UCLA
Mester

Title

Eros en una isla maldita: alegoría, poder y sexualidad en Casa de juegos de Daína Chaviano

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1hk568cq

Journal

Mester, 35(1)

Author

San Juan, Maribel

Publication Date

2006

DOI

10.5070/M3351014640

Copyright Information

Copyright 2006 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Eros en una isla maldita: alegoría, poder y sexualidad en *Casa de juegos* de Daína Chaviano

Maribel San Juan
Florida International University

Casa de juegos es una de las cuatro novelas reunidas en el ciclo *La Habana oculta* que la escritora cubana Daína Chaviano dedica a su ciudad, donde se muestra el drama psicosocial que envuelve a sus personajes en la Cuba de finales de los 80 y durante toda la década de los 90. Estos momentos fueron de gran significación dentro del ámbito cultural y político de la isla debido a la crisis mundial del sistema comunista y a su repercusión en Cuba. A finales de la década de los 80, ante la apertura política ocurrida en las naciones socialistas del este de Europa, el gobierno de Cuba asumió una política de rigidez, intolerancia y aislamiento, junto a medidas económicas muy austeras debidas a la pérdida de subsidio del campo socialista. Esta reacción tuvo consecuencias psicológicas y sociales devastadoras para toda una generación de jóvenes, cuyas edades oscilaban entre los 20 y 30 años, y provocó un exilio masivo de intelectuales, artistas y profesionales en la década de los 90. Entre estos jóvenes que escapan de la isla se encuentra la autora de esta novela.

En esta novela, la segunda del ciclo, que la autora escribe tras su salida al exilio, se percibe una fuerte dosis de erotismo combinada con elementos fantásticos, simbólicos y mitológicos. Estos elementos a su vez se mezclan con situaciones de la vida cotidiana donde se refleja una realidad social. La autora establece una dinámica entre lo real y lo irreal para diseñar un cuadro surrealista del cubano y su cultura, donde se sientan las pautas para una tesis política.

Gaia es una estudiante universitaria que se involucra en una relación sexual que le proporciona gran placer. Después de la muerte de su amante—lo que la hace caer en un estado transitorio de frigidez—busca la ayuda de una santera. Las recomendaciones de ésta la llevan a encontrarse con personajes que representan a los dioses de la religión

afrocubana, quienes la introducen en el ambiente onírico de una misteriosa casa de La Habana. Los seres mitológicos que habitan dicha casa *juegan* a un exacerbado erotismo que trasciende las barreras de los sentidos: la experiencia sexual alcanza matices sadomasoquistas que llevan al cuerpo y la mente de Gaia a explorar niveles sensitivos e imágenes desconocidas. Su encuentro y relación con Eri—hombre y dios afrocubano a la vez—definen la trama de la historia. A partir de la dinámica entre el poder y el sexo se alcanza a proyectar el plano personal de Gaia dentro de un plano más amplio, que abarca todo el drama social cubano.

Los objetivos de este trabajo son, por un lado, interpretar la tesis de Chaviano, que consiste en la denuncia al sistema represivo imperante en Cuba, sus métodos de poder y el consecuente caos psicológico y social que ha provocado en las últimas décadas; y por otro, explicar la dinámica que se establece entre la creación literaria y la sexualidad, así como el papel que entra a jugar, dentro del proceso creativo del autor, el mundo extra-textual. Abordaremos estas ideas usando como base teórica a Michel Foucault, Sigmund Freud y las perspectivas teóricas postmodernistas de Silvia Nagy-Zekmi y Eric S. Rabkin.

