

SUJETOS QUEER EN EL CUENTO CUBANO¹

QUEER SUBJECTS IN THE CUBAN TALE

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD VERACRUZANA (MÉXICO)

<https://orcid.org/0000-0002-0589-2154>
saulvm123@hotmail.com

Resumen

Los cuentos “Fíchelo, si pueden” (1976) de Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) de Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) de Miguel Barnet (1940) y “Cena de cenizas” (2009) de Jorge Ángel Pérez (1963) —compilados en la antología cubana de relatos homoeróticos *Instrucciones para cruzar el espejo* (2010) elaborada por Alberto Garrandés—, poseen cinco ejes que articulan la representación *queer* de los personajes sexo-disidentes: 1) un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva; 2) la resiliencia de los personajes disidentes; 3) la subversión contra diferentes dispositivos del poder; 4) la presencia de un peculiar fervor católico por parte de los personajes; y 5) el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos. El principal eje de estos relatos es el primero de los ya mencionados y, con base en este, se realizará el análisis de los textos para proponer cómo los personajes *queer* plan-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.

tean una insubordinación del discurso y del poder con la finalidad de garantizar su supervivencia y hacer una crítica severa a los sistemas heteropatriarcales.

Palabras clave: cuento cubano, *queer*, performatividad, homoerotismo, subversión.

Abstract

The stories “Fíchelo, si pueden” (1976) by Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) by Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) by Miguel Barnet (1940) and “Cena de cenizas” (2009) by Jorge Ángel Pérez (1963) —compiled in the Cuban homoerotic story anthology *Instrucciones para cruzar el espejo* (2010) prepared by Alberto Garrandés— have five axes that articulate the queer representation of sex-dissident characters: 1) a linguistic plane where discursive performativity is assumed; 2) the resilience of the dissident characters; 3) subversion against different devices of power; 4) the presence of a peculiar Catholic fervor on the part of the dissident characters; and 5) the approach to homoerotic initiation processes. The main axis of these stories is the first one and, based on this, the analysis of the stories will be carried out to propose how the queer characters propose an insubordination of discourse and power to guarantee their survival and make a severe criticism of heteropatriarchal systems.

Keywords: Cuban tale, *queer*, performativity, homoeroticism, subversion.

A raíz de la lectura de la antología *Instrucciones para cruzar el espejo*, con la selección y prólogo de Alberto Garrandés y publicada por la Editorial Letras Cubanas en 2010, surgen varias hipótesis que apuntan hacia cuestiones estilísticas y temáticas. En un primer momento, la antología puede leerse como una compilación de cuentos que abordan

la disidencia sexual desde diferentes ámbitos en el seno de la cultura cubana, tales como la homosexualidad, la pajarería, el lesbianismo, la bisexualidad, el travestismo, lo trans, entre otros temas; por lo tanto, el tópico del homoerotismo es el que más se privilegia en este primer acercamiento. En un segundo instante de la lectura, surge también una noción de hermandad estilística entre los textos, lo cual resulta algo común cuando se habla de literatura que aborda la disidencia sexual: el clásico binomio *res/verba* hace su aparición de forma deslumbrante en estos cuentos al establecer una unidad intrínseca entre el contenido homoerótico y el discurso utilizado para desvelar dichos aspectos disidentes. Además, debe tomarse en cuenta la tradición literaria de Cuba que abreva profundamente del estilo neobarroco y absurdista que se vincula con la idiosincrasia de dicho país. De este modo, tenemos como resultado cuentos que hacen uso de un estilo ornamentado y performativo que se acercan con humor y crítica a las formas de la vivencia del deseo disidente.

A lo largo de los treinta y cinco cuentos que se incluyen en esta extensa antología, acudimos como lectores a la observación de historias vinculadas con el sistema de deseo cubano, la concepción religiosa y mítica de dicho país, la tradición de la historia, así como con la oralidad de un lenguaje que se transforma en un hecho inusitado y transformador. Por ende, la lectura avanza y va más allá de lo anecdótico, puesto que consideramos a esta antología no vinculada solamente por el asunto del homoerotismo, sino también se le puede observar anclada a la particular cosmovisión cubana y sus respectivos simbolismos. Cada cuento se regodea de forma particular en la identidad del país caribeño para resaltar aspectos que conviven de cerca y dan, a la vez, forma a la sexualidad. Así, es primordial destacar que el objetivo inicial de

este trabajo, que era observar las peculiaridades del sujeto *queer*² en el cuento cubano, terminó desbordado por un ejercicio de lectura que incidía en múltiples ámbitos de la identidad y cosmovisión en la que habitaban los personajes. En este sentido, la clave *queer* por sí misma no daba cuenta de los alcances de los relatos, puesto que se tenía que ir a un “más allá” de los textos cuyas fronteras se vuelven extensísimas y sumamente interdisciplinarias.

A su vez, los autores compilados en *Instrucciones para cruzar el espejo* son muy variados y van desde aquellos que publicaron su obra a mediados del siglo XX hasta los que escribieron a inicios del XXI. Esta multiplicidad permite ampliar, entonces, la perspectiva sobre el homoerotismo en el cuento cubano al dar una mirada que, cronológicamente, permite identificar ciertas evoluciones en las concepciones sobre la sexualidad disidente. No obstante, debido al alcance más reducido que tiene un trabajo como este, hemos decidido analizar solamente cuatro cuentos en virtud de la convergencia de características con respecto a la representación del sujeto *queer*. Dichos textos son: “Fíchelo, si pueden” (1976) de Virgilio Piñera (1912-1979), “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” (1990) de Senel Paz (1950), “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” (2007) de Miguel Barnet (1940) y “Cena de cenizas” (2009) de Jorge Ángel Pérez (1963).

