



Revista de Humanidades: Tecnológico de
Monterrey

ISSN: 1405-4167

claudia.lozanop@itesm.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey
México

Álvarez, Inmaculada

El discurso sexual como valor de identidad nacional cubano

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 14, 2003, pp. 13-36

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401401>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El discurso sexual como valor de identidad nacional de lo cubano

Inmaculada Álvarez
Tulane University

Sources of Cuban literature and cinema are the bases of an analysis of how sexuality discourse has shaped the imagery of Cuban national identity from the time of Cuba's independence until the present. A theoretical approach discusses the relationship between sexuality and Power (in the Foucauldian sense). The origin and evolution of Cuban culture and national identity influence the unique sexual imagery that Cuban literature and cinema display. Finally, recent Cuban cultural tendencies have broken from the traditional art forms, which identified the island as a sexual paradise «where every vice was permissible,» as Graham Green said.

Este artículo pretende hacer un análisis acerca de cómo el discurso sobre la sexualidad ha configurado el imaginario de identidad nacional cubana, desde su independencia hasta el presente, a través de las fuentes proporcionadas por la literatura y el cine cubano. Primeramente, el ensayo realizará una aproximación teórica a las conexiones entre sexualidad y poder (en el sentido foucauldiano). Después se analizará el origen y evolución de la identidad nacional y cultural cubana en base a su particular imaginario sexual, a través del cine y la literatura cubana. Finalmente, se explorará la ruptura actual de las tendencias culturales cubanas respecto al discurso tradicional que identificaba la Isla como paraíso sexual “donde todo vicio es permitido”, como afirmó Graham Green.

“Ese exceso de libido que siempre hay en lo caribeño...”

Antonio Benítez Rojo, La Isla que se Repite, p. 347

La retórica sexual ha sido uno de los elementos que ha configurado el imaginario de la identidad nacional cubana desde el inicio de su formación como estado independiente. El Caribe y Cuba como *locus* de placer y desinhibición sexual, el mito de lo mulato biológicamente más sensual, el patriarcalismo, la masculinización y la homofobia



social han sido y son claves identitarias que se han configurado como valores nacionales de lo caribeño y, en particular, de lo cubano.

Este ensayo pretende analizar la formación y evolución del discurso sobre sexualidad (referido a formas de control social, actitudes, iconos sexuales, etc.) que ha determinado un imaginario de identidad cultural de lo cubano, de aquello que se define como “cubanía” dentro de una estrategia discursiva homogeneizante sobre lo nacional.

Primeramente se realizará una reflexión teórica sobre las conexiones entre sexualidad y poder (en el sentido foucauldiano¹) para después acercar este aspecto a la particularidad del imaginario sobre sexualidad en el Caribe y, más concretamente, en Cuba. Se analizará la formación y evolución de este discurso a lo largo de la historia cubana, desde su formación como estado independiente hasta la “revolución social” de los 90 y el fenómeno de la diáspora hacia Estados Unidos, teniendo como referente la literatura y el cine.

Manteniéndose y reestructurándose hasta el día de hoy, el imaginario sobre el Caribe cubano continúa identificándose como un espacio de desinhibición sexual, un paraíso de liberación de la libido articulado, como afirma José Quiroga: “by means of tropical clichés of paradise and sex” (134). Clichés y estereotipos que son tomados como sello de identidad propio dentro y fuera del país.

Señala Marta Lamas que “la sexualidad es una elaboración psíquica y cultural construida discursivamente” (49). La conducta sexual, entendida en su multiplicidad de aspectos (actitudes, deseos, etc.), ha estado siempre sometida a control, ya sea por el código moral de las religiones o por el sistema jurídico del estado. El poder asegura de este modo su perpetuación a través de lo que Foucault definió como *biopoder* (19). Esto implica la salvaguarda y control del matrimonio y la familia como institución social básica mediante la regulación y el control de los comportamientos sexuales por parte del Estado.

Las últimas décadas del siglo XIX fueron el escenario temporal donde comenzó a fraguarse la formación de Cuba como estado independiente. Este fue también el tiempo del triunfo del cientifismo-positivista como ideología imperante y de lo que Weeks definió como “explosión del debate sobre sexualidad” (73). Debido a la necesidad de perpetuar la institución familiar como el factor garante de la reproducción, la sexualidad comenzó a entenderse entonces como una



manifestación de lo social. Por tanto, era algo que el poder (y sus redes sociales) debía categorizar y controlar regulando actitudes y comportamientos. Comenzaron a diferenciarse comportamientos considerados “naturales”, heterosexuales y orientados a la formación de una familia, y “no naturales”, asociales o “desviados”, ya que se suponían amenazantes para la estructura social. Estos últimos correspondían a todos aquellos fuera de la clasificación primera y, como asociales, debían ser prohibidos y penados por la ley. La sexualidad, normativizada por la moral de las religiones, comenzó así a estar regulada y controlada también por el Estado. El sexo, como señaló Foucault, “era algo que uno juzgaba y era una cuestión que se debía administrar” (24).

De modo que, a finales del s. XIX y al mismo tiempo que Cuba se configura como estado independiente², la sexualidad comenzó a ser construida mediante un sistema de control de comportamientos que, al mismo tiempo, categorizaba actitudes consideradas como socialmente aceptables y no aceptables. Mediante esta foucauldiana relación de poder individuo-Estado se pretendía, como antes se ha señalado, la salvaguarda de la familia como unidad social básica garante de la reproducción. Con ello, la heterosexualidad se consideró el único modelo sexual aceptable y “natural”, considerándose como rechazable socialmente cualquier otra orientación sexual diferente. Es lo que Sylvia Molloy definió como “the politics of posing”, entendiendo *posing* como la pose cultural impuesta dentro de la metáfora país-cuerpo que elabora la propia Molloy: “Countries are read like bodies in XIX century in Latin America” (142). En esta tendencia se sitúa también Doris Sommer cuando explica la ficción fundacional de América Latina basada en una imagen de familia burguesa heterosexual.³

Todo lo “no natural” era considerado como una amenaza para la salud social del cuerpo-nación. De esta forma, como señala Bejel: “Nationalist discourse and heterosexualism often support each other”(2). La homosexualidad, por ejemplo, era considerada como una amenaza para “lo cubano” ya dentro de los primeros discursos nacionalistas de Martí, como se analizará en este ensayo más adelante.

