

MARÍA A. CABRERA ARÚS AND  
MIRTA SUQUET

*La moda en la literatura cubana,  
1960–1979: Tejiendo y destejiendo  
al hombre nuevo*

**RESUMEN**

Este artículo analiza la representación de la moda en la literatura posterior al triunfo de la Revolución cubana, deteniéndose en un conjunto de textos literarios producidos durante los años sesenta y setenta. La investigación recorre las representaciones del vestir y sus significaciones en relación con la ideología del socialismo de Estado cubano y la entelequia del hombre nuevo. Las autoras analizan las representaciones literarias del uniforme verde olivo y de milicias y de la ropa de trabajo; así como los inventos artesanales con que los cubanos intentaron sortear la escasez. Las autoras concluyen que la moda jugó un papel significativo comunicando afiliaciones políticas y valores, con lo que lo mismo amplificó los mecanismos de espectacularidad en los que se apoyó el poder político como permitió emitir críticas más o menos sutiles de dicho poder.

**ABSTRACT**

This article studies the representation of fashion in the literature produced in Cuba after the triumph of the Cuban Revolution, especially during the 1960s and 1970s. The research problematizes the representation of dress and its relation with the ideology of state socialism and the entelechy of the “new man.” The authors trace the literary representations of olive green and militia uniforms and work clothes, as well as of practices of make-do developed to sort out scarcity. The authors conclude that Cuban writers resorted to sartorial tropes to communicate political allegiances and values, either amplifying the revolutionary spectacle that supported the Cuban state socialist regime or more or less openly contesting its logics.

En la madrugada del primero de enero de 1959, en cuanto supo de la huida del dictador Fulgencio Batista, el fotógrafo norteamericano Burt Glinn tomó un avión en el aeropuerto J. F. Kennedy rumbo a La Habana. En la isla, según narra en su libro de fotos *Cuba 1959*, observó que muchos opositores y críticos de la recién derrotada dictadura salían a las calles a celebrar el triunfo revolucionario vestidos de verde olivo, para confusión de quienes como él querían documentar la victoria de los rebeldes.<sup>1</sup> “No estaba claro”, dice, “quién era

el rebelde legítimo y quién no hasta el día en que algunos de los fornidos y harapientos barbudos, los ‘barbudos’ de las montañas, llegaron vestidos con uniformes del ejército y cartuchos de municiones terciados en los pechos”.<sup>2</sup>

El testimonio de Glinn, repetido en varios relatos literarios y fílmicos ambientados en los primeros días de 1959, da cuenta no solo de la inmediatez con que el vestir, a diferencia de otros órdenes de la materialidad de más lenta transformación —piénsese en la arquitectura, por ejemplo—, representó el cambio político del primero de enero. Unos y otros exponen la capacidad simbólica del traje, y en particular del uniforme verde olivo, para comunicar simpatías y valores políticos en la Cuba posterior a la victoria rebelde.<sup>3</sup> En la viñeta “El día inicial”, por ejemplo, incluida en la colección *Aquí once cubanos cuentan* compilada por el crítico José Rodríguez Feo, el escritor César Leante expresa su sorpresa ante la vertiginosidad del cambio en la manera de vestir del pueblo que salió a las calles a recibir a los rebeldes: “¿De dónde han salido tantas armas y tantos uniformes verdeolivo?”, se pregunta el narrador, quien además toma nota del deseo de muchos de que “las barbas les crezcan pronto. Ojalá y fuera posible en una noche!”.<sup>4</sup>

En el presente artículo nos proponemos analizar las representaciones de la moda en la literatura de ficción producida en Cuba durante las décadas sesenta y setenta, deteniéndonos en un conjunto de obras en las que el vestuario constituye un elemento para ubicar a los personajes en la cartografía ideológica de la época, o en las que se aborda de manera ostensible el desmontaje del capital cultural prerrevolucionario y el reordenamiento de los nuevos códigos de representación engendrados por la Revolución. Por moda entendemos el sistema de significados asociado con las prácticas vestimentarias y de adorno del cuerpo, incluidas la producción, circulación, consumo y transformación de la ropa, el calzado y los accesorios, así como las políticas de modulación del gusto colectivo en lo relativo al vestir.<sup>5</sup> En otras palabras, nos referimos no a la mera producción de cambio y novedad, sino al marco referencial desde donde los individuos y los colectivos extraen los repertorios simbólicos que definen sus maneras de vestir.<sup>6</sup>

Las obras estudiadas exponen la relación entre moda e ideología promovida tanto por el Estado como por los escritores leales a este. Entre ellas, un grupo da cuenta, además, de la urdimbre asfixiante que dicha relación adquirió durante el Quinquenio gris (1971–1975), época en la que los escritores construyeron personajes literarios en gran medida estereotipados a partir a su forma de vestir, y en la que la moda se convirtió en un índice caracterológico y en una clave para descifrar la trama literaria. Más aún, en esta época la literatura hace visible la expresión de prácticas de resistencia a través del vestir, en algunos casos resultado de una voluntad expresa de representar identidades conflictuadas y/o conflictivas.