Ahora bien, los rasgos de estos cuatro relatos que construyen al sujeto *queer* atraviesan tanto el ámbito de la diégesis como el correspondiente al discurso, es decir, que no están totalmente centrados en la

² Para efectos más prácticos, se utiliza en este artículo el concepto *queer* con la finalidad de anotar, de modo general, las sexo-disidencias en los cuentos a estudiar, muy cercano a la forma en la que lo comenta Héctor Domínguez Ruvalcaba: “El término *queer*, que como adjetivo se refiere primordialmente a lo que es raro o único, tiene un uso peyorativo contra los hombres afeminados en el inglés moderno. Como un desafío ante esta homofobia, el término adquiere relevancia política hacia los años ochenta al convertir el insulto en reivindicación de las sexualidades disidentes de la norma heteropatriarcal” (2019, 16). En este sentido, el concepto resulta amplio para denotar las características de los personajes estudiados, puesto que engloba rasgos relacionados con una diversidad de prácticas e identidades que se asumen desde la “rareza”, pero que apuntan hacia una crítica del sistema heteropatriarcal y, a la par, desde su discurso instauran una reivindicación de su propio carácter abyecto.

historia, sino que, como se mencionó anteriormente, existe un estrecho lazo entre la enunciación y el contenido que permite la articulación de la disidencia sexo-genérica. Dichos elementos son los siguientes: 1) un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva para deconstruir las estructuras del poder y al mismo sujeto *queer*; 2) la resiliencia de los personajes disidentes, quienes, a pesar de las tragedias cotidianas, no sucumben ante la desdicha y continúan en búsqueda del placer, la felicidad, la visibilidad y la comodidad; 3) la subversión contra diferentes dispositivos del poder que van desde la familia hasta el sistema político; 4) la presencia de un peculiar fervor católico por parte de los personajes disidentes; y 5) el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos en donde aparece, sobre todo, una masculinidad frágil o femenina, así como una contra pedagogía que desafía al sistema heteronormativo. De estos rasgos, será destacado el primero debido a su importancia y porque, además, cada uno de ellos merece un trabajo aparte. A su vez, es imperioso mencionar que estos rasgos no son en exclusiva de los textos señalados, al contrario, cubren a buena parte de los cuentos que integran la antología. Incluso, pueden vincularse también con la rica tradición narrativa homoerótica de la literatura cubana, desde José Lezama Lima (1910-1976) hasta Reinaldo Arenas (1943-1990) y Severo Sarduy (1937-1993).

Antes de iniciar con el análisis de las cinco características mencionadas en los textos, es indispensable plantear brevemente las diégesis de cada relato. En el caso del cuento de "Fíchenlo, si pueden" de Virgilio Piñera, la historia muestra las circunstancias del nacimiento e infancia de Óscar, un niño perteneciente a la clase acomodada de la provincia cubana en la primera mitad del siglo XX, cuya familia, en especial la tía Marta, posee una visión bastante ortodoxa con respecto a la sexualidad y al género que deben portar los seres humanos en función de sus rasgos biológicos. El nacimiento de Óscar es muy esperado, en el sentido afectivo, por el padre y la madre de este, pero la tía Marta es quien, aparte del cariño que pueda tener hacia el sobrino, posee una muy estricta visión sobre la masculinidad, por lo que descarga sobre

Óscar una interminable cantidad de imposiciones para que se convierta en un hombre sumamente heteronormativo con una virilidad desbordada. No obstante, cuando el protagonista alcanza los seis años comienza una identificación con la imagen de “una niña alada que subía plácidamente al cielo” (Piñera, 2010, 26) que Óscar encuentra en el recordatorio de la muerte de la prima Lulú. De este modo, el personaje comienza a asumir una identidad femenina que se emparenta con la de la prima Lulú y menciona dicha identificación al resto de los integrantes de la familia, quienes se ven sorprendidos y preocupados por esta circunstancia. La tía Marta, ante tal acontecimiento, emprende entonces una diatriba contra su sobrino y lo acusa de ser un “pájaro”³ vergonzoso que traerá sólo desavenencias a la familia.

“El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz es uno de los textos clásicos de la literatura cubana de contenido homoerótico; además, su popularidad se incrementó con la película *Fresa y chocolate* (1993) basada en dicho discurso. La historia del cuento de Paz aborda la compleja y enternecedora relación entre David y Diego: el primero, un estudiante universitario heterosexual y militante de la Unión de Jóvenes Comunistas; el segundo, un maricón afeminado con una vasta cultura que se dedica a estudiar la cultura, historia y literatura de Cuba. La relación entre ambos inicia como un intento de ligue por parte de Diego hacia David en el espacio de la famosa heladería Coppelía y, si bien no hay un encuentro sexual entre ambos, la amistad que surge en ellos alcanza un notable grado de amor que los vinculará el resto de su existencia. De este modo, mientras Diego le enseña a David sus amplios conocimientos sobre literatura y arte, además de las particu-

3 Para definir este término, es oportuno remitirnos al *Diccionario gay-lésbico* que, al respecto, menciona: “pájaro *m, desp, obs* Homosexual. Al igual que otros sinónimos, como pato y palomo, su uso se registra tanto en España como en otras zonas de habla española, como Cuba y Costa Rica, para referirse al homosexual amanerado (en Cuba se emplea también *ganso* [Paz 199]). Tal coincidencia en lugares tan alejados permite pensar en una poligénesis, es decir, en una creación que aparece de manera independiente en más de un lugar, producto de una fácil y común asociación: el contoneo al caminar de estas aves es semejante al del hombre afeminado” (Rodríguez, 2008, 338-339).

laridades de la mariconería habanera y sus experiencias de vida como homosexual, este último sale de su heteronormatividad revolucionaria para emparentarse afectivamente con su amigo y, a la vez, solidarizarse de algún modo con las vicisitudes que, siendo maricón, ha tenido que pasar en el régimen socialista y en otros ámbitos sociales.