A fines del siglo XIX, no solo tiene lugar el control de la sexualidad por el Estado, sino que también coincide en el tiempo con la formación



de los discursos nacionalistas. Ello debido a la necesidad de los nuevos estados-nación emergentes en América Latina y Europa (Alemania e Italia se unifican como estados en aquel tiempo) para consolidar su establecimiento. Los discursos sobre nacionalismo y control sexual coinciden en un punto común: ambos construyen su identidad con el referente de su diferencia ante el Otro. Así como en el discurso sobre sexualidad de la época lo considerado “natural” se definía como opuesto a lo “no natural”, en toda ideología nacionalista (Hegel, Martí) lo “propio” se define por oposición a la diferencia con “lo extraño”. Como señala Partha Chatterjee: “Nationalism (...) needs its Other” (87). Comenzaron entonces a elaborarse mitos que pudieran identificar y diferenciar ese “lo propio” de cada nación. Una parte de esos mitos fueron también las actitudes y los modelos sexuales, entendidos como elementos de manifestación de la cultura propia.

La independencia de Cuba se gestó durante este tiempo en que sexualidad e identidad nacional eran construidas de modo discursivo por el Poder. Bhabha estudia el fenómeno de formación de la cultura nacional mediante lo que él define como “estrategias narrativas de construcción” (140). Y señala que: “As an apparatus of symbolic power it (the nation as analytic strategy) produces a continual slippage of categories like sexuality” (140).

Por tanto, puede decirse que la elaboración del discurso sobre lo nacional implica también la construcción de otras categorías que, como la sexualidad, definen su identidad en el imaginario. Foucault develó ya esta subordinación del individuo para con el estado según la cual, como señala Lamas “la conducta sexual se transformó en identidad sexual” (89). Con ello demostró que las identidades sexuales son siempre contingentes históricamente, es decir, que son en realidad construcciones culturales. Ya Octavio Paz elaboró en 1950 el mito fundacional de América Latina en su *Laberinto de la Soledad*, como una alegoría sobre los “hijos de la chingada” (la indígena violada por el conquistador español). Esta metáfora fundacional en el imaginario dibuja también ciertos elementos comunes sobre identidad de género en América Latina, de los que no es ajeno el Caribe. Estos puntos comunes, como estudia Sonia Montecino, no solo “legitimizan el sistema patriarcal” (269), sino que representan lo femenino como sujeto-para-otros y lo masculino como símbolo de dominación. Este



constructo de la identidad cultural es precisamente lo que Anderson definió como “comunidad imaginada” y que enfatiza la teoría sobre la construcción simbólica de los elementos que definen lo nacional apostando por un concepto de comunidad cultural imaginada-construida, que supera así la idea de nación-estado vinculada a un territorio. Sería lo que Canclini definió como “desterritorialización” de la identidad cultural. Este concepto es extremadamente importante respecto al Caribe y Cuba, ya que gran parte de los mitos que identifican “lo caribeño” o “la cubanía” son elaborados desde fuera, como se analizará posteriormente.

Volvamos, por tanto, a la cuestión que dio origen a este ensayo: ¿cuál es el discurso sobre sexualidad en Cuba y cómo se transformó en valor de identidad nacional?

Para responder esta cuestión es necesario retomar el punto común de la ideología nacionalista y de la categorización sexual: el posicionamiento ante el Otro. Como afirma Lamas: “lo que está en juego en la constitución de la identidad es una definición ante un diferente” (63). En la Cuba que comenzaba su independencia, esta afirmación de lo propio cubano frente al otro era, en palabras de Louis Pérez, “enormemente compleja” (94). La formulación de su identidad nacional se hizo siempre frente al encuentro y desencuentro de un triple otro: lo español, lo africano, lo norteamericano. Y de este triple posicionamiento responsable, siguiendo a Ortiz, de lo “transnacional” cubano surgieron distintos elementos identitarios de los valores nacionales. Entre ellos, la sexualidad.

En 1888 el doctor Benjamín Céspedes publica en Cuba *Prostitución en La Habana*, un tratado sociomédico sobre las causas y presencia de prostitución en La Habana. En él hace referencia a la colonización española como causa de la prostitución, “dolencia social” (6) de la nación cubana. Un año más tarde, Pedro Giralt contesta a Céspedes escribiendo *El amor y la prostitución*. En esta obra describe a Céspedes como “musa histórica del criollismo” (4) y defiende la presencia de los españoles (“esos honrados y austeros peninsulares que constituyeron el primitivo hogar cubano” (131)) atacando a la burguesía criolla urbana como principal causante de la presencia de prostitución: “detritus del pueblo dominado por el libertinaje y la insaciable codicia” (150). Ambos autores utilizan ya planteamientos



de un discurso sexual para justificar su ideología política: Céspedes defiende un nacionalismo independentista cubano frente al colonialismo español, y Giralt, sin embargo, culpabiliza a los criollos cubanos, ensalzando el dominio de la metrópoli. De esta manera comenzaba a plantearse en Cuba la utilidad del discurso sexual como instrumento político.

Además de este binomio poder-discurso sexual, en la obra de Céspedes aparece ya uno de los “lugares comunes” del imaginario sobre identidad cultural cubana: la homofobia. El autor describe la prostitución masculina haciendo una expresa condena de la homosexualidad:

degradaciones de la naturaleza humana; tipos de hombres que han invertido su sexo para traficar con sus gustos bestiales... creciente plaga asquerosa. (190)

Esta afirmación sirve para demostrar no solo la homofobia presente en la sociedad cubana del momento, sino también, como señaló Oscar Montero, el hecho de que la homosexualidad era “un fenómeno altamente socializado que amenazaba al resto de la población” (99). Como afirma Emilio Bejel: “Cuban nationhood has been defined by its rejection of gayness and queerness” (14). Es necesario recordar aquí la teoría de Molloy respecto a la pose cuerpo-nación de fines del siglo XIX: “In Latin America, posing (...) is considered in relation to hypervirile constructions of nationhood” (147). Y dentro de esta “pose” lo homosexual se entendía como ese otro “desviado” y responsable de lo que Montero define como “social contamination” (102). La homosexualidad se entendía así como una amenaza para la comunidad, un enemigo de la nación. Como señala Bejel: “the homosexual body is seen as dangerous, a contamination of the national body” (18). En 1889 el *Diccionario razonado de legislación para la policía de La Habana* define la palabra “maricón” como “hombre afeminado y cobarde”. La identificación de cobardía con lo homosexual sirve para situar en la marginalidad todo aquello que se aparte del modelo ideal masculino: el valiente héroe militar, imaginario surgido tras las guerras de independencia.