La representación de la moda en la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX ha sido apenas explorada, si bien su tratamiento en textos del si-

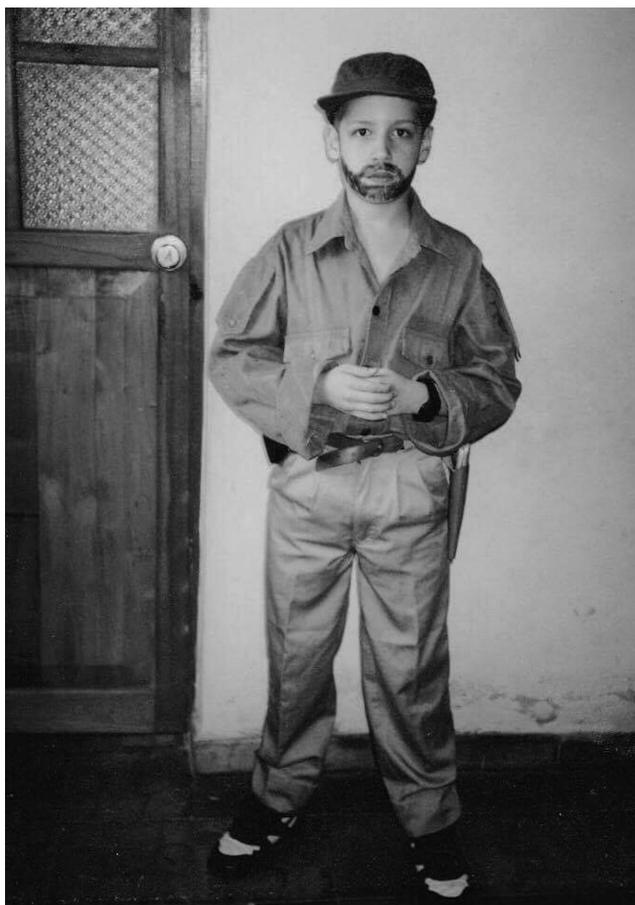
glo diecinueve sí ha llamado la atención de algunos estudiosos.<sup>7</sup> Puede citarse, a modo de excepción, el reciente artículo de la investigadora Idalia Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas *prêt-à-porter*: la escritura de la ropa en ‘Que trine Eva’”, en el que la autora analiza la disfuncionalidad y extravagancia del vestuario recreado por Arenas como dispositivo de resistencia y diferenciación de los personajes ante el canon sartorial revolucionario.<sup>8</sup> Sin embargo, al restringirse al universo narrativo de este cuento, la autora pasa por alto una serie de relaciones intertextuales y dinámicas históricas relacionadas con el vestir que, a nuestro juicio, es necesario destacar para entender la complejidad del entramado simbólico que Arenas desarrolla en su cuento.

Baste señalar que, ya en el primer cuento sobre la Revolución cubana publicado en la isla, “Parto sin dolor”, Víctor Agostini da cuenta del cambio de época señalando el contraste entre la apariencia de los rebeldes recién bajados de las montañas y los modos urbanos de vestir habitualmente representados en las cadenas nacionales de televisión, espacios altamente codificados por la etiqueta burguesa que pasarán, en adelante, a promover de manera decisiva la nueva etiqueta revolucionaria.<sup>9</sup> Vale la pena citar *in extenso* un fragmento de este cuento:

Y ahora los tenemos aquí a estos hombres que no se han afeitado hace meses ni pelado vienen arrugados y con los zapatos comidos y sucios... mira qué bien ese locutor tan simpático y tan bien vestido con el gusto que presenta a esos tres barbudos y les pide que saluden a su gente allá en el pueblo y ellos lo miran y casi no saben hablar y se quieren ir enseguida pero el locutor no los deja. Es un hombre que sabe hablar bien y vestirse con ropa muy bonita y planchada ... pero cuando está presentando a estos hombres peludos con pelos largos en la cara sobre los labios y que les asoman por debajo de los grandes sombreros que nunca se quitan se ve que siente lo que siente el sacerdote cuando la comunión.<sup>10</sup>

Vemos aquí cómo la representación de los cambios del vestir ayudó a comunicar la radicalidad del nuevo orden político y de sus actores, dando cuenta del lugar fundamental que la moda adquirió, desde fecha muy temprana, en las políticas de visualización y espectacularización de ideologías.<sup>11</sup> El modo en que el régimen político cubano incidió en las costumbres vestimentarias de la ciudadanía respondió no solo a una intención de transformar de manera radical las prácticas sociales, sino también a un proyecto de transformación de identidades o ingeniería social abocado a construir un hombre y una mujer nuevos. El cuerpo devino lugar fundamental donde se imaginó y se fraguó dicho ideal, entre otros mecanismos a través del vestir, elemento que permitió, además, la visibilización de viejas y nuevas adhesiones políticas.

