

El siglo de las sombras. Construcción de la identidad en la novela homoerótica cubana (1965-2015)

David Navarro Martínez

(david.navarro@uva.es)

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen

En este artículo se propone un estudio comparado de cuatro novelas homoeróticas cubanas: dos de ellas, escritas durante los años 60 del siglo XX, y las otras dos, en la segunda década del siglo XXI. Se establece una relación entre la historia política cubana y la producción de literatura homoerótica.

Abstract

This paper suggests a comparative study of four Cuban homoerotic novels: two of them, written during the 1960s, and the other two, in the second decade of the 21st century. A relationship is established between Cuban political history and the production of homoerotic literature.

Palabras clave

Novela cubana
Novela homoerótica
Abilio Estévez
José Lezama Lima
Pedro Juan Gutiérrez
Reinaldo Arenas

Key words

Cuban novel
Homoerotic novel
Abilio Estévez
José Lezama Lima
Pedro Juan Gutiérrez
Reinaldo Arenas

AnMal Electrónica 47 (2019)
ISSN 1697-4239

La literatura erótica cubana se ha convertido, en los últimos años, en un campo de estudio muy prolífico para la crítica literaria. A medida que el régimen cubano se abre al contexto sociopolítico mundial, la propia isla se va haciendo más consciente de la existencia de una enorme producción cultural que hace pocas décadas era objeto de censura y persecución política. Con la perspectiva que nos ofrecen los años, hoy resulta posible emprender una comparación entre los diferentes textos escritos durante la época más represiva del régimen castrista (años 60) y aquellos surgidos en la última década.

La intuición podría adelantar que las diferencias entre ambas etapas son evidentes y que la novela cubana ha seguido el proceso de «destape» típico de las transiciones políticas. Pero un análisis más minucioso nos hace ver que el pueblo

cubano no olvida. Sucede, más bien, lo contrario: los escritores son plenamente conscientes de que la represión pasada ha forjado un presente lleno de contradicciones. El apasionado carácter cubano, alegre y sensual por naturaleza, es el caldo de cultivo propicio para una ingente producción de novela erótica. Paradójicamente, estas ansias creativas han sido sistemáticamente cercenadas durante décadas por parte de una burocracia excesivamente puritana, en particular cuando la homosexualidad entra a formar parte de la obra. El resultado de esta contradicción puede ser estudiado a dos niveles: desde el punto de vista político, los escritores se veían obligados a publicar fuera de Cuba, de tal forma que, todavía hoy, existe un grueso de autores cubanos de éxito internacional que no son conocidos en su país de origen. Por otra parte, es interesante comprobar cómo este conflicto entre naturaleza y política está plasmado (de forma más o menos evidente) en muchas de las obras más representativas de la narrativa homosexual cubana.

Nuestro objetivo en este artículo será analizar de qué formas los escritores de novela homoerótica cubanos han tratado esta lucha dialéctica entre instinto y represión, tanto en los textos escritos y publicados durante los primeros años del régimen castrista como en las producciones más actuales. La metodología se concreta en un análisis inductivo que pueda aproximarnos a una visión general del panorama de la novela homoerótica cubana. Para ello, tomamos una muestra de cuatro novelas: dos por cada una de las épocas estudiadas. Las novelas correspondientes a la primera etapa son *El mundo alucinante* (1965-1968), de Reinaldo Arenas, y *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima. Ambas publicaciones son muy conocidas en el panorama internacional, y arrastran una larga producción crítica. En cuanto a la segunda etapa, hemos escogido las novelas *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez, y *Fabián y el caos* (2015), de Pedro Juan Gutiérrez. Estos dos textos son clave para entender el compromiso que, todavía hoy, los escritores cubanos mantienen con la libertad sexual. Como comprobaremos, pese al explícito lenguaje sexual de estas producciones, no existe en ellas una reivindicación de la frivolidad, sino una voluntad de conectar con un pasado doloroso que permita entender el reto al que los cubanos siguen haciendo frente: la tarea de perdonarse a sí mismos, la culminación de su catarsis y la normalización de conductas que hasta hace no tanto estaban demonizadas.

La pregunta de investigación que formulamos es la siguiente: ¿de qué manera desarrollan los escritores de novela erótica cubana la identidad de los personajes homosexuales? Cuando hablamos de identidad, nos referimos a la visión que estos

personajes tienen de sí mismos, producto de un contexto social determinado. Especialmente interesante resulta estudiar cómo repercute esta visión en su vida en general, y en su forma de vivir la sexualidad en particular. Lógicamente, el desarrollo de esta autoconsciencia se ve influido por la esfera social, de tal manera que la crítica literaria psicoanalítica se convierte en una potente herramienta a la hora de dibujar las relaciones entre las pulsiones eróticas, la identidad individual y la conciencia moral producto de la cultura. Es necesario comenzar, entonces, por un breve análisis del contexto social e ideológico en el que estos escritores deben trabajar.

LA LIBERTAD ERA ESTO. PANORAMA CULTURAL Y EDITORIAL EN LA CUBA SESENTERA

*Podré quizás vivir,
podré quizás llorar,
pero no acariciar
la verdad de tu abrazo.
Ay de mí.*

Silvio Rodríguez, *Ay de mí*, 1967

Cuando en 1959 triunfa la Revolución Cubana, la intelectualidad internacional rebosa de optimismo. En el contexto de la Guerra Fría, la Cuba antiimperialista acababa de derrocar al dictador Fulgencio Batista, quien a través de su política exterior había permitido que las empresas privadas estadounidenses dominaran la economía cubana a cambio de protección y armamento. La caída de Batista supuso un duro golpe para el bloque capitalista. La izquierda occidental vio en Cuba el germen de un comunismo aperturista.

Sin embargo, cuando Fidel Castro volvió la vista hacia el modelo soviético, estos intelectuales (mayoritariamente trotskistas) retiraron, decepcionados, su apoyo al régimen. Entre ellos se encontraban escritores como Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Italo Calvino, José Saramago, Eduardo Galeano, Juan Goytisolo o Jorge Semprún. Sin embargo, otros autores, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mario Benedetti, mantuvieron, durante toda su vida, el apoyo al proceso revolucionario. Poco a poco, y debido, entre otros factores, a la dependencia económica y militar hacia la Unión Soviética (que veía en Cuba un importante enclave estratégico), el régimen castrista se fue radicalizando hasta adoptar un socialismo fuertemente nacionalista y endógeno.

