

# Cuerpos peligrosos en una nación de héroes

---

Emilio Bejel

**P**ARA COMENZAR UNA REFLEXIÓN SOBRE LA NACIÓN CUBANA Y LAS IMÁGENES que a partir de ella se construyen de los cuerpos alienados, acaso se deba partir de la idea que propone Benedict Anderson, de que la nación es una «comunidad imaginada» que se establece como una especie de religión laica de la modernidad, debido al vacío producido por la caída de la religión como la visión dominante en el mundo occidental moderno<sup>1</sup>. A esta idea de Anderson, podríamos añadir que esa comunidad es imaginada como un cuerpo, el cuerpo de la nación, el cual, con frecuencia, se proyecta como el término positivo cuyo opuesto es el no cuerpo o la no sociedad, esto es, el cuerpo nacional aparece opuesto a la sociedad en total caos y decadencia, la cual, a la vez, se representa a menudo como un cuerpo heroico desintegrado que exige que se reúnan sus fragmentos en una unidad coherente. En otras palabras, el cuerpo heroico nacional promete redimir a la sociedad de su caos y de su heterogeneidad, y esta redención siempre se presenta como un constante acto de diferir la diferencia.

Además, a esta idea del «cuerpo de la nación» habría que añadir que como los cuerpos, lejos de ser entes dados e inmutables, son en realidad imágenes cambiantes siempre llenas de significado, todo constructo corporal se constituye en el escenario de la lucha de diversos discursos en tensión, es decir, se constituye en el lugar donde se proyectan conflictos ideológicos de toda índole. Son precisamente las imágenes de los cuerpos los escenarios donde se proyectan luchas no solamente de raza, sino, también, de clase, de género y de nacionalidad. Es decir, en la imagen del cuerpo se dan cita elementos de lo que pudiera llamarse lo político como tal.

Me parece obvio, por la lectura de textos cubanos de los dos últimos siglos, que la noción de homosexualidad y homoerotismo se inscribe, por negación, en los modelos normativos de la narrativa nacional cubana. También considero que, a pesar de los enormes esfuerzos por expulsar hacia lo exterior y abyecto los cuerpos extraños, o, precisamente, debido a tales esfuerzos, el fantasma de la homosexualidad y el simbolismo del cuerpo del homosexual ha amenazado por mucho tiempo al discurso nacional cubano. Debido a su abyección en las definiciones de la cubanidad, lo que podríamos llamar la «identidad homosexual» moderna se hace necesaria en la delimitación de los límites del discurso nacional. En este sentido, lo que es marginal

se hace necesario, ya que la homosexualidad, como una región abyecta en los márgenes del discurso nacional cubano, delimita y define tal discurso, marca sus bordes. Ésta es precisamente la razón por la cual la abyección de la homosexualidad pertenece al proceso de simbolización de la nación, y, como tal, puede regresar al mundo simbólico nacional con fuerza inusitada. El efecto desestabilizador de lo extraño explica, al menos parcialmente, la definición negativa que el homosexual ha recibido en las varias transformaciones del discurso nacional cubano, discurso que aspira a lograr coherencia en una sociedad profundamente heterogénea. Como todo campo discursivo, el del nacionalismo cubano contiene una contingencia estructural que asegura un permanente estado de inestabilidad. Este fantasma amenazador del cuerpo homosexual forma parte, por negación, del constructo del nacionalismo cubano moderno e, irónicamente, se erige en un elemento constitutivo de tal discurso debido precisamente a su papel negativo en la ecuación estructural del discurso dominante. Por tanto, la categoría de lo homosexual, como las categorías de lo negro, lo proletario o lo femenino, *puede* ofrecer una posibilidad para una nueva perspectiva que apunte a la resignificación de la nación cubana del presente y del porvenir.

El cuerpo nacional cubano a menudo se representa en biografías de personajes ilustres o héroes valerosos y ejemplares que deben tomarse como modelos de comportamiento, para de esta manera darle unidad «imaginaria» al cuerpo nacional<sup>2</sup>. Pero aquellos cuerpos que aparezcan en lo exterior de la noción de tal imagen heroica deberán ser rechazados del supuesto interior coherente del cuerpo del héroe. No obstante, propongo como hipótesis de trabajo que, al menos en nuestra época de globalización, tanto el papel estructural de los cuerpos expulsados que se toman como peligrosos, como el de los cuerpos heroicos que sirven de modelo normativo, son, con frecuencia, ambiguos y conflictivos y, a veces, intercambiables. Estar «afuera» o estar «adentro» del discurso nacional no es una condición totalizante o absoluta, sino que ésta es siempre porosa, conflictiva y problemática. Es precisamente en esta grieta constitutiva donde encontramos la posibilidad de resignificación.