En 1892 Manuel Cruz escribe *Cromitos Cubanos*, un manual sobre personalidades cubanas desde 1860 hasta 1898. En él se hace un expreso rechazo a la figura del poeta modernista Julián del Casal, considerado como “hombre afeminado y sin hombría”⁴ que le apartaría del ideal masculino nacional. Casal, junto con Martí, es considerado una figura emblemática del modernismo en la Isla. A pesar de que Casal nunca realizó un manifiesto explícito de su orientación sexual, como lo hiciera Wilde en la misma época, críticos como Montero destacan la presencia en sus escritos de ciertas imágenes de contenido homoerótico, así como la creación de un modelo masculino alejado del ideal establecido de héroe militar. En el poema “Mis amores”, incluido en su obra *Hojas al viento* (1890), Casal escribe: “Amo el bronce, el cristal, las porcelanas / las vidrieras de múltiples colores... y las brillantes lunas venecianas” (77). Construye así una imagen de lo que Martí definía como “hombre afeminado”⁵, pero alejándola de la connotación peyorativa que le diera Martí con la elaboración de su binomio alegórico “afeminamiento-debilidad”.

Considerado como símbolo de formación de lo nacional cubano, Martí (1853-1895) escribe la mayor parte de sus textos desde el exilio en Nueva York donde señala su admiración por la modernidad del país norteamericano. En diversos artículos periodísticos como “Do We Want Cuba?” (1889) aparece el concepto de *hombre afeminado* asociado a inferioridad social y debilidad, mientras lo fuerte y “viril” se considera símbolo de las naciones modernas y desarrolladas. La contradicción entre los discursos de Casal y Martí refleja el conflicto subyacente en la identidad cultural cubana originado, en palabras de Alvarez-Tabío, “en el hecho de que en Cuba la escritura sobre la nacionalidad se inició antes de que se hubiera constituido un estado nacional.” (71)

En su ensayo *Nuestra América* (1891) elabora también su concepto de “hombre natural” como modelo de ideal masculino nuevamente en oposición al hombre afeminado, a quien considera consecuencia del materialismo moderno. De esta forma, Martí establece un modelo ideal de cubano rechazando toda orientación sexual considerada como “no natural”. En su novela *Amistad funesta*, también llamada *Lucía Jerez* (1885) aparecen de nuevo referencias a lo que Bejel definió como *manly woman*. A lo largo de la obra el personaje de Lucía Jerez se



enamora de la joven Sol, a la que termina asesinando. Lucía es dibujada de modo perverso y amenazante: “Lucía se había entrado por el alma a Sol desde la noche en que le pareció [a Sol] sentir goce cuando se clavó en su seno la espina de la rosa. Lucía ardiente y despótica...” (Martí 236). De esta forma Martí subraya la desviación moral del personaje de Lucía, y el asesinato final de Sol se convierte en un metafórico castigo por esta trasgresión de la ley natural, que sería el deseo lésbico, considerado aquí como desviación del ideal femenino.

Además de *Amistad Funesta* encontramos de nuevo una primera muestra de ese emergente ideal femenino cubano en dos melodramas de la época: *Cecilia Valdés*, escrita por Cirilo Villaverde en 1882 y, posteriormente, *Las Impuras* publicada por Miguel Carrión en 1919. Siguiendo a Francine Masiello, habría que decir que es imposible narrar sobre el fin del siglo XIX sin seguir la estructura del melodrama, ya que “muestra la crisis de identidad individual en relación con el estado moderno” (74). La narrativa costumbrista proporciona además espacios, personajes, sentimientos y emociones de la vida cotidiana que sintonizan con el lector. En las obras mencionadas aparecen ya dos lugares comunes que identificarán el imaginario cultural cubano: por un lado, el mito de la mulata de libido voluptuosa y, por otro, la elaboración del mito de la Isla como espacio considerado “paraíso de todos los sueños”, tal y como se describe en la novela de Carrión. En *Cecilia Valdés* encontramos ya, como señala Álvarez-Tabío, “los atributos del mito elaborado sobre la mulata: belleza, voluptuosidad sensual, malignidad y ascendencia impura” (52). En la obra se describe el amor apasionado entre la mulata Cecilia (hija de mulata y blanco) y Leonardo, joven blanco hermano por parte de padre de Cecilia, aunque ambos desconocen este parentesco. Finalmente Leonardo será asesinado por el mulato José Dolores Pimienta, enamorado de Cecilia. Leonardo describe a su amada Cecilia con estas palabras: “Es toda pasión y fuego, es mi tentadora, es un diablito en figura de mujer... tenía los labios llenos hincando más voluptuosidad que firmeza de carácter” (Villaverde 414), y añade: “bien podría pasar por la Venus de raza híbrida” (101).

Y es precisamente esta hibridez racial lo que convierte a la mulata en símbolo de esa cubanía emergente, en mito de esa transculturación que caracteriza la cultura cubana, como ya lo definiera Fernando



Ortiz⁷. Alvarez-Tabío ha creído ver en la obra una alegoría mujer-nación cubana, debido a que Villaverde utiliza el tema de la mujer como “estrategia literaria que representa y simboliza la apropiación del espacio insular” (40). Algunos críticos como Madelaine Cámara han visto en esta construcción del mito sobre la mulata no tanto un ideal que ensalza el mestizaje cubano, sino la elaboración de una excusa moral del hombre blanco por el sometimiento del africano en el Caribe. El mito de una sensualidad de libido voluptuosa con que Occidente ha identificado a la mulata caribeña, como afirma Cámara:

facilita una doble estrategia de excusa a aquellos que la manipulan: puesto que esos rasgos (libido más desarrollada que la raza blanca, voluptuosidad sexual...) son entendidos como innatos en ella, nada podrá hacerse a nivel social que cambie su situación. (76)

De esta manera el referente al mito es utilizado para justificar la cosificación de la mulata cubana, provocando así una ambigüedad discursiva en lo moral.

Junto con este imaginario, en la novela *Las Impuras* se establece otro mito identitario: el de la Isla, más concretamente el de La Habana, como espacio de desinhibición:

tomó parte en la vida sensual y fácil de la ciudad, llena de aventureros dispuestos a gozar sin escrúpulos de todos los placeres, y le pareció que franqueaba el paraíso de sus sueños. (Carrión 57)

En la obra se nos describen las relaciones amorosas y sexuales de Rogelio, un político burgués casado, y su amante Teresa, además de otras relaciones pasajeras con diversas mujeres. La novela comienza cuando Rogelio se traslada desde el interior de la Isla, donde vive con su mujer, a La Habana, trayendo consigo a Teresa, a la que instala en una pensión. En la pensión se nos describe la vida de sus otros ocupantes: mujeres la mayoría, amantes o prostitutas, incluso la dueña de la casa “era la antigua encargada de un burdel” (81). El autor pretende así demostrar la corrupción moral de la ciudad frente al campo, reforzando las descripciones que nos dan a entender la



permisividad sexual en este espacio urbano al que define como “sociedad de perdidos” (83).