En este contexto, y como ha sido típico de muchos regímenes totalitarios a lo largo de la historia, el régimen cubano comenzó a buscar la «gran obra cubana», es decir, la obra literaria que mejor pudiera representar el ideario nacional, y que, al mismo tiempo, ensalzara los valores de la Revolución. Esta novela resultó ser *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier, quien, a la vuelta de su exilio en Caracas en 1959, había aparcado su espíritu contrarrevolucionario y había adaptado su narrativa a la nueva realidad del régimen (lo que le otorgó fama de oportunista entre otros escritores, como Reinaldo Arenas). Carpentier ocupó cargos importantes: fue administrador de la Editorial de Libros Populares de Cuba y el Caribe, subdirector de Cultura, vicepresidente de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos, director ejecutivo de la Editora Nacional y ministro consejero de la embajada de Cuba en París.

El siglo de las luces permitió al régimen establecer una relación histórica (más propagandística que objetiva) entre la Revolución Francesa y la Revolución Cubana. No faltaron las críticas de aquellos que aseguraban que la novela de Carpentier no hablaba del proceso revolucionario cubano sino de una manera abstracta y tangencial, en base a una revolución burguesa contra el Antiguo Régimen como fue la francesa, que nada tenía que ver, políticamente, con el levantamiento guerrillero y proletario acaecido en Cuba.

En cuanto a la gestión de la producción literaria, la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (a partir de ahora, UNEAC) era el brazo cultural del Estado, encargado, entre otros cometidos, de administrar la publicación de las obras de los escritores cubanos. Como parte de los procesos de expropiación durante la primera etapa del régimen, toda la legislación sobre derechos de autor fue abolida, de tal forma que la propiedad de las obras pertenecía exclusivamente al Estado. Todas las creaciones debían pasar por un proceso de aprobación por parte del régimen. Por supuesto, la censura previa era un obstáculo con el que los creadores tenían que convivir.

En este contexto de represión cultural e intelectual, la homosexualidad era una tendencia fuertemente castigada. El régimen castrista era tremendamente homofóbico, y esta homofobia fue contagiada a una parte mayoritaria de la población, de tal forma que las autoridades no necesitaban prodigarse en motivos a la hora de perseguir y detener a los homosexuales. Sin embargo, el ideario comunista era utilizado para justificar esta homofobia: los homosexuales, aducía el régimen, tienen menos capacidad de trabajo, porque son «menos hombres». De esta manera, la homosexua-

lidad era considerada una tendencia antipatriótica e insolidaria, que lastraba la producción y que, por tanto, debía ser erradicada. En todo caso, en la práctica, los prejuicios socialmente extendidos permitían que las detenciones de homosexuales no tuvieran que justificarse en base a ningún precepto político.

En el documental [*Conducta impropia*](#), realizado por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal en 1983, se detallan los procesos de detención y «reconducción» de los homosexuales durante las décadas de los años 60 y 70. El concepto de «conducta impropia» hace referencia a una categoría abstracta en la que la homosexualidad estaba englobada, junto a otras conductas contrarrevolucionarias, como la vagancia o las actitudes reaccionarias, y que constituía la denominación oficial del delito y el móvil estatal para emprender acciones policiales. En *Conducta impropia*, se confirma la existencia de campos de trabajo, denominados UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), destinados a reinsertar a estos «delincuentes sociales». Autores literarios como Jorge Ronet, Mireya Robles o el propio Reinaldo Arenas documentan en esta película las características de estos recintos y las labores que dentro de ellos se desarrollaban. Narran cómo a pocos kilómetros de La Habana (pero en un enclave desconocido) existía uno de estos campos de trabajo que recibía a sus huéspedes forzosos con una inscripción en la entrada principal que rezaba «El trabajo os hará hombres» (es inevitable acordarse del cartel situado en la entrada del campo de concentración de Auschwitz, en el que se leía la frase en alemán «Arbeit macht frei», normalmente traducida como «El trabajo os hará libres»). Dentro de estos espacios, durante la mayor parte del día los prisioneros realizaban algunos de los trabajos agrestes más duros, como la poda de matas espinosas o la recogida de tabaco y azúcar. Además, recibían clases e indicaciones por parte de militares sobre cómo ser un buen comunista.

Por lo demás, las técnicas que el régimen utilizaba para identificar a los homosexuales eran, como mínimo, poco fiables. Durante estas décadas existía un sistema de recompensas que incentivaba a los cubanos a delatar a sus conciudadanos homosexuales. Este procedimiento culminaba, frecuentemente, en falsas delaciones: la carestía impulsaba a buscar estas recompensas, aunque con ello se señalara falsamente a un individuo. También eran frecuentes los montajes orquestados por parte de las fuerzas de seguridad con el objetivo de detener a una persona en concreto, como sucedió con Reinaldo Arenas (detallaremos este episodio más adelante). Los juicios a los que eran sometidos los detenidos rozaban lo surrealista: en *Conducta*

impropia se detalla, por ejemplo, cómo la policía situaba a los acusados frente a una mujer con el objetivo de provocar una erección que manifestara su heterosexualidad.

En este contexto de represión surgen dos escritores homosexuales que, además, hablan sobre homosexualidad en sus obras: Reinaldo Arenas (1943-1990) y José Lezama Lima (1910-1976). Por motivos que apuntaremos a continuación, cada uno de ellos tuvo un tratamiento muy diferente por parte del régimen de Castro, lo que derivó en el estatus que adquirieron en Cuba, y en las dificultades a las que tuvieron que hacer frente a la hora de publicar sus novelas.

«¡QUE SUCEDA SIEMPRE ALGO!». *EL MUNDO ALUCINANTE*, DE REINALDO ARENAS

*Fue crecer, saber, dudar,
hacer, buscar, pedir, brindar,
recorrer el último camino
que te lleva hacia tu propia identidad.*
Pablo Milanés, *Ya se va, aquella edad*, 1984

Tanto la vida como la obra de Reinaldo Arenas son muy representativas del clima de represión de las primeras décadas de la dictadura cubana. Merece la pena hacer un breve recorrido por la biografía de este autor, para después establecer una relación entre su experiencia vital y el tratamiento de la homosexualidad en su novela *El mundo alucinante*.

Nacido en 1943, Arenas tomó partido (aunque de manera pasiva) a favor del alzamiento militar de 1959. Durante su juventud, estudió y trabajó, a través de diferentes becas estatales, en el sector de la política agraria. A los 20 años, consiguió un puesto de trabajo en la Biblioteca Nacional como premio en un concurso de literatura infantil. En 1965, la UNEAC le otorgó una mención especial en el concurso Cirilo Villaverde de novela por su primera obra, *Celestino antes del alba*, publicada en 1967. En 1966 le otorgan otra mención especial en el certamen anual del mismo concurso por *El mundo alucinante*. Estas dos menciones, que no llevaron aparejada ninguna recompensa económica, fueron el detonante de la relación de enemistad que conectó a Arenas con el régimen cubano durante toda su vida. En sus memorias *Antes que anochezca* (1992), Arenas declaró que Alejo Carpentier, miembro del jurado en las dos ocasiones, se había negado a premiar sus novelas. Sin embargo, el también escritor Virgilio Piñera, amigo de Arenas, había intercedido en ambas ocasiones para

que le fueran concedidas sendas menciones especiales: «En la entrega del premio conocí a Virgilio Piñera y me dijo textualmente: “Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Alejo Carpentier. Yo voté por que tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame [...]”» (Arenas 1992: 101).