En tanto signo de valores ideológicos y de capital político, la moda matizó tanto las relaciones entre los ciudadanos como las relaciones entre estos y el Estado, permitiendo que este último ejerciera, como apunta Morejón Arnaiz, mucho más poder sobre los individuos que el que dicha institución posee dentro del orden político liberal burgués.<sup>12</sup> Según Morejón Arnaiz, la intervención



**FIGURA 1.** Niño vestido de guerrillero (con barba negra y uniforme verde olivo) para asistir a una actividad en la escuela primaria José Martí, en la ciudad de Matanzas. 1997. Foto cortesía de Gerardo Muñoz

estatal en las formas de vestir fracturó “la cadena de transmisión cultural y de memoria” que el vestuario reproduce, estableciendo, podemos añadir, nuevos criterios que, al menos hasta fecha muy reciente, se han añadido al bagaje cultural de varias generaciones de cubanos.<sup>13</sup> Así se puede constatar en la fotografía reproducida en la figura 1, donde aparece un niño vestido con camisa verde olivo y falsa barba negra con motivo de una actividad escolar político-cultural. Cuatro décadas después del histórico primero de enero de 1959, las barbas negras y el uniforme de campaña continuaban denotando pertenencia y comprometimiento con el orden político establecido aquella lejana madrugada.

### Una literatura verde olivo

Propagada en soportes gráficos que incluyen desde el anverso de los nuevos billetes puestos en circulación en 1961 (fig. 2) hasta los logotipos de organizaciones de masas como la Federación de Mujeres Cubanas, pasando por el cartel político, las publicaciones periódicas y la filatelia, entre otros, la imagen del rebelde barbudo y vestido con uniforme verde olivo ocupó un lugar fundamental en el imaginario cubano a partir del triunfo revolucionario.<sup>14</sup> La reiteración iconográfica de la identidad verde olivo contribuyó a mantener activa la condición de excepcionalidad del nuevo orden político y su ruptura con el pasado burgués, haciendo evidente, en palabras del académico Duanel Díaz Infante, la “voluntad de eternizar el momento de extrañamiento y fascinación que fue la entrada de los rebeldes en La Habana”.<sup>15</sup> Durante los años sesenta y setenta, la saturación visual de este uniforme en el espacio público, y su efecto homogeneizador de identidades, se incrementó con la incorporación del verde olivo al uniforme de otras organizaciones paramilitares, tales como las Milicias Nacionales Revolucionarias (MNR), fundadas en 1959, y de masas, como es el caso de las brigadas alfabetizadoras que condujeron la Campaña de Alfabetización en 1961.

La literatura de ficción publicada en Cuba en los años sesenta y principios de los setenta reflejó sin ambages esta transformación, dando voz a los nuevos actores sociales y a sus maneras de representación sartorial. Podríamos afirmar que una buena parte de la literatura de la década del sesenta se vistió de miliciano, para decirlo con una prosopopeya semejante a la que Jesús Horta Ruiz, el Indio Naborí, utiliza en su poema “El arte de las masas” (1971), donde declara que “La Poesía va fusil al hombro / con pantalones milicianos”.<sup>16</sup> Este



**FIGURA 2.** Anverso del billete de un peso. Serie de 1966. Nótese la similitud en la identidad sartorial de hombres y mujeres. Colección Cuba Material; foto de las autoras

verso no solo reafirma la transformación conceptual de la función social del poeta y el valor militante de la literatura dentro de la revolución, sino que también expone las mutaciones en el campo de lo estético así como los nuevos modelos de sublimidad y belleza épicas que se han gestado.

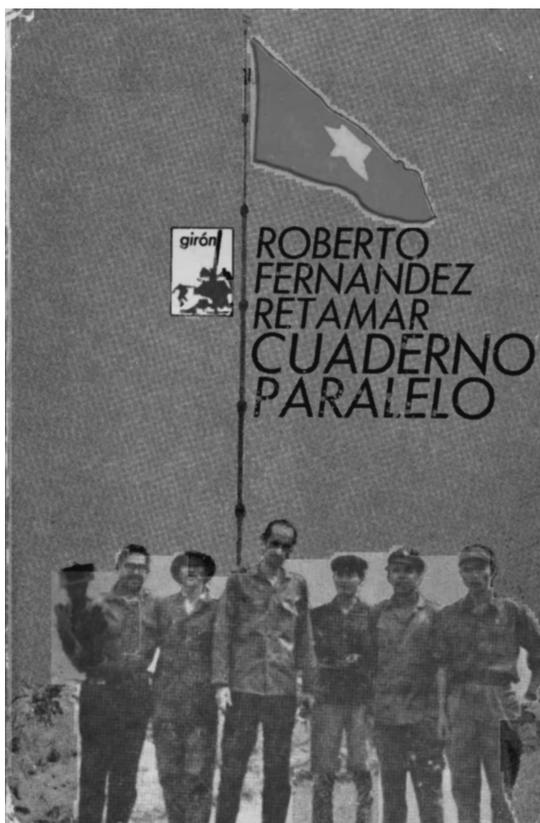
La prosopopeya del Indio Naborí alcanza una significación literal en poemas y textos autobiográficos que exponen la participación del escritor en la cotidianidad revolucionaria, tales como el reportaje *Con las milicias* (1962), de César Leante, que inauguró las ediciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba; el cuaderno de poesía *Himno a las milicias* (1961), de José Álvarez Baragaño, y el poema que da título al libro; la colección de cuentos *Gente de Playa Girón* (1962), de Raúl González de Cascorro, premio Casa de Las Américas; o el testimonio *Girón en la memoria* (1970), de Víctor Casaus, también premio Casa de las Américas, en esa ocasión otorgado por primera vez a dicho género literario. Otras representaciones menos ortodoxas de los milicianos incluyen *Los años duros* (1966), de Jesús Díaz; *Condenados de Condado* (1968), de Norberto Fuentes, y *La guerra tuvo seis nombres* (1968) y *Los pasos en la hierba* (1970), de Eduardo Heras León.

