

“cómo va a poder así vestido de novia  
si vacío de senos está su corazón  
si no tiene uñas pintadas si tiene sólo  
(un abanico de libélulas  
cómo va a poder abrir la puerta sin afectación”(39)

En ambos textos –que como ya dijimos, nos ofrecen una morfología más o menos estable del *gay*, recurrente en buena parte de la reciente cuentística cubana– la homosexualidad es vivida como culpa y como tal debe ser expiada. El goce de los cuerpos cede su paso a la mutilación, a la huella dolorosa que, como castigo, presupone el transgredir la ley. Se dibuja, entonces, un lento itinerario de ‘pruebas’ que culmina con la constatación del ‘no poder’, en primer lugar, cambiar su proyección personal y después, reintegrarse al mundo hetero que les cierra sus puertas. El desenlace sobreviene como redención: fuga precipitada hacia la muerte como única alternativa para trascender la frustración vital; o espera agónica convertida en una especie de ‘tiempo liminal’, en una no-vida en la que se cancela toda plenitud erótica, toda autorrealización personal:

“Y veré a un pobre pájaro alicaído, arrugado, solo, sin familia ni amigos reales, tal vez rodeado de algunos cómplices tan fantasmas y viejos como él. Un pájaro esperando que algún día termine esta concatenación de muertes cotidianas a las que se ha sometido”  
(Urías:516)

De esta forma, cuentos como “El cazador”(1990) de Leonardo Padura y “Humo”(1994) de Jesús David Curbelo, reescriben la historia de la desesperanza –la misma de Leslie Caron– que conduce a sus protagonistas al suicidio. Lo significativo de estos textos es que la anulación existencial es precedida por un último gesto de conciliación identitaria que los lleva a la autocontemplación de su imagen en el espejo: búsqueda de la apiración de un Sujeto Soberano que devenga principio y fin de sí mismo; retorno al ‘origen’ imaginal que reedita el viaje de Narciso, la adoración de su igual, imposible de consumir, y por consiguiente, el castigo al cuerpo fetichista, al cuerpo que anula la trascendencia, la complicidad dual:

(...)lo miras, te miras te devuelve no tu cuerpo bello cara linda ojos claros hoy no despeinado ruinoso el espejo ríe se burla la rubita está desesperadita dice callas no eres tú no es él no es el espejo (...)tú en el espejo lo decides nadie ni tú ni Jorge ni nadie en el espejo ni el espejo y te lanzas raudo difícil contra él y rompes los cristales con tu cabeza los rasgas con tu cuello que sangre como tus brazos tus caderas sangran y hay una oscuridad genial absurda por un lapso brevísimo hasta que choca un cuerpo con tu cuerpo las manos con tus manos la boca con tu boca con tu sexo su sexo su alma con tu alma después de que aquel día hace miles de años el hijo de Cefiso y de Liriope rompió también su espejo que era el tuyo transversado en el agua de la fuente”(Curbelo: 38)

Por su parte en el conocido cuento de Senel Paz “El lobo el bosque y el hombre nuevo” el homosexual deja de monologar y de refrendar su frustración consigo mismo. Se nos presenta, en cambio, la relación entre dos hombres (uno de ellos hetero) inscrita ‘prudentemente’ dentro de los marcos de la amistad y por ende, ajena otra vez a todo nexo carnal. Sin embargo es atendible lo que tal vínculo significa con respecto a la violación de ciertas distancias de implicación emocional a conservar entre seres del mismo sexo, más aún si sus preferencias eróticas son diferentes, la transposición de cualquier *a priori* arbitrario, de cualquier censura exterior, para fundar una amistad erigida sobre el hallazgo mutuo, así como la problematización de mitos sólidamente instituidos que conciben la deslealtad y la

traición (al amigo, a la Patria), la irresponsabilidad y ausencias de compromisos ante cualquier empresa a emprender, la vagancia y la disipación, como 'vicios' ingénitos del homosexual.

Diego niega abiertamente, desde su diálogo, estas preconcepciones, y a la inversa del protagonista de Urías que las afirma como alternativa para desafiar al "socialmen-te-ú-til", desliga la correspondencia unívoca entre tales estereotipos de actitudes y comportamientos y una determinada elección erótica:

"Es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que somos sobornables por naturaleza. No señor, somos tan patriotas y firmes como cualquiera. Entre una picha y la cubanía, la cubanía. Por nuestra inteligencia y el fruto de nuestro esfuerzo nos corresponde un espacio que siempre se nos niega (Paz:18)

Pero muy a pesar de sus intentos por hacerse un lugar dentro de esa Patria con la que se identifica, la plenitud individual del protagonista sólo puede ser verificable nuevamente en la renuncia de su aquí y ahora; un abandonar el mundo que lo rechaza ante la imposibilidad de su transformación; un sustraerse del proyecto revolucionario que homologó orientación sexual a orientación ideológica, o lo que es lo mismo, entendió al 'desviado' sexual como un 'desviado' ideológico.