“Fátima, o el Parque de la Fraternidad” de Miguel Barnet es un cuento también muy popular que, al igual que el texto de Paz, alcanzó mayor fama debido a la película homónima de 2015. En este relato, el protagonista es una travesti llamada Fátima que se dedica a la prostitución en el centro de La Habana, en especial en el Parque de la Fraternidad. La diégesis apunta, sobre todo, a señalar los vericuetos de la existencia de Fátima desde que salió de su pueblo natal —Madruga— y llega a instalarse definitivamente en La Habana. Entre estos vericuetos se halla una sexualidad desbordada que Fátima pone en práctica desde su adolescencia, cuando aún utilizaba el nombre dado por su familia: Manuel. Posteriormente, cuando este llega a La Habana conoce al amor de su vida, Andrés, quien al percatarse de la feminidad de Manuel lo incita a que poco a poco realice un proceso de transición para convertirse en Fátima y, a la vez, ejercer la prostitución. Con esto, Fátima renuncia al empleo que tenía en una oficina para dedicarse por completo a la vida nocturna y al trabajo sexual. Una parte importante del relato se enfoca en describir las peripecias de la prostitución y los rasgos de los clientes que se acercan a Fátima, señalando sus aficiones, fetiches y circunstancias de vida. A la vez, el discurso de la protagonista, puesto que el relato está dado por un narrador autodiegético, se enfoca también en explicar cómo vive su fe en la religión católica y en la santería.

Por último, “Cena de cenizas” de Jorge Ángel Pérez plantea un relato repetitivo, donde el narrador homodiegético cuenta varias veces la historia del protagonista, Jorge Ángel, desde la focalización de diferentes personajes. De este modo, la diégesis del relato inicia con el proceso de iniciación homoerótica del protagonista y continúa con las formas en las que Jorge Ángel mantiene encuentros sexuales con diferentes jóvenes de La Habana, en su mayoría prostitutas —o pingüeros— que

merodean las calles del centro de dicha ciudad para obtener algunos beneficios. Para su cumpleaños 44, Jorge Ángel organiza una fiesta orgiástica en su casa e invita a varios jóvenes —“hermosos cada uno”, como lo menciona el narrador—. La cena se convierte en un incendio donde el protagonista fallece y, el discurso del cuento se transforma en una prosa fragmentaria que, mediante analepsis y estilo indirecto libre, trata de recuperar el pasado del personaje y acercarse a las circunstancias extrañas en las que ocurre el siniestro. A la par, algunos acontecimientos importantes de la vida del protagonista —especialmente los relacionados con su homosexualidad— son planteados desde la hipotética recuperación del diario que escribe Jorge Ángel en un elegante Salterio. Por la misma estructura del discurso del relato que favorece múltiples puntos de vista y pone en tela de juicio las diferentes verdades de la historia, podríamos hablar, entonces, de una diégesis que se bifurca en hipótesis cuya importancia radica en cómo se utiliza el discurso desde una tremenda “pajarería” neobarroca y absurdista, con concordancia con la tradición de Piñera.

Con base en la exposición de las historias de los cuatro relatos, ahora podemos plantear el análisis a partir de los ejes señalados en los objetivos de este trabajo. El primero de ellos —un plano lingüístico en donde se asume una performatividad discursiva para deconstruir las estructuras del poder y al mismo sujeto disidente—, es el aspecto más determinante en cuanto une el plano del contenido y la forma. Además, recordemos que, en el caso de la teoría *queer*, un concepto tan importante como lo es el de la performatividad se encuentra anclado a una cuestión lingüística, tal como Judith Butler lo planteó hace tres décadas en el famoso texto *El género en disputa* (2015). Los relatos parten entonces de una premisa que asevera el hecho de un cuestionamiento de las estructuras heteropatriarcales con base en una desestabilización y uso extraordinario del lenguaje; es decir, que la propuesta de cada relato es incidir en el uso de un discurso subversivo que ponga en tela de juicio las “verdades absolutas” sobre el uso del cuerpo, el género y la sexualidad. Conviene citar en este tenor lo

que Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez mencionan al respecto del argot gay:

En las páginas introductorias a *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Didier Eribon (2001, p. 23) afirmaba que «el lenguaje no es nunca neutral, y los actos de nominación tienen efectos sociales: definen imágenes y representaciones». Una de las reflexiones capitales de ese libro gira, precisamente, en torno al poder performativo de la injuria, que no solo describe o brinda información sobre alguien, sino que le convierte en aquello que nombra: constituye su subjetividad al tiempo que lo/ a *sujeta* a un orden establecido. (2020, 11)

Esto nos lleva a considerar que este plano lingüístico asume una performatividad discursiva, y a partir del análisis de los relatos, lo podemos dividir en tres instancias: a) el discurso sobre la autodenominación; b) el discurso sobre cómo denominar a otros disidentes sexuales; y c) el discurso disruptivo o desacralizador.