En otro grupo de obras, las imágenes de unidad y uniformidad asociadas con la moda y, en particular, el uniforme de miliciano adquieren una representación protagónica. Tal es el caso, por ejemplo, de los cuentos ambientados en los primeros desfiles revolucionarios. En “Pueblo (26 de julio)” (1975), Víctor Agostini ofrece la visión de una comunidad monolítica cuyos rasgos de individualidad quedan suprimidos con el vestir simple, índice de la desaparición de diferencias de clase: “Junto a mí, sudoroso, chiquito y grande, gordo y flaco, joven y viejo, curioso, desorientado, alegre, en mangas de camisa: el pueblo”, escribe.<sup>17</sup>

Muy pronto el sentido realista que impuso la revolución, asociado con una demanda ética a la acción, urgirá a los escritores a cambiar, literalmente, de ropa, toda vez que su apariencia burguesa resultaba anacrónica, cuando no inconforme o, incluso, abiertamente contrarrevolucionaria. “Visto mi camisa de miliciano”, dice José Álvarez Baragaño en su “Himno a las milicias”, donde enuncia: “paso entre batallones y banderas... No tengo más grado que mi pluma y mi arma / Canto contigo miliciano / Me disuelvo en guerrillas batallones”.<sup>18</sup> La transfiguración del poeta se verifica a partir del instante en que debe vestirse como el resto, en que su identidad desaparece dentro del colectivo, idea que también vemos en el poema “Crónica 1961”, de Víctor Casaus, escrito a propósito de las movilizaciones a raíz de los episodios de Playa Girón.<sup>19</sup>

En el poema “Miliciana”, publicado en México en 1974, Roberto Fernández Retamar alega: “Con mi camisa azul de miliciano / Soy más feliz”, habiendo aparecido un año antes en la portada del libro *Cuaderno paralelo*, publicado en La Habana, vestido con un uniforme militar que sabemos de color verde olivo (fig. 3).<sup>20</sup> Aquí, como en los otros textos citados, la moda sirve para

comunicar la lealtad al nuevo orden político. Esta voluntad de los escritores de representarse cambiando el traje y la corbata por el uniforme militar o de milicias, más allá de valores propios y/o presiones políticas circunstanciales, da cuenta de la aceptación por parte de la intelectualidad de marcadores de distinción social basados en la acumulación de capital político revolucionario, tan o más necesario que el capital cultural que los distingue en tanto intelectuales. Como se sabe, este capital revolucionario adquirirá cada vez mayor relevancia en detrimento del cultural, sobre todo a partir de los procesos de parametración a que dio lugar el Primer Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, y de la emergencia a lo largo de la década de los setenta de un nutrido número de militares escritores promovidos por el Ministerio del Interior a



**FIGURA 3.** Portada del libro de Roberto Fernández Retamar, *Cuaderno paralelo*. 1973. Fotografía de las autoras

través del Premio de Literatura Policial “Aniversario de la Revolución”, fundado en 1975.

La extensión del uniforme verde olivo o de milicias a la vida civil a partir de 1959 incidió, por otra parte, en los discursos de género, sin llegar a transformar radicalmente los valores conservadores y patriarcales prerrevolucionarios.<sup>21</sup> La literatura no se mantuvo al margen del cambio en los patrones estéticos y en las transformaciones en el vestir femenino que tuvieron lugar a partir de la incorporación de la mujer a los nuevos programas de socialización política, incluidos la Campaña de Alfabetización, los programas de formación de maestros emergentes y las movilizaciones populares de apoyo a la producción.

En 1962, Daura Olema obtuvo mención en el concurso literario Casa de las Américas con un texto que narra, en primera persona, la transformación política de una joven aspirante a maestra.<sup>22</sup> *Maestra voluntaria* comienza con la descripción del viaje, real y figurado, de la protagonista, una mujer de la clase media camagüeyana: su historia “empieza [en]... un tren de tercera clase... Observo la gente que me rodea. Todas las muchachas llevan pantalón verde olivo y camisas grises”, nos cuenta la narradora.<sup>23</sup> Se dirigen hacia la Sierra Maestra, donde recibirán adoctrinamiento político y aprenderán los rudimentos del oficio de maestro mientras conviven, bajo un régimen cuasi militar, en uno de los varios campamentos contruidos para tal efecto en esa región del país.