Teoría foucaultiana del poder y la sexualidad

Michel Foucault sostiene que el poder, para ejercer su disciplina, requiere de "enclosure": un lugar aparte de los demás y encerrado en sí mismo, que provea un espacio protegido de disciplinaria monotonía (*Discipline* 141). Este espacio en la novela es la misteriosa casa adonde Gaia llega conducida por Oshún, diosa del amor y del placer de la religión afrocubana, "Algo o alguien había prohibido la comunicación con el exterior." Por eso el narrador se pregunta:

> ¿Y cómo sabría el mundo que ella deseaba ser rescatada si ni siquiera le permitían hacer una señal? Jardines exuberantes bloqueaban el acceso visual a la calle. Había lápices y papeles sobre algunas mesas, pero ningún sobre o buzón donde colocarlos. Los teléfonos eran meros objetos de adorno. Gaia descolgó varios, y la línea arrojó en su oído el soplo del vacío [. . .] ¿a quién pedir ayuda si *el dueño o los dueños del recinto controlaban cada puerta, cada ventana, cada balcón*? (Chaviano 80; énfasis mío)

La casa, protegida por sus jardines y paredes, es la metáfora de la isla, que a su vez está rodeada de mar, produciendo esa sensación de lejanía y encierro en sí misma que la hace "nodriza de una pequeña civilización, como un asteroide que contuviera todo lo necesario para la supervivencia de una especie distinta que viviera a espaldas del universo" (Chaviano 79). Foucault insiste en que la disciplina impuesta a un determinado conglomerado humano (en este caso, la impuesta por parte del Estado cubano a los habitantes de la isla para que permanezcan en el país y obedezcan sus leyes) requiere de vigilancia: por medio de ésta se consigue que el poder disciplinario se convierta en un sistema "integrado" (*Discipline* 176). Al intentar acercarse a balcones o puertas de la casa "alguien se lo impedía siempre: jóvenes que jugaban a su alrededor, o atletas que *montaban guardia*" (Chaviano 80; énfasis mío). En esta casa-isla, la realidad adquiere un matiz surreal y pesadillesco; Gaia sentía "alucinar sin tregua, confundir el rumbo, perder para siempre la certeza de lo que es verdadero [. . .] y todo ello, con la angustia de quien desea escapar y no puede" (82).

En la realidad que sirve de inspiración para esta novela, el Estado cubano siempre ha instrumentado diversas medidas de vigilancia generalizada. Desde los niveles mínimos de la estructura social (familia, vecindario, centro de trabajo o de estudio) hasta los niveles más abarcadores de la misma (comunicaciones, guardacostas, control de las salidas y entradas del país) se establece un sistema casi perfecto de control a nivel nacional. Gaia también percibe la asfixiante sensación que experimentan tantos cubanos de estar enterrados vivos: "[l]a idea de estar muerta se alojó en su ánimo consecuentemente." No obstante, ella se aferra "a la esperanza de hallarse en un infierno transitorio" (93).

Sin embargo, a nadie parece molestarle, porque en aquel lugar se crean las condiciones propicias para otro tipo de *escape*: el sexual. "Allí vegetaba una realidad *tentadora*, capaz de sumir a sus habitantes en una *orgía* que les hacía olvidar los rigores de ese encierro" (80; énfasis mío). Los dioses afrocubanos, bellos y sensuales, son los guías de la joven y los anfitriones de esta alegórica *casa de juegos* eróticos, donde Inle, el orisha que representa la figura jerárquica del poder en la mansión, efectúa un ritual para mostrar su potencia sexual. Esta potencia sexual exhibida por el orisha frente a sus obedientes espectadores es la forma alegórica de presentar un poder político que, mediante muestras de superioridad y fuerza—tanto en manifestaciones

públicas como en operaciones internas de los agentes de la seguridad del Estado—impone sumisión y *rendición al sacrificio* de parte de la mayoría del pueblo.

> Majestuoso como un espectro, se acercó a uno de los lechos, abrió su capa y mostró un cuerpo tan maravilloso como el fúlgido miembro que ofreció a una mujer [. . .] iba derramando su preciosa esperma en los receptáculos que con gusto se rendían al sacrificio; [quienes le ven el rostro] quedan atados a su voluntad y ya no pueden negarle nada. (79, 89–90)