Además de dibujarnos la atmósfera de La Habana como un espacio de libertinaje y desinhibición que, más adelante, se transformará a través del tiempo en mito identificador de la ciudad, tanto Villaverde como Carrión reflejan en sus obras la persistencia del sistema patriarcal en la sociedad cubana, donde lo masculino siempre ejerce el control sobre lo femenino: Los protagonistas de ambas obras, Leonardo y Rogelio, deciden siempre el rumbo de la relación con Cecilia o Teresa. Incluso Leonardo es asesinado finalmente, pero por otro hombre, el mulato José Dolores, cuando decide casarse con Isabel y no con Cecilia. Y en cuanto a Rogelio, éste siempre es quien toma las decisiones: mudarse a La Habana, la pensión donde se instala Teresa, tener otras amantes, regresar con su mujer... Estas obras expresan así un mundo social donde se establece el sometimiento de lo femenino. La mujer se “cosifica”, entendiéndose, en palabras de la ensayista Nora Segura, como un *cuerpo-para-otros*.⁷ En *Las Impuras*, se describe a Teresa diciendo: “se olvidó de todo, empezando por olvidarse de sí misma...” (34), y de la “Aviadora”, una de las amantes de Rogelio, se describe: “dócilmente, palpitando en su ser el ansia de encadenarlo con una suprema prueba de amor, se arrodilló a sus pies” (216). Son estas imágenes las que sugieren sumisión ante lo masculino, reforzando de esta manera en el imaginario el patriarcalismo dominante.

La elaboración simbólica de Cuba y La Habana como lugares de desinhibición sexual, mantenida hasta hoy, fue construyéndose especialmente durante las décadas de los años 30, 40 y 50 a través del imaginario definido por el cine y la música, que estaban determinados por el mercado turístico norteamericano, principalmente.

Louis Pérez señala en *On Becoming Cuban* que Cuba entró en el imaginario estadounidense como “the place of pleasures unavailable at home” (183). Graham Green definió La Habana diciendo que era el lugar “where every vice was permissible” (citado en Pérez, 193). Pérez señala como factor de inicio de esta elaboración del imaginario cubano desde el exterior la promulgación de la conocida popularmente como “Ley Seca” (*Volstead Act*) de 1919, que prohibía la venta y consumo público de alcohol en Estados Unidos. Este hecho favoreció la apertura de bares y cabarets en La Habana por aquellos propietarios



norteamericanos que habían visto sus negocios clausurados en su país. Todo ello trajo como consecuencia un aumento de la oferta y demanda turística hacia la Isla. El conocido cabaret *Tokio* de La Habana se ofertaba en las agencias bajo el lema: “come when you like, do what you please”.⁸ Además, la Primera Guerra Mundial acababa de finalizar y Europa ya no era desde hacía tiempo un destino turístico apetecible. Se necesitaba “escapar” a otros espacios. Y Cuba se convirtió en ese espacio con el que soñar.

Cuba se ofreció en el imaginario como un acceso cercano a lo exótico: “so near, and yet so foreign” era el lema turístico sobre Cuba de una empresa de viajes norteamericana en 1921. Este “orientalismo” del trópico cubano, siguiendo las teorías que Edward Said aplicó a la exotización de Oriente por Europa, es una invención que recrea “a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes” (2). Sería, en definitiva, y como señala de nuevo el propio Said, una idea de representación teatral por occidente: “the Orient seems to be (...) a theatrical stage affixed to Europe” (63). Parafraseando este rubro, el Caribe, y Cuba en particular, se convirtieron en escenario teatral de Occidente, de Estados Unidos más concretamente, donde se representaban los mitos elaborados sobre este espacio y construidos para proporcionar un “otro exótico” a donde escapar de la realidad cotidiana. Y, como resultado de todo ello, el turismo a Cuba se disparó: de 33.000 turistas en 1914, se pasó a 200.000 en 1945; así como también el número de cabarets y prostíbulos registrados oficialmente: 4.000 en 1912 y más de 13.000 en 1950.⁹ Como señala Pérez, “in exchange of dollars Cubans provide the illusion of tropics” (218).

Es en este tiempo, y hasta la década de los 50, cuando se filman numerosas películas sobre la Isla como *Rumba* (1935), con Carole Lombard y George Raft, *Holiday in Habana* (1949) o *Guys and Dolls* (1955), donde Sky Masterson, personaje interpretado por Marlon Brando, planea la seducción de Sarah Brown (Jean Simmons) llevándola a Cuba. Conocidas personalidades de la época como Ava Gardner, Graham Green, Tennessee Williams o, especialmente, Ernest Hemingway, viajaban a menudo a la Isla. Hemingway llegó a decir que le gustaba Cuba “because it had both, fishing and fucking” (Pérez 194). En definitiva, como afirma Louis Pérez, “Cuba as a place of sex, sensuality and seduction took firm hold” (191).



La música fue también un importante medio para construir esa imagen exótica de Cuba: son, mambo, cha-cha-chá, rumba, conga y salsa, todos ellos ritmos cubanos, se popularizan en todo el mundo con orquestas como las de Xavier Cugat, mientras canciones como “Cabana in Habana”, “Cuban Cabaret”, “My Cuban Pearl” o “Cuban Belle”, suenan en las radios durante los años 30 y 40. Canciones todas ellas que hablan siempre de romance y seducción. “It was the exotic strangeness of the adventure”, como señala Bejel sobre William McFee en su cuento “The Roving Heart” (1935).

Se construye así una exotización de lo cubano desde fuera, pero que fue rápidamente asumida y asimilada como propia, ya sea por necesidades económicas del mercado o bien por un deseo de autoafirmación de lo nacional propio frente al otro exterior. Como afirma Pérez:

Northamericans establish as dominant discourse the concept of Cuban as a function of their needs, around which much subsequently developed as Cuban assumed form. (167)

Esta “autoexotización”, elaborada siempre en base a un imaginario sexual, fue entendida como un símbolo diferenciador de esa cubanía.