Aquí la huida de la situación límite se garantiza no a través del desplazamiento hacia la 'muerte' como espacio liberador, sino en el 'irse del país', el marcharse a otros territorios donde poder vivir su elección sexual con mayor plenitud.

El cuento, no obstante, como "el pacto hacia el amanecer" del poema de Norge Espinosa, o el "golpe milagroso" que cambiaría "el curso de las visiones de Leslie Caron" deja abierta una brecha en la reconversión del modelo de sujeto necesario para su pertenencia a la Nación: el *hombre nuevo* que desde el título se anuncia, y que ratifica su condición sólo en la práctica de la tolerancia.

El cuento de Senel Paz, al igual que "El cazador" de Leonardo Padura, a pesar de la importancia que alcanzan dentro de nuestro campo literario por su intensa difusión e influencia, desarrollan una peligrosa taxonomía que describe, caracteriza y, por supuesto, prefija los paradigmas del homosexual (¿cubano?) con las mismas herramientas con las que acaso el discurso médico-higienista de Occidente se ha valido desde siempre para congelar con el significante, a través del acto de la 'definición', el desorden del significado, su potencial mutabilidad.

Así, la tipología previamente axiologizada, se desembroza, y tras la ilusoria pretensión de reivindicar una determinada 'modalidad' de vivir el homosexualismo (que por supuesto, se mantiene dentro de los límites de permisibilidad exigidos por el discurso hetero. dominante), se delinean con renovada precisión los márgenes y las contravenciones, los modelos a imitar o a rechazar:

"Cuando la balanza se inclina al deber social estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos —en esta categoría me incluyo— para quienes el sexo ocupa un lugar en la vida, pero no el lugar de la vida. Como los héroes o los activistas políticos, anteponeamos el **Deber al sexo**. La causa a la que nos consagramos está antes que todo(...) Los homosexuales de esta categoría no perdemos tiempo a causa del sexo, no hay provocación capaz de desviarnos de nuestro trabajo. (...)

Las locas(...) son muy fáciles de **conceptualizar**. Tienen todo el tiempo un falo incrustado en el cerebro y solo actúan por y para él. La perdedera de tiempo es su característica fundamental. Si el tiempo que invierten en filtrar en parques y baños públicos lo dedicaran al **trabajo socialmente útil** ya estaríamos llegando a eso que ustedes llaman el comunismo y nosotros, **paraíso**.

A estas las odio por fatuas y vacías y porque, por su falta de discreción y tacto han convertido en desafíos sociales actos tan simples y necesarios como pintarse las uñas de los pies. Provocan y hieren la sensibilidad popular no tanto por sus amaneramientos como por su zoncera, por ese estarse riendo sin causa y hablando siempre de cosas que no saben. (...)

Ahora bien (...) **las cosas desagradables** de este mundo no pueden eliminarse con mirar sencillamente hacia otra parte" (Paz:17-18) (todos los subrayados son míos)

He citado *in extenso* este pasaje del cuento de Paz, porque por sí sólo explica la articulación de un relato que usufructúa los mismos códigos a través de los cuales se ha expresado la censura heterosexual y que perfila como términos claves para entender su ideología palabras como deber y sexo.

A través de este fragmento quedan, entonces, muy bien estructurados dos tipos concretos de sujetos, reducidos a un patrón dicotómico que los enfrenta y que funda, en su interior, nuevas relaciones de poder, nuevas jerarquías y deber(es) ser. El 'desviado de la norma' se inscribe en una (otra) escala valorativa en la que, siempre a partir del *observador privilegiado*, esto es, el ciudadano 'correcto', será más o menos semejante a él, y por consiguiente, más o menos aceptado. De ahí la repulsión a 'las locas' y la mayor tolerancia, nunca aceptación verdadera de una opción vital, a los homosexuales más 'discretos', más encerrados en el 'closet'<sup>5</sup>.