En el caso de “Fíchenlo, si pueden” desde el título se apuesta por desvelar la forma en la que el sistema heteropatriarcal crea las designaciones sobre los sujetos: el nombre del individuo se transforma en una cadena que establece cuestiones de género y sexualidad bien determinadas. Así, sobre la persona biológica recién nacida, son adjudicadas complicadas redes simbólicas. En este relato, por ejemplo, es la tía Marta quien representa a toda esa mirada escrutadora de los cuerpos cuando nace su sobrino y propone cómo llamarlo:

«Ya he pensado en un nombre para tu hijo, y no admito discusiones al respecto.» [...] Yo que tú le pondría Marcial: con ese nombre no hay equivocación posible; ese nombre es un ejército sitiando una plaza que se llama Chocho. [...] y lo que yo quiero es que este machito tenga un nombre viril que empiece con la inicial de mi nombre. (23)

La dictaminación de la tía Marta sobre el nombre del sobrino se vuelve un imperativo que establece una masculinidad hegemónica con el

que se remarca la virilidad y una heterosexualidad compulsiva. Para encono de la tía Marta, los padres deciden llamarlo Óscar —que nos remite irremediabilmente a Wilde— y, posteriormente, este emprende un viaje no exento de peligros para autodenominarse Lulú, como la prima fallecida, motivo por el cual se hicieron los recordatorios con el ángel alado, objeto de la identificación de Óscar. El asumirse como Lulú implica para este niño una serie de conflictos con los padres y, en particular, con la tía Marta, quien lo denomina “pájaro”, ese sustantivo despectivo, pero vivaz, que los cubanos usan para llamar a los maricones. Estos conflictos familiares le desencadenan algunos problemas de salud al infante y, cuando por fin concluye ese amargo periplo de la enfermedad, el narrador homodiegético afirma sobre el protagonista: “Se sentía bien, y a la vez se sentía mal. Ser Óscar y Lulú en un solo cuerpo y una sola alma, ser más Lulú que Óscar y verse obligado a pretender en vano ser más Óscar que Lulú, anunciaban una grande infelicidad. Avizoraba con terror los días y los años venideros” (33).

En el caso de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, la autoidentificación que se produce no tiene que ver necesariamente con el asumir un nombre femenino, sino con una subversión del insulto que se convierte en identificación plausible. De esta forma, Diego asevera frente a David lo siguiente: “Pero los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, esos somos maricones. David, ma-ri-co-nes, no hay más vuelta que darle” (Paz, 2010, 65). En este mismo afán de identificación para mostrarse frente al otro en toda la magnificencia de su persona sin menoscabo de cualquier atadura sexo-genérica ni por parte del sistema político, Diego, nuevamente, se describe: “Yo, uno: soy maricón. Dos: soy religioso. Tres: he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy antes que todo, patriota y lezamiano” (70). La palabra maricón aparece de modo constante en el relato y, su uso y autoidentificación, propicia una subversión de la norma que termina en asimilar dicho concepto como una identidad que debe ser reconocida por parte

del dispositivo del poder, en términos foucaultianos, sin menoscabo del sujeto que la porta. Al respecto, Enrique Meléndez Zarco apunta sobre este tópico:

El poder creativo de una lengua no solo estriba en la capacidad de que un yo señale y conceptualice a otro, sino de cómo un mismo individuo puede definirse a sí mismo, a cómo se ve, a cómo quiere ser tratado y a cómo se inscribe y hermana con otros individuos semejantes a él. (2019, 200)

Así, Diego siempre afirma su derecho a ser maricón y con todas las garantías personales que un sujeto debe poseer, en especial en un sistema tan normativo como lo fue la dictadura castrista, antes del siglo XXI, con respecto a la disidencia sexual.

Los desafíos que implica el asumir la autoidentificación de una manera subversiva para desarticular el insulto, en el caso de “Cena de cenizas” son más bien regodeos en ejercicio *camp* —en términos muy cercanos a los planteados por Susan Sontag (1984)— de jugar con el nombre propio para que el protagonista adquiriera, frente a los demás, un carácter rimbombante y de abolengo. De este modo, el maricón se asume desde una mirada presuntuosa y trata de ponerse siempre en un lugar preponderante frente a otros maricones y conocidos:

Y también se expresaba pedantísimo cuando debía pronunciar su nombre: Jorge Ángel Pérez de Alesio, decía, y olvidaba el apellido de su madre, porque Sánchez no tenía mucha gracia, aunque a veces, si era descubierta la simpleza del segundo de sus apellidos, era capaz de decir que Mariquita Sánchez, nacida en el siglo dieciocho y en el virreinato del Río de la Plata, a quien gustaba mucho hacer la caridad, era su parienta, y también le enorgullecía reconocer que Mariquita, su allegada, era más elegante y mejor benefactora que la mismísima Eva Perón. «Ella nació rica y fue dadivosa desde la cuna.» Así decía cuando alguno de sus amigos hacía notar la simpleza de su segundo apellido, otras veces olvidaba a Mariquita,

y aseguraba que su madre era descendiente de Serafín Sánchez, el tan patricio, el tan heroico, el tan mambí; y algunas veces la genealogía de su madre tenía por ostento a Eduardo Sánchez de Fuentes, el músico cubano, y decía que la evasión del segundo de sus apellidos tenía que ver con lo aparatoso que resultaba nombrarse Jorge Ángel Pérez de Alesio, y además, Sánchez de Fuentes. (100)

Como puede observarse, toda esta verborrea pajarrera se convierte en un ardid de arrogancia frente a cualquier intento de supeditación del protagonista: un gesto camp pedante que se convierte en una estrategia humorística de autodenominación.