Foucault afirma que el papel de la ceremonia política ha sido el de hacer ver una excesiva aunque regulada manifestación de poder: "a *spectacular expression of potency*, an 'expenditure', exaggerated and coded, in which *power renewed its vigour*" (*Discipline* 187-88; énfasis mío). La disciplina lleva su propio tipo de ceremonia ostentosa en forma de "parade," donde los sujetos se presentan como objetos que muestran su poder en la medida en que son observados por las multitudes (*Discipline* 187–88). En *Casa de juegos*, la *espectacular expresión de potencia* (sexual) de Inle simboliza el poder del Estado, el cual manipula (sexualmente) a aquella "tierra de nadie que parecía gobernada por la voluntad de algún dios caprichoso y febril" (79). La principal víctima de este "dios caprichoso y febril" es Gaia: mujer, joven, de aspecto infantil, alegórica imagen de la inocencia y vulnerabilidad de un pueblo donde, al parecer, el sexo se ha convertido en la "raison de tout" (*Histoire* 103). De esta forma explica Foucault cómo en la cultura occidental se crea una lógica del sexo, donde a éste se le confiere una relevancia social que nos somete enteramente—"nous, notre corps, notre âme, notre individualité, notre histoire"—a una lógica de la concupiscencia y del deseo (103). Se exacerba entonces el apetito sexual y la lujuria a partir de la existencia de un instrumento represivo que forma parte del aparato de poder llamado "dispositif de sexualité" (110). En el texto, se describe la cultura de un pueblo caribeño, cuya natural sensualidad se convierte en una vía para canalizar frustraciones espirituales y materiales. La Rampa es "el ardiente corazón" de la ciudad:

> Y en esa ruta, la más concurrida del país, las miradas de los cubanos "*normalmente provocativas*— adquirían un *brío inusitado*. El soplo de los alisios azotaba los cuerpos, levantando oleadas de vapor y sudores almibarados. *Multitud de ojos resbalaban sobre pieles ajenas, como una lluvia ácida que desgarrara las ropas en plena vía pública*. Expuestos a la inclemencia de tales elementos, *deambulaban cazadores y víctimas por esa calle lúbrica y siempre húmeda de deseo*. (Chaviano 119–20; énfasis mío)

Se crea una dependencia psicológica hacia todo lo que conduzca a saciar un voraz e "inusitado" apetito sexual, que en vez de reprimirse, como suele ocurrir en Occidente, se exacerba, haciendo disparar el "dispositivo de la sexualidad" en un sentido opuesto al de la represión. Al liberarse este tabú por medio de la *apertura* sexual, se puede caer en el error de pensar que se consiguió transgredir las normas establecidas por el Estado. Foucault advierte que "c'est cette désirabilité que *nous fait croire* que nous affirmons *contre tout pouvoir* les droits de notre sexe [. . .]. Ne pas croire qu'en disant oui au sexe, on dit non au pouvoir; on suit au contraire le fil du dispositif général de sexualité" (*Histoire* 207–08; énfasis mío). Lo que nos dice Foucault es que esta supuesta liberación no constituye un desafío a la represión institucionalizada. Gaia se percata de esto al decirle a Eri: "[s]igo sin creer que la cama sea la única solución para este desbarajuste" (Chaviano 169). Para Foucault, este "dispositivo de la sexualidad" es un instrumento que trabaja en ambas direcciones, siempre a favor del poder, y por lo tanto no representa un verdadero desafío a la institución del Estado. Este problema se resolvería, según Foucault, rompiendo con los patrones establecidos,[1] o sea mediante un giro táctico y total (*retournement*) de los diversos mecanismos de la sexualidad que vayan en contra del poder y que a su vez permitan reafirmar otros valores éticos que el *establishment* no reconoce:

> C'est de l'instance du sexe qu'il faut s'affranchir si, par un *retournement* tactique des divers mécanismes de la sexualité, on veut faire valoir contre les prises du pouvoir, les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance. Contre le dispositif de sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être

> le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs. (*Histoire* 208; énfasis mío)

Foucault se declara a favor de una liberación sexual del "cuerpo" y los "placeres," pero en contra de "le sexe-désir" o "dispositivo sexual" como instrumento regulador. Éste es precisamente el instrumento del que se vale "la misteriosa organización de Eri," que no acude al "enfrentamiento" y cuya "herramienta conspirativa era bastante extraña":