Tomemos como punto de partida de esta reflexión un ejemplo de la literatura cubana. En la mitología nacional imaginaria de Cuba construida por José Lezama Lima, la figura de José Martí aparece como el héroe que fecunda toda la historia de la nación. No sólo ciertas ideas martianas son motivos de la articulación de tal mitología, sino que, también, la imagen del cuerpo martiano surge aquí como acto simbólico de todo el constructo de la cubanía, es decir, como metáfora del cuerpo nacional. En su ensayo «La posibilidad del espacio gnóstico americano» (1959), Lezama da una imagen de la muerte de Martí en el campo de batalla poco después de haber comenzado la última guerra de independencia de Cuba en 1895: «Vemos cómo [el cuerpo de Martí] ha sido arrastrado después de muerto bajo la lluvia, cómo al desplomarse el alazán algunos que lo vieron dicen que aún gemía, cómo ha sido enterrado y desenterrado, (...), cómo su cabeza separada del tronco, (...), ha sido mostrada a la entrada de la ciudad»<sup>3</sup>. La ciudad a la que se

refiere Lezama es Santiago de Cuba, usada aquí como metáfora que apoya la imagen del héroe rebelde, que mientras está en el bosque o en las montañas no logra que su imagen se realice en la historia de su pueblo. La ciudad así concebida viene a ser la metáfora capaz de contener y desarrollar la imagen del héroe moderno, y de esta manera es la ciudad la que puede realizar históricamente las posibilidades épicas del país. Aquel quedaría sólo como potencia o promesa de futuro, si no fuera porque ese espacio gnóstico ilimitado de su imagen en el bosque se realizara en el espacio urbano. En esta mitología lezamiana, es de suma importancia que el héroe entre vivo o muerto en la ciudad, y por eso Lezama relaciona la figura de Martí con la Revolución Cubana de 1959, pues fue entonces, según esta mitología, que «El héroe entra [vivo] en la ciudad», en este caso se infiere que se trata de la figura heroica de Fidel Castro entrando no solamente en Santiago sino en la capital del país, La Habana<sup>4</sup>.

Pero, a pesar de todas las implicaciones ideológicas de esta noción de la mitología lezamiana y de las aclaraciones necesarias de los cambios que sufrió la posición política de Lezama en cuanto a la Revolución del 59<sup>5</sup>, en esta ocasión quisiera tomar otro derrotero. Lo que me interesa en estos momentos es, más bien, hacer hincapié en la metáfora del cuerpo martiano destrozado y disperso, como un cuerpo místico desarticulado que ha perdido su sentido de unidad al perder la cabeza que queda separada del tronco. La imagen no puede ser más sugestiva: el cuerpo nacional ha perdido su tino y su memoria y, por lo tanto, hay que recoger esos fragmentos dispersos y de alguna manera alcanzar la unidad y coherencia de ese cuerpo destrozado. Ante esta imagen quisiera proponer las siguientes preguntas para continuar esta reflexión: ¿cuáles son las características de este héroe que se quieren recuperar?, ¿a qué precio se va a lograr la recuperación de la coherencia del cuerpo heroico en relación con el cuerpo del supuesto traidor?

Desde los comienzos de la historia cubana moderna, los líderes nacionalistas de Cuba han articulado discursos en los que ciertos cuerpos aparecen como extraños y peligrosos en contraste con la imagen de cuerpos heroicos. No sólo la imagen del cuerpo del héroe como un hombre viril, sino sus contrapartidas discursivas, la del «hombre afeminado» y la de la «mujer hombruna», forman parte integral de la estructura simbólica nacional que los ciudadanos ideales deben de seguir o evitar según sea el caso<sup>6</sup>.