Este fue el primer desencuentro de Arenas con el aparato editorial cubano. Gracias a Piñera, se le brindó la oportunidad de publicar también *El mundo alucinante* en Cuba, con la condición de que retirara los pasajes homoeróticos de la novela. Hay que tener en cuenta que esta petición tuvo lugar poco tiempo después de que José Lezama Lima publicara *Paradiso* en 1966, novela que ya había causado una gran controversia entre las altas esferas del régimen por sus pasajes sexuales. Es significativo advertir cómo la censura cargó contra este aspecto de *El mundo alucinante*, y no contra la evidente crítica hacia el sistema comunista que vertebra la historia. Sin embargo, Arenas se negó en rotundo a realizar estos cambios, así que se vio obligado a sacar la novela de Cuba para poder publicarla. A través del pintor Jorge Camacho y de su esposa Margarita, con quienes Arenas guardaba una estrecha relación de amistad, *El mundo alucinante* llegó a Francia, donde fue publicado con gran éxito de crítica y público (debido a la política cubana de derechos de autor, las obras podían ser publicadas fuera de la isla sin que el gobierno tuviera que conceder ningún tipo de permiso). Ya en 1969, *El mundo alucinante* fue publicado en México en su lengua original gracias a la intercesión del crítico literario Emmanuel Carballo, miembro de la editorial Diógenes. A día de hoy, la obra aún no ha llegado a Cuba. Aunque los verdaderos motivos de las reticencias a la publicación de las novelas de Arenas por parte del sistema editorial cubano siguen siendo desconocidos, Mariela Castro (hija de Raúl Castro, activista por los derechos LGTB+ y directora del Centro Nacional de Educación Sexual de Cuba) declaró en una entrevista concedida a la revista española *Ctxt* que esta situación es producto de una decisión que tomó el propio Arenas antes de morir:

Reinaldo Arenas fue un buen escritor cubano pero el cine sobredimensionó su figura. He podido conversar con una mujer con la que tuvo un hijo y con personas muy cercanas a él y todos coinciden en que fue una pena lo que hizo. Comercializó con su libro al salir de Cuba, metiendo alguna mentira para engrandecer al personaje que creó [...]. Es cierto que sus obras no se publican en Cuba pero no porque estén prohibidas sino porque el propio Reinaldo Arenas dejó un testamento en el que expresaba su voluntad de que no pudieran publicarse ([Castillo 2017](#)).

Por su parte, Arenas permaneció en Cuba tras la publicación en el extranjero de *El mundo alucinante*. Su actividad literaria incrementó el nivel de recelo que las autoridades cubanas ya tenían hacia él. Mientras otros escritores, siguiendo la preceptiva marcada por la URSS, se afanaban por ensalzar los valores socialistas de la revolución, Arenas continuó escribiendo novelas controvertidas con la intención de sacarlas fuera de Cuba. Un manuscrito de una de estas novelas, *Otra vez el mar* (1974), llegó a manos de la Seguridad del Estado a través de una traición de su amante Aurelio Cortés. Arenas cayó en una trampa policial perpetrada en una playa de La Habana que desembocaría en una acusación por abuso de menores y por actitud contrarrevolucionaria. Tras varios intentos de fuga, fue encarcelado y cumplió condena hasta 1976. Durante los cuatro años siguientes, Arenas dejó de escribir y sobrevivió, aislado y olvidado, en un hotel de La Habana. En 1980, aprovechando una gran crisis política, consiguió introducirse, junto a otros 14.000 cubanos, en uno de los barcos que realizaban el trayecto hacia Florida. Hasta su suicidio en 1990, Arenas se dedicó a completar su obra literaria y a viajar por el mundo denunciando la situación política de Cuba.

El mundo alucinante no es una novela erótica. Es una historia que habla sobre el fracaso de las utopías y que se posiciona en contra de cualquier régimen autoritario. Se trata de una reescritura libre de la biografía de fray Servando de Teresa y Mier, un fraile dominico que representó un papel significativo en el proceso de independencia mexicana del siglo XIX. Arenas toma como base la convulsa biografía de este fraile (exiliado, perseguido y encarcelado alrededor de una decena de ocasiones, tantas como las veces que logró huir) para construir una novela de aventuras postmoderna, llena de planos de lectura diferentes, rupturas de la convención literaria, y constantes hipérboles en la descripción de su acción trepidante. El autor plantea un palimpsesto en el que tiene cabida la escritura biográfica, pero también el sermón, la crítica social y hasta la filípica dirigida, de forma más o menos sutil, a algunas importantes figuras del panorama cultural contemporáneo, incluido Carpentier. De hecho, el propio título de la novela constituye una burla lingüística a *El siglo de las luces*. Mediante la técnica del pastiche, Arenas carga contra la literatura oficial del régimen y su estilo barroco, al tiempo que reflexiona sobre la necesidad de un modelo político federal, realista y moderado. En todo caso, un análisis profundo de la novela sería demasiado complejo y escaparía a los límites de este artículo.

En *El mundo alucinante* no abundan los pasajes de carácter homoerótico, y, desde luego, estos no reflejan una vivencia sana del desarrollo sexual. Probablemente, esta connotación negativa de la homosexualidad se basa en las propias vivencias del autor:

Hay momentos en que la reiteración de ciertos temas, en particular los que se refieren a su homosexualidad, raya en la obsesión y se tiene la impresión de que esa vertiginosa y peligrosa actitud, más que a una desbordante vitalidad, obedece en realidad al impulso autodestructivo con el que sin duda fue consecuente ([Escobar 2001](#)).

Esta visión autodestructiva de la homosexualidad está también presente en *Paradiso* y en *Fabián y el caos*, y la desarrollaremos luego. En este punto, resulta interesante detenerse en un episodio en particular de *El mundo alucinante*, por la relación que Arenas parece dibujar entre erotismo y política. En el capítulo XIV, «De la visita del fraile a los jardines del Rey», fray Servando se encuentra en Madrid. Su objetivo es conseguir una audiencia con el rey de España, como último recurso para suplicar el cese de su persecución por herejía. Para llegar a ver al monarca, primero debe atravesar «las tres tierras del amor» junto a un muchacho que le sirve de guía. Un negro gigante se encarga de lanzar a ambos por los aires, para desplazarlos de una tierra a otra. Cada una de las tres tierras del amor corresponde a una orientación sexual diferente: la primera está poblada por hombres y mujeres heterosexuales; la segunda, por mujeres homosexuales, y la tercera, por hombres homosexuales. Las descripciones de estas tierras del amor son prolijas en detalles:

Y fue la caída más suave de lo que pensé, pues vine a dar a un mar muy viscoso que no tardé en comprender con horror que se trataba de semen [...]. Y lo que vi no fue más que hombres y mujeres. Hombres en plena virilidad y mujeres en la edad en que inspiran más deseos, poseyéndose constantemente hasta quedar desfallecidos, yendo a dar al fondo de aquel mar espeso y blancuzco (Arenas 2018: 171-172).