Al igual que las jóvenes alfabetizadoras que renunciaron, como recuerda la historiadora Michelle Chase, al “ocio frívolo por la dedicación y el auto-sacrificio militantes en tanto participantes en las campañas revolucionarias” para terminar convertidas, muchas de ellas, en auténticas defensoras del nuevo sistema político y social, la futura maestra del relato de Olema se identificará, en el transcurso de la narración, con el nuevo régimen político, sus prácticas sartoriales y sus códigos de distinción.<sup>24</sup> Este personaje encarna un nuevo arquetipo literario femenino, la joven mujer cosmopolita de la antigua clase media que renuncia a su antiguo mundo de frivolidad consumista para convertirse en la mujer nueva, un sujeto femenino que, según Chase, comprende “que los vestidos y zapatos nuevos carecen de importancia y que su verdadera vocación es ayudar a los campesinos, a ella misma y a su patria”.<sup>25</sup>

De signo opuesto es, en cambio, la mascarada que Rosa Ileana Boudet narra en *Alánimo, alánimo* (1977), novela situada en 1963 y centrada en un grupo de muchachas de origen rural que han llegado a La Habana en calidad de becarias para estudiar una carrera universitaria asignada por el gobierno. En una de las escenas, las jóvenes irrumpen en una suntuosa mansión de Miramar cuyos dueños habían abandonado el país, apropiándose de modo carnavalesco de los objetos y ropas de los antiguos residentes. El vestuario burgués se transforma entonces en disfraz que se posee con fruición pero que, a la vez, se repudia. De la escena narrada por Boudet emerge el tufo rancio de lo decadente, falso e inservible. Las muchachas

saquean los escaparates, desordenan los closets y se prueban la ropa de los dueños. Bajan la escalera y los trajes se renuevan con la luz, surgen las telas y el olor a trapo viejo y a perfume estridente... las telas resplandecen, gargantillas con cuentas y piedras de fantasía, ese tul y esas perlas inventadas; las ropas quedan mal, los vestidos con hombreras y los trajes enormes. Bebita, traje de puta con escote, ¿no te da pena? Anilce, traje de luto, las pocas joyas y los collares cercenando los cuellos como petos de hierro... y la cena puesta. La mesa, el mantel y los disfraces.<sup>26</sup>

El cambio drástico que tuvo lugar en las formas de vestir y, por consiguiente, en las convenciones de género representadas en el vestuario no dejó de provocar, desde luego, polémica e inconformidades. A través de uno de los personajes masculinos del cuento “Aquí me pongo” (1967), centrado en un grupo de escritores y artistas que parten hacia el corte de caña, Edmundo Desnoes denuncia la reproducción de valores burgueses y machistas con respecto a la identidad femenina expresada a través de la moda: “Las mujeres con pantalones no son mujeres, pensó Sebastián mientras atravesaban [la provincia de] Matanzas y fijaba los ojos sorprendidos en las mujeres con vestidos, con las piernas descubiertas y las faldas tremolantes”.<sup>27</sup> La frase citada sintetiza la inquietud e inconformidad de muchos hombres que, aun apoyando el proyecto socialista de nación, no comulgaban con los discursos más radicales de la moda revolucionaria, que no solo vistió con pantalones verde olivo a las mujeres que se integraron a las fuerzas armadas y a las milicias, sino también con pantalones de trabajo y, en general, un estilo andrógino a aquellas que se sumaron a la producción agrícola e industrial, como puede apreciarse en el documental *Fidel* (1968), realizado por el productor de televisión y documentalista norteamericano Saul Landau.<sup>28</sup> En él, las ganadoras del concurso de belleza “La reina del cinturón verde de La Habana”, celebrado en 1968, coronadas reinas de las cosechas de café, cítricos y gandules, entre otros cultivos, desfilan vestidas con pantalones y camisa de trabajo de mezclilla azul, y botas militares negras.<sup>29</sup>

La limitada producción literaria femenina de los sesenta y setenta difículta, sin embargo, el análisis de la asimilación o negociación de los nuevos códigos sartoriales desde el punto de vista de la mujer.<sup>30</sup> A partir del testimonio de la escritora norteamericana Margaret Randall, quien residió en Cuba desde 1969, podemos asumir que la voluntad de reproducir en el vestuario su identidad de género —principalmente a través del uso de accesorios y la reproducción de prácticas de belleza tradicionales— pudo haber servido a muchas mujeres para contrarrestar la masculinización impuesta por el uniforme militar o de trabajo.<sup>31</sup> Dichas prácticas, que feministas como la propia Randall asocian al canon opresivo burgués, deben entenderse entonces como estrategias tanto de singularización y resistencia a la homogeneización de los sujetos impuesta desde el poder como de preservación de expresiones culturales amenazadas por el cambio políticos:

Descubrí que muchas mujeres cubanas valoraban productos de moda y belleza que las feministas consideraban opresivos en los Estados Unidos. En la década de los setenta conocí a mujeres que hacían la sombra para los ojos con tizas de colores y que se dibujaban las líneas de las medias en la parte de atrás de sus piernas debido a la escasez de medias de nylon de mujer. Una experimentada cortadora de caña se quitó sus gruesos guantes y me mostró con orgullo sus uñas elegantemente pintadas. La escasez de bienes de consumo generó creatividad y prolongó, a la vez, la aspiración a la ornamentación femenina.<sup>32</sup>

### En busca del sujeto revolucionario en la literatura

Junto a la etiqueta verde olivo, la ropa de trabajo ganó visibilidad en los discursos políticos y en el imaginario social al tiempo que, sobre todo dentro del estrecho marco ideológico de lo que se conoce como Quinquenio gris, la ropa llamativa y, en general, la apariencia intelectualista (fig. 4) pasó a ser objeto de censura. El debate anti-intelectualista adquirió visibilidad a partir de la celebración del Congreso Cultural de La Habana en 1968, donde se legitimó la crítica frontal al elitismo de los artistas y escritores, supuestamente visible en ciertos atributos del vestir y de la identidad que distinguían a este grupo de los verdaderos sujetos revolucionarios: los obreros y los campesinos.