Fue, precisamente, un poco antes y durante los difíciles años de las guerras de independencia de Cuba, que duraron gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, cuando aparecieron con más insistencia biografías que construían imágenes del héroe cubano ideal como viril, guerrero y sin temor al sacrificio por la patria. En este sentido, se distinguen los *Cromitos cubanos*<sup>7</sup>, una colección de biografías escritas por Manuel de la Cruz en 1892, en las cuales éste propone una especie de modelo normativo para la guerra, un modelo de conducta para el hombre guerrero que rechaza al hombre «poco viril», representado, según De la Cruz, por el poeta modernista cubano Julián del Casal, ya que éste no dedica su vida a la acción ni su pluma a

seducir a las mujeres<sup>8</sup>. Este repudio por el hombre «poco viril» o «afeminado», así como el rechazo a la «mujer masculina», se construye en Cuba como una delineación de los límites del discurso nacionalista cubano: se trata de que el «hombre afeminado» y la «mujer hombruna» no deben pertenecer al cuerpo nacional. Ambos, sin embargo, están ahí, siempre, como fantasmas en acecho, ya que para definir qué es un ciudadano perfecto hay que, al menos, implicar qué queda fuera de la figura positiva del héroe-ciudadano. Para De la Cruz, el poeta Casal despliega un comportamiento patológico porque se distancia del «hombre de acción» que se dedica a la guerra y a la vida pública<sup>9</sup>, y debido también a que en sus escritos se nota «una falta de mujeres»<sup>10</sup> (mujeres en el sentido de objetos pasivos del deseo del hombre). De la Cruz patologiza el cuerpo de Casal porque lo percibe como el de un hombre casero que evita lo que se supone que es el espacio propio del «hombre viril»: la conquista de las mujeres, la guerra y la política<sup>11</sup>. El Casal propuesto por De la Cruz muestra un cuerpo débil y afeminado que trasgrede las normas de su género y de la heterosexualidad<sup>12</sup>. Los héroes articulados por De la Cruz poseen características de gran sentido épico, y en el Casal de De la Cruz, como señala la crítica Agnes Lugo-Ortiz, lo épico se desviriliza por un proceso de «afeminación»<sup>13</sup>. Éste es el primer contraste que quisiera señalar en este trabajo, es decir, las diferencias entre las imágenes corpóreas del Martí héroe destrozado en la guerra, imagen positiva que hay que recuperar, con la del Casal poeta extraño de cuerpo delicado, que se dedica a escribir una poesía sensual y afeminada que varios críticos y políticos cubanos han considerado como una amenaza para la nación<sup>14</sup>.

Fue, sin embargo, Severo Sarduy, considerado por la crítica, y por él mismo, el sucesor del neobarroco de Lezama Lima, quien logró cambios más radicales tanto en la representación literaria de los cuerpos trasgresores como en la del héroe. En su primera novela altamente experimental, *De donde son los cantantes* (1967), Sarduy lanza un reto radical al concepto de historia lineal e «identidad nacional»<sup>15</sup>. Además, esta obra, entre otras cosas, es precisamente una parodia del cuerpo del héroe entrando en la ciudad de La Habana. En la tercera sección de esta novela, titulada «La entrada de Cristo en La Habana», se narra, muy experimentalmente, una procesión de una figura de madera que parece un Cristo, que va de la parte oriental de la Isla hasta La Habana. A medida que la figura viaja de este a oeste, el material de la madera se corroe y finalmente se cae en pedazos. Esta desintegración ocurre mientras los personajes de Auxilio y Socorro, que pueden tomarse como representantes de la cultura negra en Cuba, son asesinados por helicópteros del Gobierno. A medida que la procesión se acerca a la capital, toda la Isla se convierte en una sociedad de consumo, con edificios elegantes y tiendas de *self-service*. Finalmente, la figura de Cristo llega a La Habana, y en ese mismo momento toda la ciudad se llena de nieve. Esta parodia delirante se refiere a la idea de que, a medida que la procesión se acerca a la capital, el origen de la nacionalidad se desintegra, convirtiéndose progresivamente en algo más extranjero, más consumista,