Una zona de importancia en cuanto al abordaje del tema que hemos venido tratando es la que retoma un período temporal, sin dudas traumático para el desarrollo del sujeto con inclinaciones homoeróticas. Una y otra vez regresan las referencias a la UMAP<sup>6</sup>, a las rehabilitaciones a las que se sometió el homosexual con viriles obstáculos a vencer, a la repudia colectiva al 'débil'. De esta vertiente participan cuentos como "1980", de David Mitrani, "Taquechel" de Juan Carlos Rodríguez, y "Tierra de Nod" de José A. Martínez Coronel.

Otros de los textos de importancia dentro de este itinerario representacional que venimos trazando es el cuento "La carta" de Pedro de Jesús López, dada su condición de "anunciador de un nuevo acercamiento al tema desde la propia

<sup>5</sup> De igual forma, en el cuento de Leonardo Padura, el personaje protagónico caracteriza a "las locas fleteras de Coppelia" como "gozadoras desenfrenadas que preferían el azar de un baño público, el riesgo de una escalera oscura, los sobresaltos de un matorral agresivo a la plenitud de una cama limpia y bien empleada(...) Se imagina la euforia de la "balletómanas". —No las resisto— (...) Seguramente se han puesto sus mejores trapos y emocionadas se agarran las manos sudorosas con cada maniobra admirable de sus diosas del baile, para luego gritar, maricona e irreverentemente, con un insoportable despliegue de plumas lanzadas al aire.—No las resisto, mi madre— (Padura:6,7)

<sup>6</sup> Unidades Militares de Apoyo a la Producción.

organización de la trama: un conflicto amoroso entre un gay y la joven heterosexual que trata de arrancarlo de su pareja homosexual" (Fowler: 147)  
 Pero precisamente este "arrancarlo de", esta manifestación de la violencia hetero., ahora circunscrita a un vínculo erótico que reproduce las mismas coordenadas del 'afuera' (ese que "irrumpe con una fuerza avasalladora" a lo largo del cuento) es lo que nos interesa resaltar.

La fascinación que por el 'otro' siente el personaje femenino, el ansia de *poseerlo*, no solo sexualmente, sino en toda su dimensión individual, así como la aspiración de "transformar(lo) mediante la experiencia del placer"(hooks:18) se acerca más a un *asesinato simbólico* de la alteridad, que a su valoración. Se reedita el ademán colonizador de un Sujeto que, aunque mujer, reproduce el esquema legitimado de la hegemonía masculina (actividad vs. pasividad, por ejemplo) y, por ende, suple su función ante el *afeminado* homosexual. Sólo se nos traduce, como letanía sintomática de un ego que desplaza cualquier enunciación *diferente*, el deseo hetero.:<sup>7</sup>

"A ella no le importaba que él fuera homosexual, incluso así le parecía más interesante". (López: 245) (...) "No, ella nunca sería una equivocación, estaba convencida de que él pasaría de un número [de "la escala de Kinsey, la de la gradación de las preferencias sexuales"] a otro apenas la descubriera. A lo mejor rodaba del seis al cero, exclusivamente heterosexual" (246) (...)

"Me lavo las manos, quiero tenerlas limpias. Le propongo bañarnos, hay agua, necesito respirarle sin olores extraños, absorberle la blancura con el olfato.(...) No soy nada sin un pulmón narcisista que se respira a sí mismo y se queda como dormido, autosuficiente, ajeno al aire que lo habita. Soy una mujer plena" (247) (...)

"Ella empieza, ella lo besa, ella lo palpa, ella prosigue, ella le indica, lo despeina, lo cabalga. Ella lo ama tanto..."(249)

Después de cancelada la utopía de la posesión, la protagonista afirma su frustración en términos que remiten a una especie de *falta* primordial que resquebraja la autosuficiencia y primacía del Sujeto (heterosexual, masculino, blanco, que ella representa) y su imposibilidad de *devorar al otro*. Pero la enunciación de tal fracaso aún perfila el gesto egoísta que desoye a la alteridad:

"experimento una vacuidad casi ontológica, ancestral. Carente. Castrada. Inútil ante un hombre que necesita más de lo que puedo brindarle. Se me apoderan unos deseos enfermizos de amputarme los dedos, de macerarlos. Me da lástima de mí misma: me siento ridícula"(248)