La etiqueta proletaria también encontrará expresión en la literatura producida en los sesenta y setenta, cuyos autores y personajes incorporan los códigos de vestir característicos de la clase obrera urbana y agraria.<sup>33</sup> En la novela de Cintio Vitier *De Peña Pobre*, el personaje Jacinto Finalé, *alter ego* del escritor, acude en 1964 a su primera movilización productiva “con pantalón y camisa de trabajo, botas de milicia y sombrero guajiro”.<sup>34</sup> Vitier describe con detalle el contraste entre la ropa de este personaje y la de otros intelectuales: “Un conocido director de orquesta” que lleva “un sombrero de fieltro carmelita” y un “pintor de renombre internacional... [vestido con un] gastado pulóver neoyorquino [que] intentaba unirse simpáticamente a la pobreza circundante”.<sup>35</sup> Para el narrador de *De Peña Pobre*, “el solo *espectáculo* de aquellos intelectuales y artistas dando pico y pala, coa y barreta junto a empleados modestísimos y obreros ignorantes... era ya por sí mismo un testimonio espléndido de la Revolución, impensable cinco años atrás”.<sup>36</sup> Pero, más allá de la productividad económica de la movilización —que el pasaje citado de la novela caracteriza como infructuosa y estéril—, Vitier ubica la verdadera ganancia en el orden simbólico: la espectacularidad del acto y la capacidad performática de los actores, destacada en el caso de Jacinto Finalé por su ropa de obrero. Al igual que con el uniforme verde olivo, la voluntad del escritor de asimilarse al obrero pasa indefectiblemente por la asimilación de los códigos vestimentarios de este, aun cuando se admita el carácter de puesta en escena o de simulación de ese acto de mimesis.



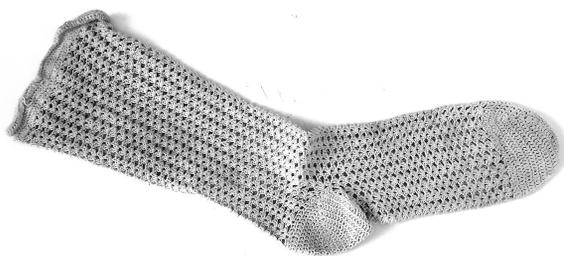
**FIGURA 4.** “El intelectualizado.” Ilustración de 1965 donde se muestra la apariencia “intelectualizada.” Publicada en El archivo de Connie y reproducida con autorización de Anna Veltfort

La etiqueta revolucionaria promoverá, asimismo, el uso de referentes y materiales locales. En la clausura del X Congreso Textil, celebrado el 22 de julio de 1959, Fidel Castro expresó que “la política que la Revolución [iba] a seguir en materia textil” estaría dirigida a promover los productos manufacturados de origen nacional.<sup>37</sup> Castro aspiraba a que Cuba produjera “absolutamente todos

los tejidos que [se] consum[ieran] y [a] que... en Cuba se consuman productos cubanos... y se cumpla la consigna de que... se consuman exclusivamente los tejidos elaborados en el país, por fábricas establecidas en el país y por obreros cubanos”.<sup>38</sup> Sin embargo, a pesar de los planes de desarrollo de la industria textil, la producción doméstica de vestuario se limitó, fundamentalmente, a la confección de uniformes escolares, militares y de las milicias, entre otros, y ropa y calzado de trabajo (botas, pantalones de caqui, vestuario laboral), cuya demanda apenas alcanzó a satisfacer.<sup>39</sup>

Para hacer frente al limitado repertorio comercial de estas décadas, regulado además por un sistema de racionamiento que reglamentaba, mediante una cuota básica, la adquisición de vestuario —incluido el calzado y la ropa interior— y textiles, la ciudadanía recurrió a la fabricación de prendas manufacturadas en casa, muchas veces de confección improvisada y con materiales generalmente precarios. Este tipo de prácticas puso de moda artículos tejidos y soluciones alternativas basadas en la refuncionalización de antiguas prendas de vestir y materias primas (fig. 5), con los que la población intentó paliar el desabastecimiento y continuar vistiendo según lo que consideraban “a la moda”, muchas veces siguiendo cánones pautados por la industria internacional en lugar de la moda socialista.<sup>40</sup>

Ello fue objeto de la crítica oficial, que encontró eco en ciertos círculos de la intelectualidad comprometida. En su canción “Epistolario del subdesarrollo” (1968), el cantautor Silvio Rodríguez se burla de quienes, ignorando los cánones sartoriales del hombre y la mujer nuevos, imitaban la moda de sociedades capitalistas desarrolladas, produciendo lo que para él son ridículos pastiches. Rodríguez critica, entre otras cosas, “las mallas de hilo tan mal hechas / que se tejen las niñas / que no pueden ir a Londres a comprarlas”; los pantalones que “los pobres muchachitos / ... convierten en campanas / sordas o sórdidas”; “lo