más dominado por la cultura blanca y burguesa actual; en otras palabras, en una especie de preámbulo de la llamada cultura global posmoderna. Me parece que se trata de una parodia no sólo de la mitología nacional que propone que la cubanía es más genuina en la parte oriental de la Isla que en La Habana, sino también de cualquier noción que implique que la cubanía está en algún lugar privilegiado como una esencia inmutable. «La entrada de Cristo en La Habana» también puede leerse como una imagen irónica del héroe Fidel Castro, quien, en los primeros días de enero de 1959, fue en una caravana de Oriente a La Habana en un dramático acto de victoria épica<sup>16</sup>. Es inevitable la comparación entre esta imagen presentada por Sarduy, del héroe entrando en la ciudad de La Habana y la de Martí destrozado en el campo de batalla en la mitología propuesta por Lezama que mencionamos anteriormente. Si Lezama insiste en que el cuerpo de Martí está destrozado por no haber podido entrar vivo y victorioso en el espacio urbano moderno, Sarduy se refiere, al menos en una de sus posibles lecturas, a que el cuerpo de Fidel llega destrozado a la capital habanera precisamente por haber entrado en el espacio urbano, ya que la ciudad se ha convertido en el espacio de la posmodernidad extranjerizante por excelencia, el espacio anti-heroico que deconstruye el metarrelato moderno de la mitología nacional. Me parece obvio que en Sarduy la ideología en la cual se proyectan estos cuerpos ha cambiado de tal manera en comparación con la de Lezama, que ya la problemática no se funda en una especie de destino providencial de la patria, ni en la relación entre el sujeto metafórico y la imagen como una suerte de ritmo universal, sino en una tematización de la representación, es decir, que se centra en el nexo entre el referente y su copia o, más bien, en la falta de referente. La realidad aparece así como una copia de una copia de una copia, en una circularidad sin fin. Hay en la escritura de Sarduy un constante juego de simulaciones que hacen de sus textos una ruptura radical de los géneros literarios, y de sus cuerpos una ruptura radical de los roles sexuales. Es por eso que el cuerpo del reverso de lo heroico en Sarduy ya no es el del homosexual, el gay o la lesbiana, sino el de una especie de travesti *queer* en constante transformación y metamorfosis. Acaso el ejemplo más dramático en este sentido sea el de su novela *Cobra* (1972)<sup>17</sup>, en donde se narra una serie de metamorfosis de un travesti parisino de los años 60. Este travesti, a veces, aparece, entre otras formas, como un enano, otras como un miembro de una secta de lamas tibetanos y, otras, como un turista hindú. Es el proceso de un cuerpo que apela al enmascaramiento y el camuflaje, lo cual le sirve para atacar o defenderse de situaciones difíciles. La tensión en la obra de Sarduy reside entre el original y su copia, y no entre el mundo y su trascendencia como en la de Lezama (al menos el de cierto Lezama anterior a *Oppiano Licario*)<sup>18</sup>. Lejos de una visión heroica de la nación y del mundo, hay en Sarduy una escritura sobre un cuerpo sin original, y, por lo tanto, en su textualidad se da una sustitución del cuerpo del héroe por el de ese travesti en constante transformación y enmascaramiento.

Pero, si se trata de resistencia homosexual politizada, no es Severo Sarduy sino la obra y persona de Reinaldo Arenas el mayor regreso de lo reprimido y la mayor salida del armario en la cultura cubana. Como se sabe, Reinaldo Arenas se suicidó en 1990 en la ciudad de Nueva York para evitar el alargamiento de las calamidades corporales y mentales del sida. En cuanto a sus escritos, no sería exagerado decir que, en cierto sentido, conforman todos ellos una autobiografía que trata de construir un nuevo sujeto rebelde homosexual. Cuando se leen las páginas de *Antes que anochezca*<sup>19</sup>, se nota, de inmediato, que el protagonista-narrador es un homosexual promiscuo extremadamente creador que ha sido perseguido por una sociedad y un sistema gubernamental que rechaza su comportamiento tanto político como sexual. Éste es el momento en que la imagen del cuerpo de Reinaldo se erige, por un lado, en el cuerpo del goce sensual, y, por otro, en lo que Foucault llama el cuerpo como sitio para la inscripción de la justicia estatal. Es así que el cuerpo de Reinaldo aparece como cuerpo gozoso y, a la vez, como cuerpo encarcelado y perseguido, desfigurado por su tradicional abyección.