Ahora bien, frente a la pomposidad y abolengo que utiliza Jorge Ángel, se encuentra la autodenominación católica usada por la protagonista de "Fátima, o el Parque de la Fraternidad". En este relato, el nombre proviene del fervor religioso y, además, de las visiones que las otras personas adjudican al personaje, que es como inicia el relato desde la mirada autodiegética: "A los siete años, en la cocina de mi casa, en Madruga, se me apareció la Virgen de Fátima. Por eso a veces la gente ve un halo rosado alrededor de mi cabeza. Fue una aparición que marcó mi vida" (Barnet, 2010, 251). Este acontecimiento, le servirá a la protagonista para que, una vez que inicia un proceso de transición, adquiriera el nombre de Fátima; sin embargo, este personaje no sólo asume el nombre femenino, sino que, a la vez, ocupa el nombre masculino —Manolo— para ciertas ocasiones en las que su carácter cambia; es decir, que, como lectores, nos encontramos frente a una vivencia estratégica de la denominación: "Cuando amanezco con el Manolo subido soy una bestia. No se me puede tocar. Eso me pasa a veces, aunque cada vez menos; ya me hecho a la idea de quién soy y me quiero así" (274).

Ante este discurso autonominativo se encuentra, como se dijo anteriormente, una segunda clasificación en este eje que implica el discurso sobre cómo denominar a otras personas disidentes. En este sentido, los cuatro cuentos hacen alusión a cómo son observados otros maricones o, en su caso, travestis. Los términos usados en estos casos

parten siempre del señalamiento peyorativo de la identidad abyecta, pero, por la misma naturaleza de los narradores y personajes, dicho contenido es transformado en un plano semántico subversivo, festivo y reivindicatorio, muy a la usanza de los movimientos *queers* que postulan una asimilación del insulto para convertirlo en motivo de orgullo. De este modo, el cuento de Virgilio Piñera plantea, en el discurso de la tía Marta, una observación muy aguda con respecto a la disidencia sexual: desde su atalaya heteropatriarcal, este personaje hace denostaciones severas contra los disidentes sexuales en cuanto a que las características de dichos sujetos se encuentran en el sobrino Óscar, asumido ya, desde su infancia, como Lulú. Cuando la tía Marta dice a modo de increpación contra su hermana, por la ligereza con la que trata a su hijo en virtud del afeminamiento de este, lo siguiente: “De modo, Gloria, que aspiras a que tu hijo sea una mujercita. Si no estoy ciega, lo que estás pintando en el recordatorio de Lulú es una niña con alas. Deja que la gente que sabe más que tú llame *pájaro* a tu hijo” (27). Con este sustantivo, la tía Marta, desde su trono heteronormativo de mujer de clase acomodada, arroja a su sobrino al plano de la abyección y con ello lo conecta con todo un grupo marginado. Es curioso en este punto que quien responde no es precisamente el protagonista, sino el narrador que, hermanado con la causa del infante, explica: “«Pájaro», el de las nieves, pájaro de hielo, que no vuela, que tan solo cae y en su caída arrastra; pájaro innominado, caído en una plácida noche de mayo para dormir con todos hasta el último día de sus vidas” (27). La respuesta del narrador heterodiegético al discurso de la tía Marta es toda una apología de la disidencia y las vicisitudes que el sujeto abyecto debe atravesar.

Por otro lado, el cuento de Senel Paz aborda también las características de otros sujetos disidentes y, utilizando un discurso festivo y pleno de verborrea “pajarera”, aduce las características de las “mariconas cubanas” al establecer, verbigracia, el concepto de “locas de carroza”. En esta maravillosa explicación de los sujetos disidentes en el plano sexo-genérico, Diego señala la idea de anteponer “el Deber al Sexo”;

es decir, que señala en el más bajo estrato a aquellos homosexuales que, ante la presencia de cualquier sujeto viril, sucumben ante el deseo y, como el mismo personaje acota: “Tienen todo el tiempo un falo incrustado en el cerebro y solo actúan por y para él” (78). Es interesante señalar que, así como la abyección existe en la autodenominación, como se vio anteriormente, cuando los narradores o personajes señalan a otros sujetos disidentes en el plano sexo-genérico hay también esa peculiaridad peyorativa. Una circunstancia parecida ocurre, por ejemplo, cuando el narrador heterodiegético de “Cena de cenizas” dice, entrelazado con la anécdota del incendio en la casa de Jorge Ángel el día de la orgiástica fiesta:

Los maricones son chismosos. Los maricones son celosos. Los maricones son violentos [...] Los maricones son muy débiles, casi unas mujeres. [...] Los maricones son infieles [...] Los maricones sangran más que el resto de los humanos [...] Los maricones son traidores [...] Los maricones son tramposos, son mentirosos, son vanidosos. (116-117)

Todas estas características de homofobia que menciona el narrador de manera plural son adjudicadas del mismo modo a Jorge Ángel, y pareciera que toda esta arenga de denostación se convierte en un sublime discurso de poder desde la verborrea “pajarera”. En consecuencia, puede afirmarse que el discurso hegemónico y homofóbico del dispositivo sexo-genérico ha adjudicado características negativas a los maricones que, el mismo sujeto abyecto, retoma como parte de sí mismo y, al jugar con ellas, dismantela su poder de denostar. Una situación similar ocurre en el cuento de Barnet cuando Fátima se refiere a las otras travestis, que la acompañan en su trabajo sexual, del siguiente modo: “Pero están también las bichas, las comelonas, las mandadas, las que se creen porque van al grano se llevan la mejor tajada” (252).