<sup>7</sup> bell hooks en su artículo "Devorar al otro" advierte sobre la ideología subyacente en las nuevas propuesta de 'copular' con la alteridad, las cuales reproducen el mismo sistema de dominación al que ilusoriamente se oponen: "Desde luego, desde la perspectiva del patriarcado capitalista de la supremacía blanca[y heterosexual], la esperanza es que los deseos de "lo primitivo" o las fantasías sobre el Otro puedan explotarse continuamente, y que tal explotación ocurra de una manera que reinscriba y mantenga el *statu quo*. La posibilidad de que el deseo de contacto con el Otro(...) funcione o no como una intervención crítica que desafíe y subvierta la dominación racista [y hetero] (...)es una posibilidad política aún no realizada" (hooks:18)

El homosexual ratifica, entonces, su preferencia y prácticas eróticas, aboliendo la violenta expropiación corporal a la que había sido sometido por y desde la heterosexualidad. Desde este punto de vista es que leemos el triángulo amoroso que se traza en el cuento, y en donde uno de sus vértices es el símbolo de la prédica legitimada que no concibe la plenitud de un vínculo 'indebido' y a él se opone. Es por ello que la *aparición del bailarín* (el otro integrante del triángulo), *leit motiv* del texto, representa el caos, y como tal, es imprescindible su recolocación en el borde, su invisibilización: "Apareció el bailarín, hasta aquí había tratado de mantenerlo al margen, extirparlo"(250)

La constatación última de una *presencia* que no puede obviarse, y con ella, de una subjetividad que reclama su lugar ("los vi a los dos, en aquel parque oscuro(...) besándose.") es síntoma de una literatura que ha dejado atrás la angustia lastimera de aquel llanto que, en el umbral de la década de los '90, significó la única alternativa de expresión de una voz siempre silenciada.

Desde el final del texto de Pedro de Jesús nos llega, en cambio, otra (la del Sujeto 'universal') que se ahoga en su propio panegírico – la repetición obsesiva de *la carta*, postrer e invalidado gesto de reconciliación con el amante y, por tanto, de 'salvación' del homosexual– hasta acallarse en un tajante cuestionamiento de poder : "Podría recitar hasta el cansancio... ¿Podría?" (250)

## II

Si el acto productor ha sido conferido a la figura masculina, principio activo, originario, a partir del cual la mujer solo ha quedado para reproducir el modelo en infinidad de copias, es comprensible no sólo los ocultamientos, riesgos y temores que han precedido a la creación literaria femenina (como los estudios feministas han intentado dilucidar), sino también la imposibilidad de escribir (al menos esencial, que no programáticamente) como 'mujer', otro *locus* primigenio, de coordenadas difusas que el sistema dominante, esto es, falocéntrico, ha codificado.

Desde tales certezas se erige el relato de Mercedes Santos Moray "El Monte de Venus": una narración sabedora de los 'peligros' que alberga la palabra, la supuesta 'traición' que implica su irremediable uso, por detentar en su interior la ideología que se pretende trascender.

Solo se vislumbra como alternativa capaz de desequilibrar este (des)orden de cosas, la articulación de una experiencia 'otra'; experiencia 'auténticamente' femenina en tanto proveniente de ese lugar de enunciación enmudecido, que es también un cuerpo sexuado, como si el saber empírico no fuese igualmente modelado por las mismas palabras que se les teme.

Sin embargo el cuento es sin dudas subversivo dada su incorporación a ese flujo contracorriente que hemos ejemplificado; el que inscribe en el espacio textual la(s) subjetividad(es), conflicto(s) y preferencias de sujetos atraídos hacia individuos de su propio sexo, más aún si se trata de personajes femeninos cuya presencia, como podrá constataarse, es relativamente escasa.

Esta *sobrea abundancia de la escasez*, diría Lezama Lima, debe su origen, por supuesta, a la doble marginación a la que sometida la figura de la lesbiana, al exacerbado control, dominio y represión que se le ha impuesto a ese *continente oscuro* de la sexualidad femenina, siempre potencialmente transgresor. Por otra parte, el hombre, que de acuerdo con los patrones de género es concebido como una

figura pública, ha hecho pública también su heterosexualidad apabullante extrayéndola de los límites de la alcoba y llevándola a la casa de citas, hábito de mostrarse que el homosexual varón usufructúa en la medida en que a él también se le configura según los requerimientos del género. La mujer, en cambio, ha tenido la misión de reprimir su erotismo tras una espiral de hermeticidades que remiten a la casa y al cuerpo.