> Toda la energía empleada en cuestionar órdenes absurdas había sido moldeada—sin que ella se diera cuenta—por sus peculiares experiencias sexuales. Primero, la condicionaron a obedecer; después, *tras hacerle saltar las barreras de su libido*, fue liberada de esas ataduras que suelen originar mayores represiones. (Chaviano 167-68; énfasis mío)

En la solución foucaultiana, no se produce una ruptura con el instrumento manipulativo del poder, pues lo que propone Foucault es desprenderse de las ataduras y convenciones del Estado. En la novela, el Estado es quien manipula a la organización de Eri y usa ese "dispositivo sexual" como instrumento regulador a favor de sus propios intereses. Para Gaia, sin embargo, ese mecanismo funcionaba al lograr *liberarla de sus ataduras*: "forzar los límites de su erotismo se convertía en un mecanismo de cordura porque se estaba rebelando contra algo que sí podía vencer" (167). Este "mecanismo de cordura" representa un arma perfecta al servicio del poder "y en una prisión social podía adquirir trascendencia catártica" al *purificar* (o expulsar) los deseos sexuales y aceptar una libertad ilusoria, que únicamente conseguía aplazar el instinto de resistencia.

Teoría freudiana de los instintos

Como el propio Foucault plantea: "les innombrables théoriciens et practiciens de la chair avaient déjà fait de l'homme l'enfant d'un sexe impérieux et intelligible" (*Histoire* 103). Se refiere a la trayectoria teórica y práctica de Sigmund Freud, quien ya había enfatizado la presencia de instintos sexuales desde las edades más tempranas del desarrollo del individuo. En *Casa de juegos* vemos cómo el placer que se experimenta a partir de la satisfacción de los instintos "salvajes" o

"no domesticados" es mucho mayor que la de los instintos del ego, determinados por patrones de conducta sociales. Esto, según Freud, viene dado por la irresistibilidad de los instintos "perversos" y la atracción que sienten los individuos hacia lo prohibido (29).

En el texto observamos cómo en una sociedad en crisis, donde priman las carencias materiales—"en su vecindario no había electricidad, es decir, no había radio, ni televisión, ni ventilador, ni posibilidades de leer" (Chaviano 122)—y donde pesan aún más las espirituales—"[la] claridad invitaba al estatismo, a la inacción, al estancamiento de las posibilidades. Era como si la llegada del sol paralizara las voluntades" (122)—esta forma permitida de liberación sexual funciona como válvula de escape. Se subliman los deseos de rebelarse políticamente a través de un proceso de "satisfacciones sustitutivas" (Freud 23).

Mientras que en la sociedad descrita por Freud se disminuye el sufrimiento humano por medio de la sustitución del Eros por actividades que producen placer intelectual y artístico, o que conllevan a pensar y actuar (23–24), en el contexto de *Casa de juegos*, se sustituyen la acción y el pensamiento—*instintos del ego* que irremediablemente traerían una convulsión social—por el *placer erótico* desordenado y promiscuo. Este último tiene la ventaja de ser aplicable a la mayor parte de los individuos; en cambio, los placeres "finos" y "elevados" inspirados por el ego poseen una moderada intensidad y no son directamente sensoriales, por eso Freud afirma que "the weak point of this method is that it is not applicable generally: it is accessible to only a few people" (30).

En la sociedad cubana de las últimas décadas, tanto la necesidad de evasión como de reafirmación psicológica a través de la sexualidad, dan paso a una tendencia a *probarlo todo*. Gaia se siente seducida por Oshún, de cuya atracción trata de escapar, aunque todos sus esfuerzos resultan inútiles. Al otro día parece confusa: "[u]n cosquilleo le apretaba la garganta: tenía la sensación de flotar, pero al mismo tiempo una náusea le ahogaba. Sabía que aquello era resultado de un condicionamiento: la sospecha de haber hecho algo prohibido [. . .]. Y, no obstante, siempre llegaba la euforia de la liberación" (99). Una relación homoerótica, sin embargo, no pasaba de ser, en un mundo orgiástico, una variante más de la diversión. Gaia no estaba en la casa del amor o de la pasión, sino simplemente en una *casa de juegos*. Además, todo era parte de un plan concebido por Inle y Oshún, ésta sabía que aquél haría el papel de "voyeur voluntario" al responderle