Pero durante este tiempo merecen también destacarse intentos de elaborar esta identidad desde otros espacios, como el movimiento cultural llamado “Negrismo”, en el que escritores como Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera o Alejo Carpentier, y pensadores como Fernando Ortiz, publican obras de temática africana, reafirmando así la presencia de esta tradición como parte intrínseca de la cultura cubana. Este movimiento cultural surge a raíz de la revolución antimachadista a principios de la década de los 30. Los escritores reivindican los derechos del sector social cubano más explotado: el campesino, el negro, el obrero. En 1935 Emilio Ballagas publica *Antología de la poesía negra hispano-americana*, mientras en 1931 Guillén había escrito ya *Sónoro Cosongo* y en 1933 Alejo Carpentier su novela *Ecué-Yamba-O*, donde el joven protagonista Ecué recurre a la santera mulata para, con su magia, conseguir sus propósitos amorosos. La presencia en estas descripciones sobre magia y santería asociada a



la consecución del logro de la seducción amorosa es muy habitual. En la narrativa y la poesía negrista encontramos representaciones que exaltan valores del nacionalismo cubano frente a ese “otro” extranjero. Un ejemplo de ello es el poema de Nicolás Guillén “Cantaliso en un bar” dentro de su obra *Libro de los sones* (1937). Guillén escribe aquí: “Todos estos yanquis rojos/ son hijos de un camarón/ y los parió una botella/ una botella de ron/ ¿Quién los llamó?...” (77). El autor construye aquí un discurso de rechazo a la presencia norteamericana en la Isla.

Sin embargo, en estas obras se destaca también la sexualidad de lo africano frente al blanco, entendida como poder mágico de seducción sobre este último. Lydia Cabrera, en sus *Cuentos Negros*, describe a la bella mulata Ochún (deidad orisha dentro de la tradición yucumí africana) como “diosa del amor, color de azúcar morena, mulata Virgen de la Caridad del Cobre, Diosa de belleza que seduce y cautiva...” (51). La mulata es descrita ahora como una diosa exótica de sensualidad con control sobre las fuerzas de lo mágico, fuerzas ocultas y misteriosas para el hombre blanco. Por tanto, hay que concluir que el negrismo sigue manteniendo la elaboración en el imaginario de la sensualidad voluptuosa de la mulata, aunque ahora entendida como símbolo de poder sexual sobre lo blanco. De esta manera, este mito pasa a convertirse también en un valor del nacionalismo cubano.

Si hasta los años 50 la construcción de mitos identitarios de la *cubanía* estuvo marcada por la relación de la Isla con el mercado norteamericano principalmente (con el europeo en menor medida), tras el estallido de la Revolución Castrista de 1959 esta conexión se interrumpió, aunque no por ello desaparecieron los estereotipos identitarios que hasta ese momento identificaban y diferenciaban “lo cubano”. Característico de la Revolución fue el explícito rechazo a la homosexualidad, entendida, siguiendo a Martí, como símbolo de debilidad que alejaba lo masculino del ideal militar revolucionario. En 1962 y durante un discurso público, Fidel Castro define la homosexualidad como “gusanera de la Revolución”¹⁰, definición que será empleada años más tarde para definir la oposición al régimen. El adjetivo “gusano” para definir al homosexual en Cuba reforzó aún más el sentimiento de homofobia social general. En 1965 se promulga una ley que prohíbe a los homosexuales realizar cualquier trabajo



relacionado con asuntos sociales y educativos debido a que, en palabras de Castro, “se quiere promover en nuestra juventud el espíritu más fuerte posible”¹¹. De nuevo aparece el viejo binomio homosexualidad-debilidad del ideario cubano martiano. Junto a ello es necesario mencionar, como señala Leiner, que en Cuba era considerada homosexual aquella persona “only if his behaviour is not macho” (22). Es decir, tener deseo y relaciones sexuales con otro hombre no implica ser homosexual, sino únicamente es considerado como tal si la persona “takes the pasive-receiving role” (Leiner 22). El “rol pasivo” en la relación sexual homosexual es concebido como inferior al activo y muestra evidente de debilidad y afeminamiento (Leiner 24). Reinaldo Arenas describe esta situación en un pasaje de sus memorias *Antes que anochezca*:

me preguntaron (la policía) si yo era activo o pasivo y tuve la precaución de decir que era pasivo... El gobierno cubano no consideraba que los homosexuales activos fueran, en realidad, homosexuales. (301)

Quizás en esta concepción de la homosexualidad centrada únicamente en el papel dentro de la relación sexual subyace el simbolismo de la metáfora fundacional elaborada por Octavio Paz acerca de Latinoamérica. Me refiero aquí a la alegoría de la invasión española construida con el simbolismo de “los hijos de la chingada”, haciendo referencia a la “entrega” sexual de la Malinche al “conquistador”. En este sentido el acto sexual activo se relacionaría en el simbólico con lo masculino, ya que implica figuras de poder, control y sometimiento. Con esta connotación se haría entendible el hecho de que en ciertas culturas de América Latina, como Cuba o México, el homosexual activo no sea considerado homosexual realmente, ya que desarrolla un rol masculino. Es destacable también el hecho de que sea únicamente el papel en la relación sexual el factor que sirve para definir la homosexualidad y no tanto el propio deseo. Ello nos recuerda las teorías de Marta Lamas acerca de la construcción cultural de las identidades sexuales y su representación en el imaginario: lo “macho” se entiende como lo activo en la relación sexual y “lo femenino” como el receptor pasivo.



En cualquier caso, la Revolución unió el proyecto político y económico al de regeneración social de la Isla, y el régimen entendió tanto a la homosexualidad como a la prostitución como una consecuencia de la “degeneración de la burguesía fascista de Batista”, en palabras de Castro. Comenzó entonces una represión política y social: en 1960 se clausura la revista *Ciclón*, cuyo editor, José Rodríguez Feo, era conocido por su homosexualidad, y en 1962 el escritor Virgilio Piñera es arrestado por su apariencia de “hombre afeminado” y su vida “escandalosa” (Bejel 98). En 1965 se crean las UMAP (unidades militares de ayuda a la producción), campos de trabajo agrícola donde homosexuales e intelectuales opuestos al régimen eran condenados y recluidos (Reinaldo Arenas cuenta sus duras experiencias en estos campos de recogida de caña de azúcar en *Antes que anochezca*). Al igual que ocurriera con el higienismo de fines del siglo XIX, la homosexualidad era considerada, como señala Oscar Montero, “una enfermedad social capaz de infectar al resto de la población” (102). La Cuba de la Revolución recordaba de nuevo el ideal de hombre viril militar de los primeros años de independencia del país, pero ahora reconvirtiéndose como icono del buen cubano revolucionario. La idea de formar una nueva sociedad a partir de la Revolución hizo que se tuviera como objetivo eliminar lo que Bejel define como “the impurities of the bourgeois past” (99), y la homosexualidad se convirtió así en uno de esos “malos hábitos” del pasado que debía eliminarse de la nueva sociedad cubana revolucionaria. De esta forma la homofobia pasó no solo a institucionalizarse, sino a convertirse en valor nacional.