Todavía no habíamos tenido tiempo de explorar el lugar cuando un grupo de mujeres furiosas se nos abalanzaron y a golpes de arena nos expulsaron de su tierra. Ya protegidos de aquel infernal ejército pude, a distancia, ver de qué se trataba: mujeres y más mujeres revolcándose en la arena y prodigándose caricias inenarrables hasta

llegar al paroxismo, y quedar desfallecidas. Entonces otro batallón las iba enterrando, sin más, entre la arena húmeda, y volvían otra vez a sus aturdidores quehaceres, hasta que les sucedía lo mismo que a las enterradas... (Arenas 2018: 172).

Deben, pues, imaginarse algo semejante al país de Sodoma [...]. El lugar se conservaba muy limpio, gracias a unos profundos canales por los cuales se deslizaba lentamente el semen que iba a parar al mar, anegándolo para consuelo de las blanquísimas gaviotas [...]. Hasta que después pude ver que las parejas se iban disolviendo y cambiando de miembros. Así que aquel amor era poco duradero y terminaba, como siempre, colmado de hastío (Arenas 2018: 173).

Al margen de la procacidad de estos párrafos, nos interesa el hecho de que el sexo, en los tres casos, culmina en la muerte. Vemos aquí la dualidad psicoanalítica existente entre Eros y Thanatos, entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte sistematizadas por Freud. En el ser humano conviven los instintos de vida (materializados, principalmente, en la unión, la integridad y el placer sexual) y los instintos de muerte (pulsiones que tienden hacia la autodestrucción, con el fin de que el individuo vuelva a un estado inanimado). En estos pasajes se muestra una visión finalista y teleológica de la existencia, en contraste con el idealismo asintótico de las utopías políticas. Pero fray Servando es un idealista que no va a renunciar a su propia utopía, lo cual provoca que sus objetivos sean inalcanzables: la angustia de lo imposible, de lo sobrehumano, organiza a las acciones en una secuencia inútil que solo produce frustración. En *El mundo alucinante*, estas utopías están representadas por «la tierra de los que buscan», a la que fray Servando es transportado por el muchacho después de desdeñar las tres tierras del amor. Este es un mundo estéril, vacío de las dos fuerzas esenciales que rigen el comportamiento humano, y donde los individuos solo persiguen absurdos:

Y así fue que nos detuvimos delante de una mujer que intentaba parir por la boca. Y continuamos andando, hasta que tropezamos con un hombre que se había sacado un ojo y quería colocárselo en la espalda, para ver por todas partes. Y seguimos andando y nos detuvimos frente a una anciana que con un cuchillo muy afilado se cortaba las arrugas de la cara. Y luego vi a dos niños que con una vara muy larga apuntaban hacia el cielo, y al preguntarles que qué buscaban en las alturas, me contestaron que estaban aguardando a que saliese la luna para darle un pinchazo y desinflarla (Arenas 2018: 175).

La interpretación de este capítulo podría ser la siguiente: el trabajar por una utopía es antinatural en el ser humano. Arenas parece ensalzar la pragmática del erotismo frente a los objetivos inalcanzables del comunismo estalinista. De hecho, una de las críticas comunes hacia los regímenes socialistas contemporáneos es que desplazan las aspiraciones vitales individuales en favor de un bien común que nunca llega: la dictadura del proletariado no da paso, en la práctica, a la sociedad comunista sin clases, ya que no funciona como un periodo de reeducación ideológica (como pretendía Lenin), sino como el establecimiento de una nueva dialéctica. La concentración del poder y la propiedad por parte del Estado lleva a la corrupción, de modo que «la dictadura del proletariado ha resultado ser contrarrevolucionaria y antisocialista» ([Campos 2016](#)). La consigna repetida de forma recurrente por Sofía en *El siglo de las luces*, «¡Hay que hacer algo!», pierde todo su valor para Arenas en el momento en que esa exhortación deja de referirse a una tarea concreta para invocar a la revolución permanente. Así, fray Servando, en su error trágico, parafrasea estas palabras: «¡Que suceda siempre algo!» (Arenas 2018: 142). La ingenuidad y la falta de escepticismo funcionan como soporte emocional del texto en ambos casos, con la diferencia de que la intención de Arenas es, por supuesto, irónica.

En definitiva, la sexualidad en *El mundo alucinante*, al margen de las diferentes inclinaciones eróticas, funciona como un reverso de la utopía, como un ancla a la realidad de lo físico, y por tanto se transforma en contestación política. Al margen de la escena analizada, el tratamiento del sexo en la novela de Arenas (tanto el homosexual como el heterosexual) es duro y doloroso, debido, probablemente, a las experiencias reales del autor. En las posteriores novelas analizaremos, precisamente, los efectos que tiene sobre los personajes el entorno hostil en el que deben descubrir y vivir su sexualidad.

«CREO QUE ME HE VUELTO LOCO». *PARADISO*, DE JOSÉ LEZAMA LIMA

*Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval
y es más bello vivir cantando.*
Celia Cruz, *La vida es un carnaval*, 1998

La relación de José Lezama Lima, escritor también homosexual, con el régimen castrista fue muy diferente a la de Reinaldo Arenas. Cuando estalló la Revolución

Cubana, Lezama ya era un periodista, poeta, editor y funcionario muy reconocido en Cuba. Tras el levantamiento militar, fue nombrado director del Departamento de Literatura y Publicaciones del Instituto Nacional de Cultura, y en 1965 entró a formar parte como asesor e investigador del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias.

Lezama publicó *Paradiso* en 1966 tras un proceso de escritura que se había alargado durante diecisiete años. Sería la única novela que Lezama vería publicada en vida. La obra se convirtió rápidamente en un éxito entre el público y la crítica extranjera, y suscitó la fascinación de otros autores, como Octavio Paz o Julio Cortázar. Sin embargo, la crítica oficial del régimen calificó la novela como «hermética, morbosa, indescifrable y pornográfica, especialmente por sus escenas homoeróticas» ([Espinosa 2017](#)). La novela fue retirada de las librerías, poco tiempo después volvió a ser publicada, bajo la autorización del propio Fidel Castro. Sin embargo, Lezama sufrió un exilio interior tras resistirse a acatar el realismo socialista que la URSS había exigido para la literatura del régimen cubano. Incomunicado, de nuevo censurado, y sin la posibilidad de salir fuera de la isla, murió a causa de una infección pulmonar en 1976.