a Gaia: es "Inle [. . .]. Le gusta mirar" (93). Las dos mujeres han sido observadas durante todo el acto: "[e]l clímax la sacudió hasta hacerle perder la noción de lo que la rodeaba. Ni siquiera advirtió el baño de leche azul que caía sobre ella, desde el borde de la cama, donde Inle había observado el final del juego sáfico" (95). El erotismo lésbico en *Casa de juegos* ayuda a completar el proyecto de liberación ilusoria mediante la concesión de una "completa satisfacción,"[2] mientras que en la sociedad a partir de la cual Freud basa su argumento, el individuo sexualmente maduro encuentra restringida su elección al sexo opuesto,[3] satisfaciéndose así sólo una mitad de la "doble demanda" en virtud de una intrínseca bisexualidad humana (61–62).

Las relaciones de Gaia se caracterizan por una dependencia de dominación: "a ella siempre le habían gustado los hombres altos; de esos que la obligaban a doblar el cuello hasta casi fracturarse una vértebra, como si estuviera frente a un altar donde hay que elevar la mirada para ver a Cristo en su lejana cruz" (Chaviano 18). El texto nos presenta una constante: la relación dominador-sumiso, que se observa en las descripciones de las aventuras sadomasoquistas de la protagonista con sus amantes. El instinto de destrucción y la agresividad implícitos en toda relación sadomasoquista está acompañado, asegura Freud, por un alto grado de disfrute narcisista por parte del sujeto sádico, cuya aspiración es la de satisfacer deseos de omnipotencia y de control sobre el medio (81). No es entonces una coincidencia que tanto los deseos de los amantes de Gaia como las aspiraciones del Estado totalitario sean los mismos.

La actitud del Pintor, primer amante de Gaia en la novela, es otro ejemplo de relación dominador-sumiso. Por eso ella, "obediente—¿qué otra opción tenía sino rendirse a los impulsos de su instinto?—abrió las piernas para sentarse a horcajadas. Ahí estaba la bestezuela mortificante, *la sádica* que se movía gozosa después de haber sido liberada" (Chaviano 24; énfasis mío). Gaia se deja "conducir como una virgen rota y alucinada" (25) porque, a pesar de todo, su conflicto se había resuelto; había experimentado lo que, según Freud, constituye el "prototipo de toda felicidad" (56). Todas sus vivencias eróticas posteriores—su primer encuentro con Eri, sus recuerdos de la experiencia con el bailarín cuando era niña, la escena erótico-surrealista con el contorsionista en la *casa de juegos*, las escenas eróticas con Oshún e Inle—son ejemplos de sadomasoquismo, en los cuales Gaia se resiste, sin conseguir éxito alguno, al placer del Eros: "[d]olor y caricias,

suavidad y espinas: de eso estaba hecho el placer" (Chaviano 75). Por medio de la manipulación del instinto libidinal se ejerce un dominio sin "consentimiento genuino,"[4] donde predomina el control del sujeto masculino sobre *otro* más débil: el femenino, sin importar, para esta definición, cuán "sutiles" o "estilizadas" hayan sido dichas relaciones (Fortune 47, 77). Este contexto personal alcanza en el texto una dimensión social, y Oshún se lo explica a Gaia: "[l]o que ves es un *reflejo* de lo que ocurre allá afuera, al otro lado de la reja. Sólo que a otro nivel [. . .]. O una *alegoría*. Tómalo como quieras" (Chaviano 87). La protagonista intuye que la clave para entender lo que le sucedía en la casa mutante se encontraba en aquellos dos conceptos: "*parodia* y *reflejo*" (88; énfasis mío).

Las escenas eróticas en la *casa de juegos* se vuelven cada vez más macabras, fantasmagóricas y grotescas (güijes, espectro, esqueleto), sugiriéndole al lector un proceso involutivo de degeneración, decadencia y desintegración, asociado con el sistema represivo que impera en la isla. Esta decadencia manifestada por los seres que protagonizan las acciones en el contexto de la casa es usada por la autora para mostrar la propia decadencia del régimen cubano. Gaia—como Cuba—emite "alaridos mentales" al sentir una "frialdad ósea que pugnaba por penetrarla" y unos "dientes helados que picoteaban sus pechos [. . .] su inconsciencia la trasladó a mil años luz del horror que luchaba por poseerla" (Chaviano 145). Era el asco de mucha gente, una mezcla de dolor punzante en el centro del cuerpo y de vergüenza por el atropello.