Es desde mediados de la década de los 60 y después en los 70 cuando se produce lo que Bejel define como “the intellectual gay as custodian of Cuban intellectual culture” (86). José Lezama Lima publica *Paradiso* en 1963, cuyo capítulo VIII, principalmente, describe imágenes homoeróticas (“Farraluque, dotado de enorme verga” (136)) así como también explícitas referencias a relaciones homosexuales de los protagonistas. La obra, aunque fue censurada en un principio, se convirtió en icono de la literatura cubana y Lezama Lima, escritor homosexual, pasó a tener un prestigio reconocido dentro de la Isla. En este tiempo desarrollan también su obra otros escritores homosexuales como el ya mencionado Virgilio Piñera, Severo Sarduy



o Reinaldo Arenas (los dos últimos terminarán exiliándose). Esta situación se refleja en la famosa película *Fresa y chocolate*, rodada por Tomás Gutiérrez Alea en 1994. En el film, Diego, artista homosexual que reside en La Habana a finales de los setenta, sublima su relación con la cultura cubana y su sentimiento de defensa de lo nacional. El personaje de Diego, como afirma José Quiroga, “se muestra absolutamente comprometido con La Habana, con su gente y sus problemas sociales y, especialmente, con la cultura cubana” (141). Su frase: “Entre una picha y la cubanía, siempre la cubanía.” (141), sirve para reivindicar que para el homosexual cubano el sentimiento nacional es más importante que el sexo. Constituye este un intento de eliminar la homofobia social y reclamar un espacio para el homosexual dentro del imaginario nacional. Quiroga define esta tendencia de considerar al homosexual como figura salvaguarda de la cultura y la intelectualidad cubana como un modo de representar la represión de una parte de la cultura de la isla bajo el régimen de la Revolución (Quiroga 145). Como señala Oscar Montero, las representaciones culturales de la homosexualidad “eran consideradas marginales hasta los trabajos de José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy” (114).

En las novelas *Gestos* (1963) y *Cobra* (1972), Sarduy crea personajes de travestis que, en palabras de Bejel, “do not imitate woman but rather implies excess and extravagance” (30), convirtiendo así al *queer* en un elemento clave de la estética neobarroca sarduyana, continuando con ese intento de incluir al homosexual dentro de las formas de expresión de la cultura cubana. Tanto Piñera en su obra *Teatro completo* (1967) como más adelante Sarduy en su novela *Colibrí* (1985), reflexionan sobre la cuestión de la identidad y sus formas de representación. Piñera destaca en la introducción de su obra la pose teatral de Castro entrando en La Habana y siendo adorado por la multitud. Sarduy escribe: “Dios es simulación. El que más finja es el elegido” (68), elaborando de esta manera un juego conceptual sobre lo “teatral”, sobre la “pose” de las identidades y su simbolismo. Para Bejel, *Colibrí*, nombre del joven gay protagonista de la novela, representa el ideal neobarroco de simulación: “a world in which all representation is simulation” (138) y donde lo *queer* se convierte por tanto en nuevo icono cultural. Es destacable el progresivo cambio social hacia la homosexualidad a



partir de finales de los setenta, cuando el Código Penal de 1979 sancionaba la homosexualidad únicamente si ocurría escándalo público, pero era permitida en lo privado. Como afirma Marvin Leiner :

Although this change itself did not end the suffering of gay people who were victims of prejudice, it was a significant move toward more liberal attitudes that allowed a challenge to homophobia to take root.

(44)

A partir de la Revolución, Cuba deja de ser para el mercado norteamericano su “otro” exótico dentro del imaginario sobre sexualidad y se convierte no solo en enemigo político, sino también en mito del triunfo de la revolución popular con nuevos iconos como el Che Guevara. Pero, por otro lado, la figura de Fidel Castro (y los principales héroes de la Revolución como Camilo Cienfuegos o el propio Che), representan para Cuba el personaje de referencia, la autoridad estatal del héroe revolucionario que perpetúa en el imaginario el poder patriarcal. Se elabora ahora un imaginario constituido por el símbolo falocéntrico del poder dictatorial de Castro, siguiendo las teorías lacanianas que identifican poder y control como adjetivos de lo masculino y que ayudarían a sostener la continuación del tradicional patriarcalismo de la sociedad cubana, además del modelo masculino de viril héroe revolucionario que favoreció la extensión del sentimiento homofóbico.

Respecto a la mujer cubana, la Revolución propició mediante la creación de la Federación de Mujeres Cubanas (institución mantenida hasta hoy) que la reivindicación de los derechos sociales de la mujer fuera relegada dentro del discurso de igualdad de clase que propugnaba la Revolución. Como señala Leiner: “homophobia is closely tied to the devaluation of women” (34). Si las connotaciones de “feminidad” son entendidas como debilidad, no es de extrañar que en la sociedad cubana se perpetúe el sistema patriarcal de sumisión de lo femenino. Aunque las leyes cubanas actuales permiten el aborto y métodos anticonceptivos gratuitos, ello se asume como responsabilidad para la mujer exclusivamente. Y tareas como el trabajo en casa y la educación de los hijos son consideradas “femeninas”. Esto puede observarse en distintos artículos de la revista *Mujeres*,



dependiente de la Federación de Mujeres Cubanas, donde siempre las explicaciones sobre el hogar, recetas de cocina o cuidado de los hijos, son destinadas y explicadas únicamente para las mujeres.