Paradiso es una novela realmente imponente debido a su complejidad técnica, temática y estilística. Sienta un precedente importante en la narrativa erótica cubana, en el sentido de que analiza el desarrollo psicosexual de los personajes a través de una estructura de novela de aprendizaje. El tiempo narrativo coincide con la niñez y la adolescencia del protagonista de la historia, José Cemí (*alter ego* de Lezama), que construye su personalidad en base al entorno que le rodea y a los diferentes sucesos de los que es testigo. Dentro de este proceso cobra especial importancia el descubrimiento de la sexualidad y la forma de gestionar los impulsos sexuales, elementos cuyo desarrollo está muy condicionado por el contexto sociopolítico. Las novelas *El año del calipso* y *Fabián y el caos* continuarán con este estudio de la sexualidad como un proceso iniciático de la juventud.

La cantidad de material crítico sobre *Paradiso* es, verdaderamente, ingente. *Paradiso* recoge todos los preceptos de lo que Lezama llama el «sistema poético del mundo»: una cosmovisión que aúna pasado, presente y futuro, y que persigue el idealismo de la imagen a través de la palabra. La escritura barroca de *Paradiso* no funciona como mero alarde estilístico, sino que es una metodología para acceder a la imagen trascendental del universo, a lo precognoscible y a lo esencial. Para ello,

Lezama rescata recursos filosóficos y temáticos de toda la historia de la cultura mientras juega con el tiempo y con el espacio (en ocasiones, más allá de los límites de la verosimilitud). En Lezama, interpretar el pasado significa crear el presente. La tradición, «a través de la apuesta del barroco —al lezámico modo— se reordena en un diálogo entendido como saber crítico, creador» ([Aladino 2015](#)).

Este es un punto de partida muy interesante para estudiar la sexualidad en la novela. Las elevadas discusiones entre los personajes de Fronesis y Foción se centran en las distintas maneras de acercarse al concepto del «Uno Único» y a sus atributos, es decir, en la búsqueda de las características esenciales de la singularidad. A partir de aquí, se ofrecen los argumentos a favor y en contra de la homosexualidad como tendencia innata de la especie humana. El personaje de José Cemí funciona en estas discusiones como sujeto pasivo que atiende, entiende, aprende y critica, en una dialéctica que recuerda a la estructura triangular del deseo de René Girard. La racionalización de la sexualidad a través de una síntesis entre ontogenia y filogenia es un elemento clave del pensamiento lezamiano. Mientras Fronesis (heterosexual) y Foción (homosexual) concretan su deseo sexual a través de actos carnales, Cemí, como buscador y guardián de la imagen, solo atiende a la sexualidad desde una perspectiva metafísica.

En la conversación que mantienen en el capítulo IX, los tres personajes construyen sus propios argumentos sobre la homosexualidad aludiendo a diferentes fuentes. Resumimos estos argumentos a continuación. Para Fronesis, la homosexualidad es una inclinación antinatural derivada de un desarrollo fallido en el niño, que culmina en narcisismo:

El niño que después no es adolescente, adulto y maduro, sino que se fija para siempre en la niñez, tiene siempre tendencia a la sexualidad semejante, es decir, a situar en el sexo la otredad, el otro semejante a sí mismo. Por eso el Dante describe en el infierno a los homosexuales caminando incesantemente (Lezama Lima 2001: 278).

Esta visión traumática de la homosexualidad está directamente tomada del psicoanálisis freudiano. Para Fronesis, la homosexualidad deriva necesariamente en soledad: el homosexual no ha desarrollado correctamente el tránsito a través de la etapa edípica, de tal forma que, posteriormente, no puede proyectar su deseo más allá de sí mismo. El otro es objeto de deseo en cuanto se convierte en reflejo de uno

mismo, de modo que al homosexual no le interesa encontrar a nadie que no le remita a su propio ser. Esta hipótesis conecta con una evidencia: en las sociedades menos tolerantes, el sufrimiento del homosexual está directamente relacionado con una soledad esencial (remitámonos, por ejemplo, a la producción poética de autores como Jaime Gil de Biedma o Luis Cernuda durante el franquismo). Sin embargo, con este argumento se intenta justificar esa soledad como una consecuencia directa de la homosexualidad, y no como el resultado de un proceso de demonización social. Este argumento justificaría la visión del régimen castrista de la homosexualidad como una inclinación antinatural.

Por su parte, Foción recurre a argumentos teológicos, históricos y antropológicos para defender la homosexualidad como tendencia humana tan válida, moral y biológicamente, como la heterosexualidad. Foción parte de una interesante (y provocativa) exégesis de la Creación para buscar el origen de la homosexualidad en una presumible androginia previa a la creación divina de la mujer:

En el Génesis, cada día de la creación va acompañado de las distintas especies de animales que van surgiendo e inmediatamente se ocupa de su fecundación. Llega el día quinto en que el hombre es creado, lo creó hombre y mujer, le dice también lo que ha dicho a todas las especies: crece y multiplicate. Pero cómo va a ser su reproducción, si tiene que esperar al día siete para que surja la mujer [...] ¿Y si no hubiera surgido la mujer, o si se llegase a extinguir?, ¿cuál sería el remedio? (Lezama Lima 2001: 282).

A partir de este hecho, arraigado en la naturaleza de la especie, las primeras civilizaciones (egipcios, griegos, chinos taoístas...) habrían visto como una aspiración consustancial al hombre el deseo de volver a ese estado principal de androginia, a la «hipertelia de la inmortalidad», que supone no necesitar a la mujer para la procreación, dado que el hombre ya era un ser andrógino. Esta hermenéutica se aproxima al concepto de «Uno Único» encarnado en un único individuo.

Tras escuchar ambos argumentos y sus posteriores desarrollos, Cemí emprende una labor de síntesis entre ambas posturas: coincide con Foción al considerar la realización del «Uno Único» como uno de los fines de la sexualidad, pero para Cemí ese estado solo puede conseguirse mediante una relación heterosexual, ya que, perdidos los atributos andróginos, solo puede llegarse a entender la imagen (en sentido leza-

miano) del ser humano en un reencuentro de los sexos. La heterosexualidad tiene, por tanto, un fin trascendental, y la cópula es un acto cognoscitivo:

Desde que el ser surgió en nosotros, en la cultura griega no se altera por el andrógino o por la diada universal, que hay una categoría superior al sexo, que recuerda los mitos androginales o al que se proyecta sobre los misterios complementarios [...]. Apenas la imagen logra un punto de apoyo, la tierra vuela encontrando un centro en todas partes, logrando ese punto surge la esfera, ya tenemos un cosmos cuyo centro es la imagen, flotando en el aceite de la reminiscencia y en las brumas de un devenir que se mueve tan sólo en las llanuras de la cantidad como abstracción (Lezama Lima 2001: 297).