El amante-orisha (Eri-Inle) se presta a "salvar" y "proteger" a Gaia mediante el proceso de libertad ilusoria, usando el "dispositivo de sexualidad" descrito por Foucault, y explica: "aquí la rebelión no sirve de nada. Hay que ser cuidadoso [. . .] es el único modo de sobrevivir: mintiendo y fingiendo las veinticuatro horas" (Chaviano 164). Quienes apelaban al sexo para *liberarse* se salvaban—de esta forma se salvó Gaia de no ser expulsada de la universidad," quienes, por el contrario, se valían de "métodos más convencionales [. . .] sufrían golpizas y encierros interminables" (167). Entonces, ¿era Eri un orisha protector o un agente de la Seguridad del Estado? ¿Sus intenciones eran sinceras con Gaia o era un aliado del gobierno?[5] Su discurso era el del dominador que intenta convencer—ahora por medio de palabras—al sujeto pasivo y sumiso que es Gaia: "Debes creerlo todo. La única manera de *tranquilizarte era hacerte sentir libre*, y eso es algo

que aquí sólo se puede conseguir *a través de los instintos* porque en la vida real es imposible" (Chaviano 169; énfasis mío). Además, el efecto catártico que Eri-Inle usaba, como afirma Adorno, había sido, desde la época de Aristóteles, un aliado de la represión.[6]

Teorías posmodernistas. La creación literaria, la sexualidad y el espacio extra-textual

Cuba es un "espacio políticamente sofocado y sexualmente sobreerotizado," afirma Silvia Nagy-Zekmi (216). A partir de su análisis de la relación entre la creación literaria y la sexualidad en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, y que Nagy-Zekmi clasifica como un discurso *homotextual*, podemos definir el de Chaviano como un discurso *erotextual*, es decir, la representación de Cuba mediante un filtro de experiencias eróticas, donde la creación literaria y la sexualidad se encuentran estrechamente unidas. Si para Reinaldo Arenas esa unión significa "su posición contra la censura de la orientación sexual y la de la disidencia política" (Nagy-Zekmi 216), para Chaviano la relación entre el Eros y la creación literaria sirve para rebelarse y desafiar al régimen social y político imperante en la isla. Su insistencia en descripciones sexuales, con lujo de detalles estéticamente elaborados, pero que suministran al texto fuertes sensaciones y representaciones eróticas, ponen de manifiesto un discurso que se rebela con las armas del Eros ante la frustración, la represión y la censura. De igual manera, se encuentra presente en el texto el concepto de la *recodificación*,[7] es decir "la manifestación de una actitud subversiva y la deliberada desconsideración de normas sociales" (Nagy-Zekmi 216–17). En *Casa de juegos*, Chaviano plantea una relación entre deseo y poder que refleja su preocupación por una "identidad sexual y nacional," donde se representa una Cuba "políticamente reprimida" y "liberada sexualmente" a partir de la construcción de mitos y símbolos que dibujan "la sexualidad tropical en un medio paradisíaco" (Nagy-Zekmi 218). El espacio utópico creado por la autora, dada su condición de exiliada, nos lleva a formular la posibilidad de un elemento nostálgico dentro de la construcción narrativa (Nagy-Zekmi 218), que podemos corroborar con las propias palabras de Chaviano:

> La Habana es un mito, un sueño lejano [. . .] es otra vida, una ciudad que nunca recuperaré. Es el lugar donde nací y crecí, un mundo perdido para siempre. Aunque algún día

> vuelva a caminar por sus calles, La Habana que conocí habrá muerto [. . .] sólo existirá en mi recuerdo [. . .]. Yo vivía en una ciudad maravillosa—pese a sus problemas—, y no lo supe hasta que la abandoné. (Badajoz)[8]