Ese cuerpo desfigurado de Arenas entra a la historia como la imagen de un homosexual promiscuo que ha tratado de adoptar simultáneamente la posición de traidor y de héroe. Se erige como traidor en relación con las figuras machistas tradicionales, y como héroe de una nueva visión de la nación que asimila las diferencias del deseo sexual. Se trata de una especie de cuerpo heroico de una épica del oprimido, una épica que es, irónicamente, una narración simultánea del héroe y del traidor. Los dos, héroe y traidor, se confunden y casi se borran los límites que nos impedían salirnos de nuestros moldes nacionales. Es así como podemos decir que en la encrucijada entre el discurso moderno del nacionalismo y la fragmentación de la condición posmoderna, surge una imagen paradójica del cuerpo de la nación y del ciudadano ideal. Acaso desde esta inestabilidad discursiva se pueda repensar de manera fundamental una narrativa de la nación que permita imaginar las posibilidades mutuas entre lo nacional y otras formas contestatarias de identificación cultural.

#### NOTAS

**1** Anderson, Benedict; *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (edición revisada, la primera edición es de 1983); Verso, Londres, 1991.

**2** Aunque en este trabajo me limitaré a unos pocos ejemplos de la literatura cubana, también se podrían traer a colación monumentos, pinturas y toda clase de artefactos culturales para apoyar la idea de que el nacionalismo utiliza varios medios para construir el cuerpo de la nación basado en representaciones del cuerpo heroico. Para un análisis reciente de la representación de Martí en la plástica, véase el interesante artículo de Jorge Camacho, «La figura de José Martí en la plástica y la crítica de los años 80 y 90 en Cuba», en *La página de José*

*Martí*, pp. 1- 11.

**3** Lezama Lima, José; «La posibilidad en el espacio gnóstico americano», en *Imagen y posibilidad* (edición de Ciro Bianchi Ross); Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 103-104.

**4** Íd., la idea lezamiana del *mito del héroe entrando en la ciudad* la analizo en las páginas 185-191 de mi libro *José Lezama Lima, poeta de la imagen*; Huerga & Fierro editores, Madrid, 1994.

**5** Doy mi opinión sobre la posición política de Lezama en *José Lezama Lima, poeta de la imagen*; pp. 26-28.

**6** Debo aclarar que, en esta ocasión, no amplí la discusión sobre la llamada «mujer hombruna» debido a que el presente trabajo se extendía demasiado. Para un estudio

del constructo de la «mujer hombruna», véanse los capítulos 1, 3, 10 y 12 de mi libro *Gay Cuban Nation*; The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2001.

**7** De la Cruz, Manuel; *Cromitos cubanos (bocetos de autores hispano-americanos)*; Biblioteca «El Fígaro», Establecimientos Tipográficos «La Lucha», La Habana, 1892; edición revisada con prólogo de Salvador Bueno; Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

**8** Para una discusión inteligente de este asunto, véase Lugo-Ortiz, Agnes I.; *Identidades imaginadas: Biografía y nacionalidad en el horizonte de la guerra (Cuba 1860-1898)*; Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1999. Además, véase el excelente estudio de Oscar Montero sobre el erotismo en la obra de Julián del Casal, *Erotismo y representación en Julián del Casal*; Rodopi, Amsterdam, 1993.

**9** Lugo-Ortiz; *Identidades imaginadas*; p. 217.

**10** De la Cruz; *Cromitos cubanos*; p. 229.

**11** Lugo-Ortiz; *Identidades imaginadas*; pp. 217-219.

**12** Íd., p. 222.

**13** Íd., p. 224.

**14** En este sentido, además de las críticas de Manuel de la Cruz, Oscar Montero discute en su libro las opiniones negativas de otros intelectuales cubanos contra Julián del Casal. Véase Montero; *Erotismo y representación en Julián del Casal*.

**15** Sarduy, Severo; *De dónde son los cantantes*; Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967. Para un estudio de los conceptos de historia lineal e identidad nacional en Sarduy, véase el capítulo siete de mi *Gay Cuban Nation*.

**16** Para un brillante estudio sobre *De dónde son los cantantes*, véase González Echevarría, Roberto; *La ruta de Severo Sarduy*; Ediciones del Norte, Hanover, N.H., 1987.

**17** Sarduy, Severo; *Cobra*; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

**18** Lezama Lima, José; *Oppiano Licario*; Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

**19** Arenas, Reinaldo; *Antes que anochezca (Autobiografía)*; Tusquets Editores, Barcelona, 1992.



Naturaleza muerta #10 (Ocio).  
Acrílico sobre lienzo, 71 x 71 pulg., 1993.