El tercer punto de este rubro del plano lingüístico de los relatos, relacionado con el discurso disruptivo o desacralizador, radica en que

en los cuatro textos hay una apelación a deconstruir los valores hegemónicos instalados sobre el cuerpo en cuanto a la sexualidad; y, a la par, hay un discurso que critica el sistema político y, en otras ocasiones, crea ejercicios lúdicos con algunos aspectos religiosos. En el caso del cuento “Fíchenlo, si pueden” de Piñera, desde el inicio del texto se plantea este ejercicio lúdico entre el nombre, el sistema de género y la religión cuando el narrador menciona: “Se llama Óscar, se llama Lulú, se llama Bobó. La Santísima Trinidad son tres personas distintas y un solo Dios verdadero; él es tres personas distintas y ningún Dios verdadero” (19). Más adelante, por los diálogos de la tía Marta con respecto a la virilidad del cuerpo de Óscar, el narrador acota la importancia de la mirada en la configuración de la corporalidad, esto a partir de la consolidación, por ejemplo, del reiterado concepto del “pensamiento heterosexual” de Monique Wittig (2006), donde prácticamente dicha visión permea todos los ámbitos del ser humano: desde el cuerpo hasta la psique. Por este motivo, y con la finalidad de empatizar con el sufrimiento del infante, el narrador heterodiegético dice:

En todo caso estas miradas [refiriéndose en especial a la de la tía Marta que contempla admirada el falo del recién nacido], provenientes del círculo familiar, eran las primeras avanzadas de esa ingente falange de miradas acusadoras que lo seguirían en el curso de su vida, eran por su naturaleza inquisitiva, de las que desnudan, de las que obligan a mirar porque miran; de las que se miran para que miren; de las que se huye y hacia las que, no obstante, nos encaminamos; de las que emplazan, juzgan y condenan. (24)

Es curioso cómo este texto, publicado a mediados de la década de los setenta del siglo pasado, esté señalado indirectamente lo que Michel Foucault, al otro lado del Atlántico, había señalado al respecto de la sexualidad y las formas de control, en especial la dicotomía poder/resistencia y el concepto del panóptico (2009): la mirada escrutadora que denuncia Piñera es una metonimia de la vigilancia y, por ende, el castigo hacia los infractores de la heteronorma.

En una sintonía parecida de criticar la sanción ejercida por los sistemas del poder, Diego, del cuento de Paz, apela a su derecho de vivir tranquilo en su país trabajando en aquello que le gusta sin ser objeto de sanción y mofa a causa de su disidencia sexual. En un discurso conmovedor, y contestatario a la vez, Diego asevera ese derecho a vivir:

También se puede ser maricón y fuerte. Los ejemplos sobran. Estoy claro en eso. Pero no es mi caso. Yo soy débil, me aterra la edad, no puedo esperar diez o quince años a que ustedes recapaciten, por mucha confianza que tenga en que la Revolución terminará enmendando sus torpezas. [...] Aquí no me quieren, para qué darle más vueltas a la noria, y a mí me gusta ser como soy, soltar unas cuantas plumas de vez en cuando, Chico ¿a quién ofendo con eso, si son mis plumas? (86-87)

Es necesario destacar que, a la par que aparece el texto de Paz en Cuba, en Chile, Lemebel estaría escribiendo sus crónicas y su “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” (1986), donde critica la homofobia por parte de la izquierda y la derecha chilenas y reclama su derecho a ser maricón. Al respecto de este eje los ejemplos son abundantes, también en los cuentos de Pérez y Barnet, en especial los relacionados con el tema de la religión. Sin embargo, es importante pasar rápidamente a los otros ejes mencionados al principio de este trabajo, los que, cada uno, merecería un artículo aparte.

El segundo eje que hemos planteado corresponde a la resiliencia de los personajes disidentes, quienes, a pesar de las tragedias cotidianas, no sucumben ante la desdicha y continúan en búsqueda del placer, la felicidad, la visibilidad y la comodidad. Pareciera, además, que la respuesta a estas circunstancias es el uso de la palabra y el deseo: buscar elaborar complejos discursos festivos que vulneran el sistema hegemónico y no flaquear ante las imposiciones de la sexualidad son las armas más estratégicas de los disidentes sexuales en estos cuentos. La resiliencia, por ejemplo, es manifestada contundentemente en el cuento “Fátima, o el Parque de la Fraternidad” a cada momento, pues-

to que la protagonista alude con frecuencia su entereza y que, a pesar de las circunstancias adversas en virtud de su identidad sexo-genérica, siempre tiene una forma de ponerse de pie. Desde el principio la narradora dice: “Me mantengo porque tengo un espíritu joven y una energía positiva que viene de Saturno según dice mi signo zodiacal” (251). Igualmente, se observa en manera magnificante en la que concluye el relato: “¡Ay, Habana, paraíso encantado! Fátima no se rinde, Fátima es inmortal” (274).

Esta idea de no rendirse es también expuesta en el cuento de Piñera cuando Óscar, a pesar de la reprimenda otorgada por su familia debido a querer ser un ángel alado, opta por continuar con ese deseo de ser Lulú:

Pero Lulú estaba inscrita en el libro de su vida, y en lo sucesivo nada lograría borrarla de sus páginas. Era su segunda naturaleza, como años más tarde Bobó sería su tercera naturaleza. Prometió a su madre, y se lo prometió sin hipocresía, sin fingimiento, que nunca más volvería a decir que era un ángel. Prometió y no pudo cumplir. La insidiosa, la artera Lulú se negó de plano, y se negó a esa santa promesa sin decir que se negaba. En su cerebro ella era como esos muñecos de resorte metidos en una caja. Cuando se abren, saltan inesperadamente. (32)

La estrategia de supervivencia usada por Óscar es un ardid para evadir la mirada heteropatriarcal de la familia, por lo que, mediante el ocultamiento temporal de Lulú, puede permanecer un tanto alejado de la sanción.