La autora ofrece una "visión del escape"[9] (Rabkin 42), que no se basa en una interpretación convencional del término "escape" como sinónimo de frívolo. Esta nueva definición del término se refiere a que del mismo modo que lo fantástico presupone la reversión total de las normas en el universo narrado, éste también puede ofrecer un giro total de las normas establecidas en el mundo extra-textual. Si es cierto que tales normas—el caos, la degradación del hombre y la falta de motivaciones para vivir—representan impedimentos para el crecimiento del espíritu humano, entonces podemos decir que la reversión fantástica que crea un mundo narrativo donde las normas se subvierten sirve como forma de escape psicológico. Por tanto, la literatura fantástica es una forma de consuelo ante la incapacidad del autor para cambiar el mundo (Rabkin 42). Chaviano nos muestra su habilidad para sustituir las normas que rigen el mundo extra-textual por un grupo de normas totalmente opuestas, que son las que definen el mundo fantástico descrito en *Casa de juegos*. Su escape no es una fuga de la realidad; representa, por el contrario, un potente instrumento subversivo que se basa precisamente en la reconfiguración fantástica de las leyes que rigen el mundo extra-textual. El universo de fantasía de la autora responde así a una necesidad psicológica de actuar y de rebelarse (Rabkin 44).

Conclusiones

En este estudio hemos establecido un diálogo entre *Casa de juegos* y algunas de las más importantes teorías crítico-literarias, lo cual nos ha permitido redefinir la tesis de Chaviano, así como establecer fundamentales relaciones entre la creación literaria, la sexualidad y el ámbito social en que se desenvuelve el autor. A partir de dichos objetivos concluimos que la *casa de juegos* se puede ver como una alegoría, o parodia, de la isla, representándose así la degeneración y el caos sociopolítico existente en Cuba en las últimas décadas, donde el erotismo—lidereado en el texto por los dioses de la religión afrocubana—se convierte en una forma de liberación catártica que, además de ser una falsa libertad, funciona como aliado del poder y

mecanismo perfecto de control en el marco de la sociedad, al sustituir los deseos de rebelarse por la satisfacción de los instintos sexuales. Sin embargo, *Casa de juegos* también nos ofrece la posibilidad de escoger otros caminos menos arriesgados, mediante un final abierto que no da ninguna respuesta, pero que sí deja encendida una luz de esperanza en medio de tanta miseria humana, a través de la llegada del amor.

Por otra parte, se establece una relación entre poder y deseo a dos niveles: a partir de esta premisa observamos la dicotomía dominador-sumiso, tanto en el plano personal de la protagonista con sus amantes, como en el plano sociopolítico. El sujeto dominante se vale de intensas sensaciones eróticas y artes sadomasoquistas, así como del alucinante mundo onírico, mitológico y surreal de la *casa de juegos* para manipular a su víctima, lo que provoca en ella un deseado sentimiento de evasión ante la cruda realidad del día a día a la que, como cada habitante de la isla, se tiene que enfrentar.

Podemos identificar el texto de Chaviano con tres elementos asociados entre sí. En primer lugar, el discurso *erotextual*, que ofrece la imagen de la sociedad mediante experiencias eróticas, siendo esta imagen un fiel reflejo de la realidad actual que vive la isla y sugiriendo a la vez la estrecha relación que entre la creación literaria y la sexualidad se establece. En segundo lugar, el concepto de *decodificación*, donde Chaviano desafía las normas establecidas por el Estado represivo a través de una actitud disidente, que se basa en un discurso eróticamente transgresivo. Y en tercer lugar, la *visión de escape*, la cual no presupone evasión por parte de la autora ni de los lectores, sino una negación, a partir de la literatura fantástica, de las normas que rigen el mundo extra-textual. De esta forma la autora desafía la realidad social en virtud de una necesidad de expresarse, dada su imposibilidad de objetivamente cambiar el caos psicológico y social que la circunda. Si para Daína Chaviano escribir literatura fantástica representa un consuelo espiritual, para Gaia el único consuelo posible es un tipo de *rebelión* que por el momento tiene que ser secreta y que se lleva a cabo con la colaboración de Eros, "el dios secreto de nuestra isla" (Chaviano 170).