**FIGURA 5.** Medias tejidas de confección artesanal. Años setenta. Donación de Mirta Martínez, colección Cuba Material; fotografía de las autoras

mal que tiñen nuestros tintes, / que se le caen de la ropa a las muchachas / de cintas” y “nuestra moda Go-Go, / nuestros peinados... / siempre a la / retaguardia de cualquier extranjero”.<sup>41</sup>

Para estar a la vanguardia de la moda, sugiere el cantautor, habría tiempo en el futuro cuando el desarrollo económico del país hiciera “palidecer a Europa / —a Europa misma, sí, a Europa”.<sup>42</sup> En el presente, opina, es momento para romperse “el alma y las manos” trabajando.<sup>43</sup> Años más tarde, Rodríguez explicará que compuso esta canción en “la época de las minifaldas y la moda de llevar unas medias tejidas. Como aquí no teníamos los materiales para hacer esas medias, las muchachas se las tejían como podían. Resultaba un poco grotesco, para mí era tremendamente triste. Yo no le echaba la culpa a la revolución ni al país ni a nadie. Lo que veía en eso era una expresión de lo ridículo”.<sup>44</sup> “Epistolario del subdesarrollo” reproduce la moral de austeridad y la crítica a la moda capitalista formulada a inicios de los años sesenta por los líderes cubanos, paradójico en el caso de un artista muchas veces criticado por su manera iconoclasta de vestir.<sup>45</sup> Sin embargo, más allá del ridículo y el reproche, “Epistolario del subdesarrollo” visibiliza —y contradictoriamente censura— la emergencia de deseos y prácticas alternativas, formulando indirectamente el conflicto ideológico con relación a las prácticas de vestir cotidianas que se manifestó tanto a nivel social como individual en los sesenta y setenta.<sup>46</sup>

La apetencia por la moda foránea, por otra parte, no solo se visibiliza en la fabricación artesanal de prendas de vestir a partir de modelos extranjeros, como igualmente se verá en el cuento de Reinaldo Arenas “Que trine Eva” (1971), sino también en la demanda expresa de artículos de vestir de importación. Margaret Randall comenta en sus memorias que cuando visitó Cuba por primera vez en 1968 algunos amigos intelectuales se le acercaron a pedirle ropa y otros bienes de consumo de su propiedad. Randall cuenta que “un poeta llamó a [su] habitación, tarde en la noche, el día antes de regresar a casa, para pedir[le] que le dejara un par de medias de mujer que le gustaron mucho. Dijo que las quería para su esposa. Esta obsesión por los bienes extranjeros se haría más intensa en los años venideros”, dice, “a medida que más y más artículos desaparecieron de las tiendas”.<sup>47</sup>

Excluida de la uniformidad verde olivo, de la ropa de trabajo y los productos de producción y estética nacionalista, la expresión extrema de individualidad en el vestir y la apetencia por la moda extranjera occidental chocaron, durante los años sesenta y setenta, con los muros de contención de los aparatos propagandísticos y represivos del régimen cubano, que asociaron estos estilos con la vagancia, el ocio y la homosexualidad, entre otras prácticas e inclinaciones supuestamente facilitadoras de la contrarrevolución y/o el delito. Las melenas, sandalias masculinas, pantalones estrechos o de un largo no convencional, así como la minifalda y los peinados demasiado cortos en las mujeres,

jugaron en el discurso de los líderes el rol de indicadores de “desviaciones” del rígido canon político y de la ortodoxia sexual del régimen cubano.<sup>48</sup> En 1964, la revista *Mella* enumeraba algunos de los atuendos de los “desviados”, también calificados de “enfermitos”:

Agrupados en legiones que transitan por algunas calles de la capital, los desviados se identifican por el disfraz... espejuelos oscuros, sandalias y motas. Pull-overs de cebra y camisones anchos. Pantaloncitos estrechitos. Peinados Accatone, Nerón, etc. Pelos bien revueltos y en distintos colores. Faldas bien cortas con pantorrillas al aire. Medallones con tiras largas. Patillas bien finitas. Libros en el sobaco. Todo puede combinarse. De acuerdo con el sexo. No es que el sayo siempre haga al monje, pero los “enfermitos”, a diferencia de los jóvenes obreros, campesinos, militares o estudiantes, siempre tienen un modo por el cual identificarse: el vestir extravagante.<sup>49</sup>

El nuevo sujeto social que el régimen cubano se propuso crear debía manifestarse inmune a la influencia de la moda capitalista y las ropas importadas de los países occidentales desarrollados pues, como dijera Carlos Rafael Rodríguez, miembro del comunista Partido Socialista Popular (PSP) y director del periódico comunista *Hoy*, el consumo de artículos capitalistas suponía una deficiencia ideológica que daba paso a “una forma insidiosa de control social, e incluso [constituía] un problema de seguridad nacional”.<sup>50</sup> Durante el Congreso de Educación y Cultura de 1971, Fidel Castro expresó, además, la necesidad de crear políticas dirigidas a “neutrali[zar] o imp[edir] la entrada de tendencias de la moda que se originen en países capitalistas de gran desarrollo” con vistas a defender la “unidad monolítica” de la sociedad cubana.<sup>51</sup> Estas políticas encontraron su clímax en el concepto, formulado a partir de 1968, de diversionismo ideológico, definido como la expresión de ideas o prácticas contrarias a los principios socialistas promovidos por la Revolución cubana y considerado un crimen de naturaleza política.<sup>52</sup>