En principio, *Paradiso* no es una novela sospechosa de hacer una apología de la homosexualidad. Pese a los más o menos explícitos pasajes sexuales, Lezama acaba situando a su personaje homosexual en la locura de la soledad. Evidentemente, la lectura puede variar: el final de Foción, que acaba volviéndose loco a causa de la soledad, puede ser entendido como enseñanza moral o como crítica social. Desde nuestra posición, y conociendo la influencia que la novela ha tenido en otros autores posteriores (como Pedro Juan Gutiérrez, sobre el que hablaremos más adelante), nos inclinamos por la segunda opción.

Existe en *Paradiso* un último elemento que no debería pasarnos desapercibido a la hora de analizar el tratamiento literario de la homosexualidad en un régimen represivo: este elemento son los pasajes festivos de la novela. Nos referimos, en primer lugar, al desfile que Cemí presencia al final del capítulo IX, en el que es uno de los fragmentos más oníricos de *Paradiso*. Este desfile, que remite a la Antigüedad greco-latina, está encabezado por un falo gigante rodeado de vulvas de tamaño proporcional, lo cual no hace sino concretar física y simbólicamente las conclusiones abstractas que Cemí acaba de extraer de la diatriba. Esta «exaltación y apoteosis del culto a la fecundidad heterosexual» ([Mataix 2000](#)) hace referencia, seguramente, al inconsciente colectivo cubano de la época, que deifica las relaciones heterosexuales.

Pero hay otro elemento cuya posible interpretación sexual pasa, normalmente, desapercibida. Son las mascaradas, las fiestas carnavalescas que tienen una presencia continua en la novela. Las mascaradas ya habían sido tratadas como motivo en la literatura homosexual. Es, en particular, Oscar Wilde quien recurre a este elemento para hablar, subrepticamente, sobre sexo y deseo. La máscara de carnaval simboliza

lo ambiguo, lo andrógino, lo desconocido. Es una de las formas que Wilde utiliza para describir lo que es atractivo pero, al mismo tiempo, extraño e inexplicable. La Cuba de Lezama coincide con la Inglaterra de Wilde en la visión social negativa de la homosexualidad, y también en la percepción que los homosexuales tienen de sí mismos como personas diferentes y extrañas (tengamos en cuenta que, en estos contextos, no existía un sentimiento de comunidad, de reivindicación y de causa común entre los homosexuales; incluso el propio adjetivo *homosexual* era, o bien desconocido, o bien entendido como cuadro clínico. En la novela *Fabián y el caos*, como veremos, se desarrolla este problema con el vocabulario.

«TODOS TENEMOS UN JARDINERO». *EL AÑO DEL CALIPSO*, DE ABILIO ESTÉVEZ

*Dos gardenias para ti
que tendrán todo el calor
de un beso de esos que te di,
y que jamás encontrarás
en el calor de otro querer.*
Isolina Carrillo, *Dos gardenias*, 1947

Abilio Estévez (1954) es uno de los escritores cubanos actuales más reconocidos. Nacido en La Habana, emigró a Palma de Mallorca en el año 2000, donde vive desde entonces. Reconocido a nivel popular por su faceta de dramaturgo, es autor, además, de siete novelas, todas ellas publicadas por la editorial barcelonesa Tusquets. *El año del calipso* entra dentro de este grupo. Publicada en la prestigiosa colección de literatura erótica «La sonrisa vertical» en 2012, ha cosechado comentarios muy positivos por parte de crítica y público, pero aún no ha sido objeto de suficientes análisis académicos. Debemos citar, entre las publicaciones más importantes, el monográfico *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, producto de la «Jornada Internacional en Homenaje a Abilio Estévez» organizada por la Universidad de Sevilla en 2017, y en el que colaboraron varios especialistas en su obra, como José Manuel Camacho Delgado, Armando Valdés-Zamora y Alejandro Barrera.

El año del calipso se presenta como una autoficción en que la creación o la recreación de imágenes desencadenan toda una serie de fantasías eróticas. Al igual que *Fabián y el caos*, *El año del calipso* es una novela de recuerdos (aunque el contenido concreto sea ficcional, los pensamientos o las emociones que se desencadenan son propios del autor). Actualmente, existe una clara tendencia en la novela

cubana a intentar recuperar el tiempo perdido, la narración de lo que no se pudo relatar en épocas más represivas:

Se puede entonces proponer un itinerario del sentido de la escritura imaginaria, a través de las formas predominantes y de sus probables significaciones. Las formas de la imaginación caracterizan a la vez esta escritura y revelan las obsesiones y el movimiento de la consciencia del escritor. Estas formas son el resultado de la producción del universo imaginario y ocupan el vacío que se abre entre los deseos y la realidad (Valdés-Zamora 2018: 85).

A diferencia de las dos novelas ya analizadas, las cuales se apoyaban en la fábula imaginaria, la literatura del siglo XXI quiere partir de la realidad sensorial (pese a que en ambos periodos hablamos de novelas de iniciación y sobre el final de la infancia). El propio Abilio Estévez habló, durante una entrevista, de la «hipersexualización» de la sociedad cubana:

La vida erótica de los pueblos de cultura caribeña [...], por lo que alcanzo a comprender, y por experiencia personal, es más desenvuelta y atrevida que en otros lugares [...]. Si algo no pudo controlar nunca el régimen castrista fue nuestra vida erótica, aun cuando durante muchos años ese régimen se comportó con una moral pacata y pequeñoburguesa, nada «revolucionaria». Nuestro espacio de libertad fue, durante años, el cuerpo, el encuentro de los cuerpos [...]. El erotismo ha salvado a Cuba de la desesperación de una historia muy agresiva ([Samper Murillo 2014](#)).

Los primeros instintos sexuales de Josán, el joven protagonista, se despiertan gracias a la visión de un jardinero. Este estereotipo refuerza la idea del objeto de deseo como imagen idealizada. Entre ambos personajes se genera rápidamente una relación de maestro y aprendiz. Parece necesario para el protagonista aprender los códigos eróticos de la homosexualidad. Como apuntamos al hablar de *Paradiso*, la sexualidad necesita referentes para no devenir en manifestaciones físicas o emocionales poco sanas. Esta dialéctica maestro-alumno es frecuente también en las historias de Oscar Wilde, en las que los personajes necesitan una motivación y una dirección para abstraerse de la sexualidad hegemónica. Una vez que esta educación ha terminado, el alumno se convierte en un nuevo maestro, que podrá tener otros pupilos. Estas enseñanzas, sistematizadas por el protagonista en manuales de instruc-

ciones, tienen que ver tanto con la seducción más sutil como con la actividad sexual más explícita, y se personifican en la figura del voyeur:

Prendió un cigarrillo. No un cigarrillo cualquiera, sino el Cigarrillo Previo. Este último es otro acto viril y hermoso que debiera descomponerse, y estudiarse, en dieciséis pasos [...]. Aunque estos dieciséis pasos los condense en Héctor, en rigor constituyen el resumen de muchos años contemplando cómo los hombres (y algunas mujeres) prenden sus Cigarrillos Previos (Estévez 2012: 159-161).