Notas

1. Me refiero al artículo "Nietzsche, la Généalogie, L'Histoire," donde Michel Foucault critica y niega los códigos éticos tradicionales establecidos por el poder centralizado del *establishment*, que se manifiestan en el discurso moral y científico de la historia.

2. En las palabras de Freud: "Sometimes one seems to perceive that it is not only the pressure or civilization but something in the nature of the function itself which denies us *full satisfaction* and urges us along other paths [. . .]. Man is an animal organism with (like others) an unmistakably bisexual disposition. The individual corresponds to a fusion of two symmetrical halves, of which, according to some investigators, one is purely male and the other female [. . .] if we assume [the theory of bisexuality] as a fact that each individual seeks to satisfy both male and female wishes in his sexual life, we are prepared for the possibility that those (two sets of) demands are not fulfilled by the same object, and that they interfere with each other unless they can be kept apart and each impulse guided into a particular channel that is suited to it" (61–62).

3. No debemos olvidar que estas teorías surgen durante las primeras décadas del siglo XX. Hoy en día, aunque la homosexualidad y la bisexualidad no se consideran enfermedades psicológicas, y dichas relaciones pueden llegar a ser más o menos aceptadas, todavía la heterosexualidad es el patrón cultural predominante.

4. "Genuine consent," explica Marie M. Fortune, "is not to be confused with acquiescence, submission, or going along in order to avoid an argument" (47).

5. La manipulación de la religión afrocubana en la isla no es un fenómeno desconocido. El hecho de que un gran número de cubanos practiquen alguna forma de religión afrocubana da a algunos de sus representantes una imagen de poder que hace que el Estado se vea de cierta manera obligado a pactar con ellos. Para profundizar en este tema, ver Ayorinde 159–160.

6. "The purging of the affects in Aristotle's *Poetics* no longer makes equally frank admission of its devotion to ruling interests, yet it supports them all the same in that his ideal of sublimation entrusts art with the task of providing aesthetic semblance as a substitute satisfaction for the bodily satisfaction of the targeted public's instincts and needs: *Catharsis is a purging action directed against the affects and an ally of repression*" (Adorno 238).

7. Según el concepto desarrollado por la crítica feminista (Guerra, Felman, entre otros) para enfatizar la necesidad de cambiar las normas estéticas de la representación del sujeto. Ver Nagy-Zekmi 216.

8. Tomado de la entrevista concedida a Joaquín Badajoz y del artículo escrito por Michelle Herrera Mulligan. Ver Obras citadas.

9. "Conventionally, *escape*, when used of 'escape literature,' implies a general evasion of responsibilities on the part of the reader who should, after all, spend his time on 'serious literature.' This is a pernicious dichotomy that derives from two misconceptions: first, that 'seriousness' is better than 'escape;' second, that escape is an indiscriminate rejection of order. Both these misconceptions owe something to the Protestant work ethic" (Rabkin 43–44).

Obras citadas

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: Minnesota UP, 1997.

Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. Gainesville: UP of Florida, 2004.

Badajoz, Joaquín. "Los mundos de Daína Chaviano: donde todas las posibilidades son reales." 1 Dic 2005 <http://www.dainachaviano.com/entrevista_revista_glamour.html>.

Chaviano, Daína. *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta, 1999.

Fortune, Marie M. *Love Does No Harm*. New York: Continuum, 1995.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon, 1977.

———. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.

———. "Nietzsche, La Généalogie, L'Histoire." *Hommage a Jean Hyppolite*. París: PUF, 1971. 145–172.

Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. New York: Norton, 1989.

Herrera Mulligan, Michelle. "Cuando la ciencia-ficción se une con el glamour." 1 Dic 2005 <http://www.dainachaviano.com/articulo_criticas.html>.

Nagy-Zekmi, Silvia. "La Cuba homotextual de Arenas: deseo y poder en *Antes que anochezca*." *Sexualidad y nación*. Ed. Daniel Balderston. Pittsburgh: Biblioteca América, 2000. 213–23.

Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton UP, 1976.