El texto de Santos Moray retoma tópicos similares en cuanto al tratamiento del tema a los que ya hemos expuesto al analizar la cuentística de los escritores varones: el centrarse en la tensión entre la inmediatez de un contexto que se perfila claramente a lo largo del relato y su acción reguladora (castradora) de la plenitud homosexual: "En el ocio hay que procrear el relevo. No gozar del placer..." (Moray: 172); la subordinación (¡otra vez!) de los intereses individuales a los de la Nación: "¡Hay que salvar la patria! A toda hora...por la mañana, por la tarde, por la noche...en el insomnio de la madrugada cuando se siente fiebre entre las piernas y sudoraciones... También allí está el reclamo como un mandato ineludible y la patria se apodera de mí, única mujer a la que es lícito poseerme, hacerme suya en la vigilancia y en el sueño, ser mi amante"(Moray:153); la frustración de la unión en este caso por el gesto autoritario de otra figura femenina, la de la Madre.

Lo particular del "Monte de Venus", en cambio, es la alternativa de dibujar un horizonte limpio de toda culpa, de toda autocondena, en el sosegado espacio de las dos amantes: "Cuando tú me ves sabes que el amor todo lo perdona y que nada turbio puede surgir de tanta luz" (Moray:157)

Si bien años anteriores a la aparición del cuento mencionado había sido trabajada la homosexualidad femenina (en "Mi prima Amanda" (1984), de Miguel Mejides, "Mi prima Amanda contado otra vez" (1992), de Francisco López Sacha, y "Dos almas perdidas en una pecera"(1990), de Ena Lucía Portela) no es hasta 1996 –fecha en la que también se publica el "Monte de Venus"– que encontramos "el cuento cubano que logra(ba) fundir dos cuerpos, dos universos de sentimientos deshinibidos–sin tapujos y sin escamoteos– en búsqueda del contacto físico-concreto-carnal" (Redonet:72). Nos referimos al texto "Sombrío despertar del avestruz" de Ena Lucía Portela.

Aquí, al igual que en "La carta" de Pedro de Jesús López, ya no se remite obsesivamente al entorno 'real' del sujeto aural, sino que se sitúa como referente inmediato, otra textualidad ("Dos almas perdidas...") a partir de la cual se (re)construye el cuento, reescribiendo un desenlace que en vez de estar enfocado teleológicamente hacia la destrucción, apunta hacia una victoria que mitifica el deseo lesbiano" (Fowler:150) El conflicto entre el ser/deber ser se diluye en el devenir de una relación que afirma la posibilidad de su existencia al margen de toda implicación política, de toda interdicción externa.

El cuerpo, tantas veces mutilado por la insinuación pacata que parafrasea y no nombra, aparece en toda su extensión, trascendida toda noción de 'pecado', para ser recorrido en busca del "punto exacto" del placer.

La cópula funda, entonces, una suficiencia, un completamiento autoafirmativo de tintes andróginos: corrosivos argumentos contra la hegemonía erótica masculina y el amor heterosexual, que como comenta Fowler, son apenas inéditos en nuestra literatura:

"Laura esta noche. Y una virtual Safo, virtualmente tatuada que no pretende ejercer como enano provisto de sed-contra ni payaso normal y no

por envidia, complejo de castración y otras porquerías psicológicas, sino porque, a despecho de los criterios emitidos por los tipos más autorizados de la Historia, ser mujer es un gran arte (hay quien dice que sólo los hombres pueden ser virtuosos en él, pero yo no lo creo) Es el poder de transformar nuestra sustancia en violín y violinista al mismo tiempo. Laura esta noche violín y violinista para llover conmigo uno por uno los mil pétalos de yoni y yoni, la formidable corola." (Portela:87)

En la misma línea de clausura del tan problematizado vínculo sujeto-entorno, se inscribe el reciente cuento "La mujer del espejo de la columna"(2000)

Lo interesante del relato de Aymara Aymerich es la (des)construcción de un mundo inefable cuyas axiologías y límites se borran a cada paso; un mundo en constante mutación donde "cualquier evidencia parece improbable"( Aymerich:47) y la desencialización de todos los referentes concretos es el único eje posible de fijar, en torno al cual gira la no-anécdota. El texto quiebra la causalidad y coherencia expositiva (valga apuntar, clásica) instaurando una logicidad propia que desplaza los significantes en una caleidoscópica cancelación del origen. Toda proposición sintagmática niega su imbricación isotópica (ley 'básica' de la comunicación verbal) con la secuencia precedente o posterior) hecho que garantiza un movimiento del enunciado a la enunciación, de la historia a la discursividad, *palabras, palabras, palabras*, diría Hamlet, que se agolpan no para "iluminar la naturaleza, sino explicar lo que ya no es sino cultura (el relato no hace sino rehacer el relato)" (Gerald Prince, apud Redonet: 70)