Finalmente es a finales de los 80 y, especialmente durante la década de los 90, cuando la literatura, el arte y el cine cubano desarrollan nuevas formas de expresión alejadas del discurso sexual oficial. Como afirma Arenas en *Antes que anochezca*, “si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual” (132). Es en la década de los 90 cuando tiene lugar una tremenda crisis económica en Cuba al quedarse ésta sin aliados políticos tras el derrumbe de la Unión Soviética y ser sometida la Isla a un duro aislamiento comercial internacional, secundando la decisión del gobierno norteamericano. Es entonces cuando las instituciones cubanas retornan al reclamo del turismo como principal soporte de su economía recurriendo a los tradicionales mitos de exotización de la Isla: la mulata libidinosa y Cuba como espacio de desinhibición. De nuevo el país se ofrece al exterior, especialmente a Europa, como paraíso tropical sexual, mientras mujeres mulatas son utilizadas como imagen en los reclamos publicitarios. Aparece entonces el fenómeno del llamado “turismo sexual”, asociado también al *jineterismo* (*jinetera* es la prostituta exclusivamente para turistas). El imaginario del mito de la mulata es encarnado ahora por la jinetera cubana, habanera y mulata en su mayoría. En 1998 se estrena la película *Who the Hell Is Juliette?*, coproducción cubano-mexicana dirigida por Carlos Markovich en la que se retrata la vida de Juliette, una joven jinetera mulata de La Habana. Podemos ver en la película escenarios de playas donde las únicas mujeres son mulatas acosadas por la presencia de turistas italianos que gritan: “¡Bonita... y muy caliente!”. Se perpetúa así el icono de la mulata cubana de libido voluptuosa convirtiéndose una vez más, como ya lo hiciera en el pasado, en reclamo para el mercado turístico. Como señala Louis Pérez:

Cuba was the site of sex with the woman of the Other, exotic and mysterious, primitive and carnal; passionate, governed by libidinal impulses and articulated in racial terms. (170)



Sin embargo, como antes se mencionaba, junto a este nuevo *revival* de los mitos identificadores de la cubanía por parte de las instituciones, la literatura y el cine cubanos experimentan en los 90 nuevas formas de expresión del discurso sexual hasta entonces marginadas. En la narrativa, mujeres escritoras como Marilyn Bobes (*Alguien tiene que llorar*, 1997) o Karla Suárez (*Silencios*, 1996) escriben historias sobre jineteras de La Habana que terminan casándose con un europeo para poder salir de la Isla. Aunque pueda parecer incomprensible, estas novelas se publicaron en Cuba sin ninguna censura. Ena Lucía Portela escribe abiertamente sobre relaciones lésbicas y Pedro de Jesús publica *El retrato* (1999), un cuento con una historia triangular bisexual-homosexual. Como las escritoras antes mencionadas, tampoco tienen ningún problema con la censura. Y Pedro Juan Gutiérrez triunfa internacionalmente con una novela prohibida sin embargo en la Isla (hasta enero de este año, 2003): *Trilogía Sucia de La Habana* (2001), una historia sobre personajes marginales y relaciones homosexuales.

En línea con estos “discursos de marginalidad” de la narrativa, dentro del movimiento que algunos críticos denominan ya como “realismo sucio”, parafraseando el título de la novela de Gutiérrez y recordando el movimiento cultural norteamericano del mismo nombre (*dirty realism*) de finales de los 80, el cine cubano actual muestra también esa trayectoria: En 1984 se estrena el film-documental *Improper Conduct*, dirigida por Néstor Almendros, sobre el testimonio de un grupo de homosexuales cubanos en el exilio que relatan su experiencia bajo la represión castrista. Este film fue uno de los primeros intentos cinematográficos de denuncia sobre la homofobia social cubana. En 1994 se estrena *Fresa y chocolate*, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y comentada ya anteriormente. Su éxito internacional supuso un cambio de actitud del régimen para con el movimiento homosexual cubano y, aunque continúan los estereotipos sobre masculinidad, es innegable la mayor permisividad política y social a finales de los 90. Baste como ejemplo recordar la inexistencia de censura para cualquier obra literaria relativa a homosexualismo y que escritores que reconocen abiertamente su homosexualidad, como Miguel Barnet o Mirta Yáñez, publican habitualmente. En 1995 se filma *Mariposas en el andamio*, dirigida por Luis Felipe Bernaza, y que plasma la vida cotidiana de los homosexuales y travestis que habitan en “La Güindera”, suburbio



de La Habana. Acaso será ésta aquella liberación sexual de la que hablaba Reinaldo Arenas, pero es innegable que, mientras las instituciones se empeñan en seguir con el recurso a los viejos mitos sexuales exóticos, la intelectualidad cubana en todas sus expresiones artísticas parece llevar un camino opuesto, de apertura de nuevos espacios, en ese discurso sexual identitario. En este sentido hay que reseñar también las nuevas formas expresadas por escritores cubanos fuera de la Isla como Achy Ovejitas (*We Came All the Way from Cuba so You Could Dress like This?*, 1994) que escribe sobre relaciones lésbicas y el conflicto de identidad dentro de una familia patriarcal tradicional o Elías Miguel Muñoz (*Crazy Love*, 1989) que también relata el conflicto entre identidad sexual y nacional.

En conclusión, es indudable que, a lo largo de su historia, el imaginario de identidad cultural sobre Cuba va unido siempre a una elaboración discursiva sobre sus mitos sexuales y que estos operan en el imaginario como valores de identidad nacional. Mitos y estereotipos que, como analizó Louis Pérez, fueron elaborados fuera de la isla prácticamente desde el inicio de su independencia cuando mercados extranjeros, Estados Unidos principalmente, buscaban nuevos lugares exóticos para su turismo. La industria cultural del cine y la música fueron utilizadas para construir estos iconos sexuales exóticos: la sensual mulata rumbera cubana fue elaborada en el cine por actrices como la célebre Ninón Sevilla, mientras Cuba se mostraba como un paraíso de desinhibición en películas como la norteamericana *Guys and Dolls* o a través de las letras de canciones como *Holiday Habana*, y se comercializaban salsa y rumba como formas de baile sensual. Todos estos llamados productos culturales servían de reclamo para el turismo hacia la isla y, progresivamente, pasaron a convertirse en símbolos de su identidad nacional. Esta representación de la identidad cubana se reelaboró a partir del triunfo de la Revolución, cuando la homosexualidad se consideró una consecuencia de la corrupción social del régimen anterior y fue entendida como una enfermedad social que ponía en peligro el ideal de la Cuba socialista. A partir de los ochenta se observa un cambio de actitud hacia la figura del homosexual, reivindicándose como emblema de la cultura cubana a figuras como Lezama y Sarduy. Pero en la actualidad, desde mediados de la década de los 90, literatura, arte y cine operan en una



trayectoria reivindicativa de nuevas formas de expresión de la sexualidad en la búsqueda, quizás, de revelarse contra el oficialismo institucional. Durante este tiempo tiene lugar una profunda crisis económica en lo que se conoce como “Periodo especial”, producida por el derrumbe del sistema comunista de la Unión Soviética y países europeos del Este, aliados de Cuba, así como el embargo norteamericano impuesto en la ONU. Es en este tiempo cuando las instituciones oficiales cubanas encuentran en el turismo la fuente principal de divisas y recurren de nuevo, en reclamo de ese mercado turístico necesario, a la oferta, mediante los medios masivos, de los mitos tradicionales del imaginario cultural cubano: la mulata de libido voluptuosa y la Isla donde toda desinhibición es posible. Esta doble corriente define a la Cuba de hoy, donde la reelaboración del discurso sexual se muestra imprescindible para construir nuevos valores de identidad cultural.