Una situación similar ocurre en el relato de Paz cuando el protagonista trata de buscarse un lugar dentro del apartado revolucionario y, cuando se da cuenta de que dicho trabajo será infructuoso, opta por el exilio para satisfacer tanto sus anhelos académicos como personales. En el caso del relato de Pérez, el protagonista busca a toda costa la satisfacción de su sexualidad como un modo de sentirse vivo. Su hiperbólica sexualidad recuerda un tanto las anécdotas de *Antes que anochezca*

(2009) de Reinaldo Arenas, donde igualmente la sexualidad desbordada se transforma en un ardid contestatario y ejercicio de libertad.

Ahora bien, la subversión contra diferentes dispositivos del poder que van desde la familia hasta el sistema político —tercer eje de los rasgos que comparten los relatos— es señalada a cada momento, tanto por narradores, como por personajes. Recordemos que, en el caso de estos textos, cada sujeto es ya un infractor desde el momento en que practica y asume su disidencia sexual. Pero no solamente se quedan en este punto; los personajes van más allá y muestran los estragos causados por el “pensamiento heterosexual” que se distribuye en diferentes ámbitos: el protagonista de “Fíchelo, si pueden” se enfrenta contra las consignas familiares principalmente; el de “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”, contra la heteronormatividad compulsiva del sistema político revolucionario; el de “Cena de cenizas”, contra cualquier atadura del deseo; y el de “Fátima, o el Parque de la Fraternidad”, contra las secuelas de la disidencia que impacta su precariedad laboral. No obstante, si bien estos son las principales diatribas de los personajes, comparten otras cuyo origen se plantea en un biopoder que les impide alcanzar totalmente sus garantías individuales. Por este motivo, los personajes buscan a toda costa realizar un ejercicio pleno de su sexualidad y tratar de desestabilizar la sociedad heteronormativa desde la propia exhibición de su disidencia.

Por razones obvias del sistema político cubano, “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” es el texto que más desafía al sistema político poniendo en tela de juicio las estructuras gubernamentales a las que se enfrenta el personaje sexo-disidente. El exilio de este es una muestra de la búsqueda de una estrategia de supervivencia cuando el desafío al poder se convierte en una posible puerta hacia un castigo. A su vez, este mismo cuento no sólo propone el exilio como parte de una supervivencia, sino que muestra a Diego en una función de artífice del cambio en la perspectiva heteronormativa que posee David. La nueva visión hacia la disidencia sexual que adquiere este personaje es un proceso de apertura que logra efectuar Diego y que, simbólicamente,

representa un gran salto de empatía, respeto y cordialidad, tal como se observa en el emotivo final del relato:

[...] y entonces le dije (le dije no le prometí) que al próximo Diego que se atravesara en mi camino lo defendería a capa y espada, aunque nadie me comprendiera, y que no me iba a sentir más lejos de mi Espíritu y de mi Conciencia por eso, sino al contrario, porque si entendía bien las cosas, eso era luchar por un mundo mejor para ti, pionero, y para mí. Y quise cerrar el capítulo agradeciéndole a Diego, de algún modo, todo lo que había hecho por mí, y lo hice viniendo a Coppelia y pidiendo un helado como este. Porque había chocolate, pero pedí fresa. (91)

Por otro lado, los cuatro protagonistas de estos relatos presentan, curiosamente, como cuarto eje la presencia de un peculiar fervor católico. El niño Óscar del cuento de Piñera, por ejemplo, desea ser un ángel y casarse con uno, circunstancia que lo vincula con una pasión por la fe. Diego, del texto de Paz, confiesa a David su catolicismo y, además, defiende contra el sistema las figuras de santos que un amigo artista suyo pretende exponer con el apoyo del agregado cultural de una embajada. Jorge Ángel, del relato de Pérez, realiza singulares oraciones en donde pide a Dios que le regrese a su amante Ovidio e, igualmente, le conversa al respecto de los jóvenes con los que ha conseguido mantener un encuentro sexual a cambio de dinero. No olvidemos que el mismo Jorge Ángel escribe su diario en un Salterio donde, a la par, va creando salmos según las circunstancias del momento en el que redacta. Fátima, del relato de Barnett, narra sobre su intensa cercanía con el catolicismo y la santería, como en el siguiente fragmento:

Aquí gobierno yo y presiden la Virgen de Fátima y la Caridad porque el caracol dice que soy hija de Ochún Panchágara. Por si acaso la tengo una maceta enterrada. A mí me enseñaron en Madruga que a los santos se les guarda en cazuelas y en soperas. Ochún crece en la mazorca de maíz tierna y sale en unas hojitas verdes paraditas

que son una belleza. Mi tratado es de Palo Monte, sin embargo, pero yo a quien venero es a Fátima y a la Caridad del Cobre. Esas son mis guías, las que están en mi cabeza y en mi corazón. (256)

Es importante mencionar en este punto el libro de Alicia E. Vadillo titulado *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea* (2002) que, desde una mirada más amplia, se interna en las representaciones religiosas dentro de la literatura de dicho país. Además, curiosamente, en una nación donde el sistema político revolucionario reprimió severamente la práctica del catolicismo en las primeras décadas de la dictadura —y el ateísmo fue parte fundamental del llamado “hombre nuevo”, tal como sería el caso de David en el cuento de Paz— los personajes disidentes en el plano sexo-genérico se declaren profundamente creyentes.