Dentro de semejante negación de cualquier *a priori* sustancialista, se derogan las jerarquías en torno a la representación erótica y ésta deviene una instancia más a desrealizar. El personaje que permanece estable solo como voz enunciativa del texto, se fragmenta en impredecibles imágenes que copulan consigo mismas, clausurando todo entramado lexicalizado de relaciones humanas:

"El hombre que abraza mi cuerpo y que debe ser Diego, es quizás la mujer que conversaba conmigo en la alfombra, no alcanzo a diferenciarlos puntualmente. Ella se dejó conducir muy dócil y en la alfombra me habló muchísimo de Diego pero no distingo si era ella hablando de Diego o Diego hablando de sí mismo (...) Yo me pregunto a qué huele mi piel y creo que es a alfombra, a la mujer que traje que olía a Diego (...) Diego se aproxima tanto que cubre mi cuerpo con el suyo, como ciertamente aquella mujer cubrió mi cuerpo algo más temprano." (Aymerich:48)

El texto de Aymerich se une a otros intentos por borrar tanta zajadura, desgarramiento existencial y muerte que ha acompañado a buena parte de la literatura cubana centrada en el tema de la homosexualidad.<sup>8</sup> La condición erótica, públicamente aumida, se abre paso, acaso con las mismas palabras con que el amor heterosexual ha sido cantado, para inscribir una experiencia que ya no intenta presentarse como 'otra' ( lo que siempre remite a la norma) sino como 'una' posibilidad más de conciliar nuestros cuerpos sociales con el placer.

Hemos intentado, a través de nuestro itinerar por la última década del siglo cubano, religar fragmentos del flujo literario en aras de establecer el *relato* del homoerotismo

<sup>8</sup> Pienso, por ejemplo, en el libro de poemas "Patio interior con bosque" del joven escritor José Felix León, (Ed.Unión, La Habana, 1999) , en la novela de Ena Lucía Portela "El pájaro: pincel y tinta china"(Ed Unión, Habana, 1998), y en otros tantos inéditos que esperan, pacientes, su publicación.

masculino y femenino, sus tópicos representacionales más comunes, sus 'peligros y osadías, su articulación y derogación de nuevos estereotipos, así como su *progresión* que, enunciada con *modernos* términos de avance y superación, bien pudiera ser la historia de una búsqueda de autoafirmación o más aún, la llegada a ese momento donde se puede prescindir ya de cualquier gesto legitimador, ante la aceptación cotidiana ( literariamente hablando, lo sé) de vivir diaspóricamente nuestra sexualidad.

### Bibliografía

- Urfas Hernández, Roberto. "¿Por qué llora Leslie Caron?" en *Anuario de Narrativa Cubana*, 1994. Ed. UNEAC, La Habana, 1994, pp. 514-516.
- Fowler, Víctor. "Homoerotismo y construcción de la Nación", en *La maldición: una historia del placer como conquista*, Ed Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- Espinosa, Norge. "Vestido de novia" en, *Las breves tribulaciones*. Ed. Capiro, Santa Clara, Cuba, 1992, pp.39-41.
- Curbelo, Jesús David, *Cuento para adúlteros*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Mincult, La Habana, 1991.
- Padura, Leonardo. *El cazador*. Ed Unión, La Habana, 1991.
- López Acosta, Pedro de Jesús. " La carta", en *Anuario de Narrativa Cubana*, 1994. Ed UNEAC, La Habana, 1994, pp.244-250.
- bell hooks. "Devorar al otro: deseo y resistencia", en *Debate Feminista*, año 7, vol.13, abril 1996.
- Santos Moray, Mercedes "El monte de Venus", en *Concurso Internacional de Cuento "Fernando González"*. Ed. Politécnico Colombiano "Jaime Isaza Cadavid", Medellín, 1996.pp. 151-173.
- Portela, Ena Lucía "Sombrío despertar de avestruz", en *Revista Unión*, enero-marzo, 1996.pp. 83-87.
- Redonet, Salvador. "Otro final promisorio: (post)novísimos ¿y/o qué?", en *Revista Unión*, enero-marzo, 1996.
- Aymerich, Aymara. " La mujer del espejo de la columna"en, *La Gaceta de Cuba*, marzo-abril, 2000. pp. 47-48.