Notas

¹ Michel Foucault escribe *The History of Sexuality* (New York: Vintage, 1979) donde desarrolla su teoría acerca de la conexión entre las instituciones de poder (Estado, religión, etc.) y la sexualidad. En definitiva, Foucault establece en qué manera el poder determina tanto actitudes y comportamientos sexuales como la aceptabilidad de la propia identidad sexual.

² Cuba se convierte en estado independiente de España en 1898, tras la victoria en la guerra que mantuvo con la metrópoli gracias al apoyo logístico de Estados Unidos. A partir de esta fecha el territorio cubano se consideró “protectorado norteamericano”, una fórmula híbrida que hacía depender su territorio (junto con Puerto Rico) de la defensa militar proporcionada por Estados Unidos. Pero en 1910 el estado cubano proclamó su total independencia de Norteamérica al aprobar una constitución que declaraba su estatus de nación soberana.

³ Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California, 1991.

⁴ Ver Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago, 2001. 4

⁵ *Ibid*, 13

⁶ Fernando Ortiz elabora su teoría sobre la “transculturación” de la cultura cubana en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, publicada en 1940. Con el concepto “transculturación” venía a terminar con el viejo rubro “aculturación”, que implicaba asumir la asimilación de una cultura sobre otra. Ello servirá después a Néstor García Canclini para desarrollar su teoría sobre la “hibridez” cultural.

⁷ Ver ensayo de Nora Segura “Prostitución, Género y Violencia” que aparece en la obra *Género e Identidad*. Bogotá: Uniandes, 1995.

⁸ Ver Pérez, Louis. *On Becoming Cuban*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1990. 192

⁹ *Ibid*, 193

¹⁰ Esta cita de Fidel Castro aparece en la p. 136 del ensayo de José Quiroga "Homosexualities in the Tropic of Revolution", dentro de la obra *Sex and Sexualities in Latin America* (New York: New York University, 1997).

¹¹ Ver Young, Allen. *Gays Under Cuban Revolution*. San Francisco: Grey Fox, 1981. 8

Bibliografía

- Álvarez-Tabío, Emma. *Invencción de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Bejel, Emilio. *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago, 2001.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Bobes, Marilyn. "Pregúntaselo a Dios". En *Alguien tiene que llorar*. La Habana: Casa de las Américas, 1995. 79-94.
- Cabrera, Lydia. *Cuentos Negros de Cuba*. Madrid: Ramos, 1979.
- Cámara, Madeleine. "Una promesa incumplida: La emancipación de la mujer cubana a fin de siglo XX". En *La mujer cubana: Historia e Infrahistoria*. Miami: Universal, 2000.
- Carpentier, Alejo. *Ecué-Yamba-Ó*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Carrión, Miguel. *Las Impuras*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- Céspedes, Benjamín de. *La Prostitución en la ciudad de La Habana*. La Habana: O'Reilly, 1888.
- Connel, R.W. "The History of Masculinity". En *Masculinities*. Los Angeles: University of California, 1995. 183-203.
- De la Campa, Román. *Cuba On My Mind*. New York: Verso, 2000.
- Department of Anthropology, College of William and Mary. *Cuba in the Special Period*. Williamsburg, VA: Studies in Third World Societies, 1997.
- Giralt, Pedro. *El amor y la prostitución. Réplica al doctor Céspedes*. La Habana: La Universal, 1889.
- Guillén, Nicolás. *El libro de los sonos*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Gutierrez, Pedro Juan. *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Lamas, Marta. "Cuerpo e identidad". En *Género e Identidad*. Gabriela Arango, Magdalena León, Mara Viveros eds. Bogotá: Uniandes, 1995. 145-178.
- Leiner, Marvin. *Sexual Politics in Cuba*. Boulder: Westview, 1994.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.
- López Civiera, Francisca. *Cuba y su Historia*. La Habana: Gente Nueva, 1998.
- Masiello, Francine. "Gender, Dress and Market: The Commerce of Citizenship in Latin America". En *Sex and Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston and Donna Guy eds. New York: New York University, 1997. 256-267.
- Molloy, Sylvia. "The Politics of Posing". En *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy and Robert Mckee Irwin eds. Durham: Duke University, 1998. 141-160.
- Montecino, Sonia. "Identidades de Género en América Latina". En *Género e Identidad*. Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros eds. Bogotá: Uniandes, 1995. 78-94.
- Montero, Oscar. "Modernismo and Homophobia: Darío and Rodó". En *Sex*



- and *Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston and Donna J. Guy eds. New York: New York University, 1997. 101-117.
- Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Pérez, Louis. *On Becoming Cuban*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1990.
- Pierre-Charles, Gerard. *El Caribe a la Hora de Cuba*. La Habana: Casa de las Americas, 1982.
- Piñera, Virgilio. *Teatro Inconcluso*. La Habana: Unión, 1990.
- Portela, Ena Lucía. "Sombrío despertar del avestruz". En *20 cuentos Eróticos Cubanos*. La Habana: Letras Cubanas, 1997. 113-136.
- Quiroga, José. "Homosexualities in the Tropic of Revolution". En *Sex and Sexuality in Latin America*. Daniel Balderston and Donna J. Guy eds. New York: New York University, 1997. 244-262.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Sarduy, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- _____. *Colibrí*. Barcelona: Arcos Vergara, 1984.
- Sedgwick, Eve K. "Nationalisms and Sexualities in the Age of Wilde". En *Nationalisms and Sexualities*. Andrew Parker, Mary Russo and Doris Sommer eds. New York: Routledge, 1992. 235-246.
- Smith, Paul Julian. "Cuban homosexuality: On the Beach with Nestor Almendros and Reinaldo Arenas". En *Hispanisms and Homosexualities*. Sylvia Molloy and Robert Mckee Irwin eds. Durham: Duke University, 1998. 248-268.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. México, D.F.: Porrúa, 1979.
- Waylen, Georgina and Randall, Vicky eds. *Gender, Politics and the State*. New York: Routledge, 1998.
- Weeks, Jeffrey. *Sexuality and Its Discontents*. London: Routledge, 1985.
- Young, Allen. *Gays Under Cuban Revolution*. San Francisco: Grey Fox Press, 1981.