El quinto y último punto de este análisis, el planteamiento de los procesos de iniciación homoeróticos, es un acontecimiento constante de los relatos incluidos en esta antología. Los cuatro aquí estudiados aluden, en algún momento del relato, a esa etapa inicial de su homosexualidad o, en el caso de Fátima y Lulú, en el mundo trans. Principalmente, hallamos una apelación a la exploración sexual y el reconocimiento de la propia corporalidad de los protagonistas en cuanto a la ruptura de tabúes —la presencia del primer compañero sexual que funge como guía está presente en, al menos, tres de los cuatro textos—; también encontramos la consolidación de una nueva identidad masculina que se asocia con la “pajarería” o una ruptura total como en el caso de Fátima; y, por último, pero no menos importante, la gestación de una pedagogía disidente: ese contra aprendizaje que permitirá la supervivencia del sujeto *queer* en una sociedad heteronormada.

Bárbara Aponte (1983) ha mencionado, con respecto al cuento de iniciación hispanoamericano, que el protagonista de un relato de esta categoría debe experimentar un cambio en la percepción de sí mismo y del mundo. En este sentido, Óscar, Diego, Jorge Ángel y Fátima exhiben con frecuencia dicho cambio a pesar de que, en algunos casos,

ya haya pasado mucho tiempo con respecto al proceso iniciático. A su vez, dicho proceso está marcado por una modificación del rumbo esperado en términos convencionales: el paso de la infancia a la adultez, a partir de la iniciación, se convierte en un suceso abyecto por no alcanzar el grado de masculinidad y heterosexualidad señalados para los personajes por parte de sus respectivas sociedades. De este modo, el descubrimiento de las disidencias sexuales de los protagonistas articula una fuerte pedagogía *queer* que se entiende en términos de legados disidentes.

A modo de conclusión, es necesario recordar cómo estos cuatro relatos se convierten en microcosmos muy simbólicos de la vivencia de la sexualidad disidente en el contexto cubano. La narrativa de dicho país da ejemplos maravillosos de cómo el sujeto queer utiliza el lenguaje como arma para deconstruir al sistema sexo-genérico que habita y, a la vez, muestra tenacidad en esa lucha diaria que se vuelve un acontecimiento político: la contienda interminable de dismantelar la corporalidad de las ataduras impuestas y, con ello, el alto precio que se paga por dicho acto. La resiliencia mencionada se convierte en una forma de supervivencia interminable que, ante cada batalla perdida, se genera la fuerza suficiente de los personajes para afrontar una nueva contienda.

Si bien, el eje que rige a los cuentos desde la perspectiva de la disidencia sexo-genérica es el que corresponde a un plano lingüístico, es importante recalcar cómo los cuatro restantes se transforman en constantes que parten de dicho discurso para plantear los periplos del personaje *queer*. A su vez, como pudo observarse en el análisis, hay una tendencia en los cuentos que no solamente está orientada hacia la crítica de una sociedad heteronormativa, sino que realiza una curiosa autocrítica en cuanto a la misma disidencia sexual. Ese elaborado juego de la palabra que disecciona al personaje disidente en los cuatro cuentos es una herramienta que pone en marcha una consigna: no hay mejor forma de hacer una diatriba contra las imposiciones del género y la sexualidad que la automofa hacia las representaciones que

adquiere el sujeto transgresor. Y este juego termina por convertirse en un ardid político que trastrueca las representaciones simbólicas y valores de un *habitus*, en términos de Pierre Bourdieu. En consecuencia, el sujeto *queer* en estos relatos es un transgresor absoluto que contraviene cualquier imposición y, a la par, hace un uso performativo de las imposiciones heteropatriarcales para cuestionar el ejercicio del poder y crear una formidable resistencia.

Referencias

- Aponte, Bárbara. (1983). "El rito de la iniciación en el cuento hispanoamericano", *Hispanic Review*, vol. 51, pp. 129-146.
- Arenas, Reinaldo. (2009). *Antes que anochezca*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Barnet, Miguel. (2010). "Fátima, o el Parque de la Fraternidad" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas, pp. 251-274.
- Butler, Judith. (2015). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. (2019). *Latinoamérica queer. Cuerpo y política queer en América Latina*. Traducido por Sonia Verjovsky Paul. Ciudad de México: Ariel.
- Garrandés, Alberto. (2010). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Foucault, Michel. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lemebel, Pedro. (1997). "Manifiesto (hablo por mi diferencia)" en *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 83-90.
- Meléndez, Enrique. (2019). "Argot de la diversidad sexual mexicana: una mirada del yo en el otro" en Rafael M. Mérida y Jorge Luis Peralta (eds.), *Palabras para una tribu. Estudios sobre argot gay en Argentina, España y México*. Barcelona: Egales, pp. 187-208.
- Mérida, Rafael M.; Peralta, Jorge Luis. (2020). *Palabras para una tribu. Estudios sobre argot gay en Argentina, España y México*. Barcelona: Egales.
- Paz, Senel. (2010). "El lobo, el bosque y el hombre nuevo" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pérez, Jorge Ángel. (2010). "Cena de cenizas" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Piñera, Virgilio. (2010). "Fíchenlo si pueden" en Alberto Garrandés (comp.). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez, Félix. (2008). *Diccionario gay-lésbico*. Madrid: Gredos.

- Sontag, Susan. (1984). "Notas sobre lo camp" en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Traducido por Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- Vadillo, Alicia E. (2002). *Santería y vodú: sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducido por Javier Sáenz y Paco Vidarte. Madrid: Egales.