También esa noche comencé a desarrollar mi técnica de mamador [...]. Mamar es como escribir un guión cinematográfico, con su conflicto, su acción, sus altibajos, su escena obligatoria, y su bien estudiado *The End*. El arte del gran mamador también se aprende. Y así, intuitiva, oscuramente, comencé a desarrollar una técnica que luego, años más tarde, perfeccioné y que ahora, por generosidad y para quien le interese, expongo en varios puntos (Estévez 2012: 172-173).

En *El año del calipso* existe una investigación de la sexualidad en su sentido más dionisiaco. El descubrimiento sexual desde la inocencia, al margen de las convenciones sociales, da lugar a un renacimiento de la propia idea del sexo: la androginia, la bisexualidad, la orgía... son elementos que aparecen con toda naturalidad en la novela y que entran a formar parte del imaginario del protagonista con la misma naturalidad. Esta visión dionisiaca del sexo se completa con la presencia de la música (el calipso) como parte de la experiencia erótica.

«LO JODIERON POR MARICÓN». *FABIÁN Y EL CAOS*, DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

*Soy ese nombre que jamás
fuera de aquí pronunciarás.
Soy ese amor que le darás
para salvar tu dignidad.
Soy lo prohibido.*
Olga Guillot, *Soy lo prohibido*, 1976

Pedro Juan Gutiérrez (1950) es un artista polifacético, que cultiva la pintura, la poesía, el periodismo y la novela. Influido por Ernest Hemingway y Charles Bukowski, es considerado por la crítica como el principal representante del realismo sucio cubano. Sus personajes, hombres y mujeres pertenecientes a las clases sociales más ba-

jas, se mueven en algunos de los peores ambientes de las ciudades, en escenarios escatológicos y al borde de la muerte o la locura. Sin embargo, aunque exista crítica social, no hay una emisión explícita de juicios de valor en contra del sistema político, aunque sus elementos más emblemáticos son sistemáticamente desacralizados.

El éxito internacional de Pedro Juan Gutiérrez llegó con la publicación de su *Trilogía sucia de La Habana* como parte del *Ciclo de Centro Habana* en 1998 a través de la editorial barcelonesa Anagrama (aunque él siempre ha residido en Cuba). Esta serie de novelas llegó a Cuba en el año 2018 como fruto del proceso de reconversión social cuya figura más visible es Mariela Castro, y que ha convertido a Cuba en el país caribeño más tolerante con el movimiento LGTB+.

Fabián y el caos fue publicada en 2015, y está protagonizada por el personaje de Fabián y por el *alter ego* del autor, el joven Pedro Juan, que aparece en varias de sus novelas. Tanto Fabián como Pedro Juan intentan descubrir y desarrollar su sexualidad en la Cuba de los años 60. De nuevo hablamos de una novela de iniciación protagonizada por personajes jóvenes en busca de ellos mismos. Como en el caso de las novelas antes analizadas, Fabián acusa una falta de referentes para gestionar su homosexualidad de una manera sana, lo que acaba desembocando en la práctica de rutinas masoquistas con otros hombres. Por su parte, Pedro Juan tampoco consigue vivir su heterosexualidad de forma respetuosa: utiliza a las mujeres como objetos sexuales y sufre varias parafilias (como la afición de practicar sexo con animales).

En realidad, Fabián y Pedro Juan viven el mismo conflicto: un conflicto cuya causa es el aislacionismo cubano, que produce una falta de información vital para su desarrollo psicosexual. En *Fabián y el caos* se narran los efectos del bloqueo que Estados Unidos decretó hacia la isla tras la crisis de los misiles de 1962, cuando la URSS utilizó la posición geoestratégica de Cuba para amenazar a Estados Unidos con el montaje de un dispositivo de armamento nuclear en territorio cubano. Debido a la dependencia económica de Cuba hacia los Estados Unidos, heredada de los años de Batista, el bloqueo contribuyó, junto a las expropiaciones, la hiperinflación y el cambio de divisa, a la ruina total del país. Al cerrar los canales económicos con Occidente, Cuba también cerró los culturales (dado que, como concluyeron los teóricos de la Escuela de Frankfurt, la cultura solo circula a través de la economía). De esta manera, mientras en Estados Unidos se producían las mayores reivindicaciones sociales por la libertad individual del siglo XX, en Cuba nadie había oído hablar de los disturbios de Stonewall de 1969, a raíz de los cuales se consolidó el colectivo gay.

Tampoco se leía a Allen Ginsberg o a Tennessee Williams, del mismo modo que no se escuchaba a Jimi Hendrix o a Janis Joplin. Gutiérrez relaciona en una entrevista el bloqueo estadounidense con el carácter de la sociedad cubana:

Los cubanos debido al proceso nuestro político-social-económico somos muy *naif*, completamente primitivos. Estuvimos fuera del mundo durante 50 años, 60 años. Después de la II Guerra Mundial se desarrolló el capitalismo salvaje, la gente se fortaleció mucho, se llenaron de carapachos. Aquí no, estábamos como en un paraíso, no sé cómo decirle a esto. Y como que somos demasiado primitivos ([López de Guereño 2018](#)).

El uso del vocabulario es importante. Debido al bloqueo, ni siquiera había llegado a Cuba la palabra *gay*, que ya implicaba en el extranjero la existencia de una colectividad que empezaba a luchar por sus derechos: «A Fabián lo jodieron por maricón. La palabra *gay* no se usaba todavía. Así crudamente: lo jodieron por maricón. Y, asustados, cambiaban de tema. No había que insistir en esos detalles» (Gutiérrez 2015: 211). La incapacidad para concretar verbalmente una tendencia sexual como la homosexualidad, conlleva repercusiones en el desarrollo personal que afectan negativamente a la autoestima y al comportamiento. Lacan describió cómo el correcto desarrollo psicosexual y afectivo del niño depende de la correspondencia entre el nacimiento del deseo sexual y la adquisición del lenguaje simbólico, que permite concretar el objeto de deseo. En Fabián, esta correspondencia no se produce, porque ni siquiera dispone de las herramientas lingüísticas necesarias para expresar sus deseos, y el trauma es inevitable. Volvemos a recordar a Oscar Wilde, que cuando escribe *Salome* caracteriza a la hija de Herodes con esta incapacidad para concretar su deseo hacia Yokanaán, lo cual hace que enloquezca:

Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca ha segado el segador [...] ¡Tu cuerpo es horrible! Es de tus cabellos de los que estoy enamorada, Yokanaán. Tus cabellos se parecen a racimos de uvas, a racimos de uvas negras que cuelgan de las vides de Edom en el país de los edomitas [...]. No me gusta tu pelo... Es de tu boca de lo que estoy enamorada, Yokanaán. Tu boca es como una cinta escarlata sobre una torre de marfil (Wilde 2013: 78-80).

Al margen de lo expuesto, existen dos puntos en común entre *El año del calipso* y *Fabián y el caos* que es relevante señalar: en primer lugar, la experiencia a través de la que Fabián pierde la virginidad sucede, como en el caso de Josán, con un jardinero. No estamos en condiciones de afirmar que esta coincidencia sea una influencia de Estévez o un homenaje a su obra, pero desde luego refuerza la utilización de arquetipos sexuales al situar a los elementos desencadenantes del deseo, como si reposara en ellos la imagen de una precognición de tipo jungiano. Por otro lado, la música, como en *El año del calipso*, recorre la historia de *Fabián y el caos*. En este caso, Fabián es pianista, y, en un alarde de voluntad, consigue ejecutar su pieza de mayor calidad en el momento final de epifanía, justo antes de su muerte:

Una madrugada, al amanecer, despertó aterrado y como un zombi fue hacia el piano, encendió unos cabos de vela que aún quedaban en los candelabros, levantó la tapa del piano y empezó a tocar algo tremendo y furioso. No sabía qué era. Algo en su cabeza le dictaba las notas y las manos volaban sobre el teclado. Arremetía con una fuerza extraordinaria. Nunca antes había tocado así. Era genial. Era una sinfonía completa, en tres tiempos. Tocó durante una hora. *Sinfonía rabiosa*, pensó muchas veces mientras arremetía con ímpetu y decisión sobre el teclado. ¿De dónde salía? Sí. Es una *Sinfonía rabiosa*. Ése es el título. Pero hacía días que no comía ni bebía agua. Un mareo le hizo desfallecer y perdió el conocimiento (Gutiérrez 2015: 230).

Este es el instante de comprensión absoluta del mundo y del deseo. La música transporta a Fabián, como a Josán, hacia la actitud dionisiaca frente al universo. A través de ella, el primero llega al sexo, y el segundo, a la muerte. Al fin y al cabo, no hay tanta diferencia.

CONCLUSIONES

*Cuando a Varadero llegué,
conocí la felicidad.
Y cuando tus labios besé,
mi alma tuvo paz.*
Benny Moré, *Conocí la paz*, 1964

Hemos llevado a cabo un estudio comparativo entre cuatro novelas escritas por autores cubanos que tratan la homosexualidad, producidas en dos contextos muy

diferentes. Las principales conclusiones que podemos extraer de este estudio son las siguientes:

En primer lugar, existe un marco teórico y metodológico que permite interpretar el contenido de las novelas y compararlas entre sí: la crítica psicoanalítica. Es una herramienta útil, dado que la narrativa homosexual cubana está muy relacionada con la novela de aprendizaje y de iniciación, protagonizada por jóvenes que luchan por entender y desarrollar su sexualidad.

Mientras las dos primeras novelas se refugian en una fábula externa a la experiencia directa de los autores (aunque no a sus pensamientos), las dos novelas escritas en el siglo XXI parten de un deseo de recuperación de la memoria, para expresar lo que durante tiempo no ha podido expresarse. En este sentido, la autoficción se consolida como forma literaria predominante.

En las novelas analizadas, la sexualidad adquiere un sentido trascendental, de realización absoluta y de conexión con el mundo. Es un instrumento de conocimiento y de acceso a la esencia de las ideas.

Los símbolos y los estereotipos son importantes en la medida en que reflejan, en los textos trabajados, parte de la memoria y del inconsciente colectivo de la sociedad.

Las relaciones políticas e ideológicas entre los escritores y el régimen cubano han condicionado el tono de las obras, su intencionalidad y su proceso de publicación editorial.

Por último, el aislamiento cubano ha sido fuente de prejuicios por parte de la sociedad, y un obstáculo más en el proceso de autoconocimiento y aceptación de las sexualidades minoritarias.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- E. ALADINO (2015), [«Ylana Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en *Paradiso y Oppiano Licario*»](#), *Revista Chilena de Literatura*, 89, s. p.
- N. ALMENDROS y O. JIMÉNEZ (1983), [Conducta impropia](#) [documental].
- R. ARENAS (1992), *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.
- R. ARENAS (2018), *El mundo alucinante*, ed. E. M. Santi, 5ª ed., Madrid, Cátedra.

- P. CAMPOS (2016), [«La Dictadura del Proletariado ha resultado contrarrevolucionaria y antisocialista»](#), *Revista Encuentro*, 13 de enero.
- G. CASTILLO (2017), [«No he conseguido nada por ser la sobrina de Fidel»](#), *Ctxt*, 114, 26 de abril.
- J. ESCOBAR (2001), [«El mundo alucinante de Reinaldo Arenas»](#), *Libertad Digital*, 21 de marzo.
- M. J. ESPINOSA (2017), [«El diario del escritor araña: Lezama Lima»](#), *Culturplaza*, 13 de diciembre.
- A. ESTÉVEZ (2012), *El año del calipso*, Barcelona, Tusquets.
- P. J. GUTIÉRREZ (2015), *Fabián y el caos*, Barcelona, Anagrama.
- J. LEZAMA LIMA (2001), *Paradiso*, Barcelona, Bibliotex.
- M. LÓPEZ DE GUEREÑO (2018), [«Pedro Juan Gutiérrez: la pluma brutal de La Habana»](#), *Bocas*, 5 de septiembre.
- R. MATAIX (2000), [«Paradiso» y «Oppiano Licario»: una «guía» de Lezama](#), Alicante, Universidad [edición digital de la Biblioteca Virtual Cervantes].
- P. SAMPER MURILLO (2014), [«El erotismo ha salvado a Cuba de la desesperación»](#), *Iowa literaria*, 10 de noviembre.
- A. VALDÉS-ZAMORA (2018), «El jardinero y yo: funciones y representaciones de la imaginación en *El año del calipso*», en *Abilio Estévez, entre la tradición y el exilio*, ed. J. M. Camacho Delgado *et al.*, Madrid, Verbum, pp. 81-94.
- O. WILDE (2013), *Salome*, trad. M. Armiño, Madrid, Alianza.