En las novelas policiales y de contraespionaje que copan el panorama editorial de la isla a partir de los setenta, la moda constituirá un indicio clave de la actitud marginal y/o contrarrevolucionaria de los personajes negativos. El uso de referencias sartoriales desaprobadas por la nueva moralidad socialista requiere, desde luego, la competencia del lector, quien deberá estar entrenado en la identificación de indicios sospechosos como el uso de joyas o prendas asociadas con la burguesía prerrevolucionaria; la imitación de modas extranjeras; la ropa extravagante o llamativa, tratada en estas obras como síntoma de perturbación mental, inadaptación al entorno social o afeminamiento; el excesivo cuidado en el vestir, visto como un anuncio de frivolidad o vagancia; o la falta de cuidado en el vestir y de las apariencias en general, señal de apatía o abulia y, al cabo, desinterés por el proceso revolucionario.

Ello se evidencia en la novela policial *La ronda de los rubíes*, reeditada en siete ocasiones en Cuba y ganadora en 1973 del concurso Aniversario del

Triunfo de la Revolución, convocado anualmente por la Dirección Política del Ministerio del Interior.<sup>53</sup> La trama gira en torno al robo de unas joyas pertenecientes a dos ancianas de la antigua burguesía habanera.<sup>54</sup> Un collar de rubíes es la prenda codiciada por los personajes negativos, quienes pretenden financiar con la venta de este su salida ilegal hacia Estados Unidos. Significativamente, se trata de un homosexual, identificado por la “ropita” extravagante y/o “afeminada” que usa, índice que es comentado cada vez que el personaje entra en escena; un individuo sin vinculación laboral, demasiado atento al “cuidado de su persona, [lo] que podía apreciarse desde el brillo sin tacha de sus zapatos de puntera hasta el recortado bigote, en el filo de los pantalones o el almidonamiento de la camisa que llevaba por fuera”;<sup>55</sup> una empleada doméstica, que se arregla de manera extravagante y copia los patrones de la moda extranjera, descrita “con la cara pintada un poco exageradamente, y los cabellos peinados exóticamente”;<sup>56</sup> y una sofisticada joven filóloga, quien sintomáticamente conocerá a uno de los autores intelectuales del delito en casa de una modista, lo que sugiere no solo que estos individuos se interesan por asuntos “superficiales” como la moda, sino también que los espacios en que la moda se produce —la casa de la costurera— son potencialmente contrarrevolucionarios.<sup>57</sup>

Al final de la novela encontramos a Ernestico, el hijo de un matrimonio revolucionario para quienes las piedras preciosas carecen de valor económico o estético, jugando con los rubíes como si fueran canicas, tropo que da curso a la idea de que el lujo y sus indicadores son irrelevantes como símbolos de distinción en la nueva sociedad. El collar de rubíes que representa el pasado burgués, según Díaz Infante, solo es valorizado por personajes ubicados en el afuera de la revolución —las ancianas burguesas, los delincuentes y un agente de la CIA.<sup>58</sup> Ernestico, cuyo nombre remite al comandante guerrillero Ernesto Guevara, ideólogo del hombre nuevo cubano, se identifica, en cambio, con el policía que en las páginas finales de la novela se presenta en su casa para confiscar el collar. Vestido con su uniforme escolar, Ernestico mira “el uniforme [del policía] y la pistola que colgaba del zambrán” y le pide: “¿Por qué no me llevas contigo?... Yo también tengo un uniforme”.<sup>59</sup> Esta escena no solo comunica la actitud desinteresada que debe caracterizar al futuro hombre nuevo, también demuestra el capital simbólico de la ropa en tanto índice que permite el reconocimiento mutuo de los sujetos sociales, en este caso, de los revolucionarios.

### **Destejiendo la trama y la urdimbre del poder**

El cuento “Que trine Eva”, de Reinaldo Arenas, escrito en Cuba en 1971 y publicado en *Viaje a La Habana* (1990), se ubica en los tempranos años sesenta, en un clima caracterizado por la escasez de bienes de consumo.<sup>60</sup> Mientras el pueblo se volcaba a la búsqueda de soluciones alternativas para paliar las

carencias y el desabastecimiento, el gobierno ponía en marcha operativos de represión en contra de expresiones de individualidad y resistencia que ponían en evidencia la heterogeneidad del cuerpo social. El crítico literario Francisco Soto ha referido, a propósito del cuento de Reinaldo Arenas, que “Que trine Eva” “trata, de manera indirecta, la tragedia de una revolución recusante para aceptar la diferencia”.<sup>61</sup>

Arenas comunica la separación de los personajes de este cuento del proyecto socialista a través de la obsesión de la pareja protagonista por producir, *motu proprio* y de manera ingente, bienes de consumo que no redundan en el beneficio comunitario, sino en el placer y el goce individual, particularizado en un apetito desmedido por la moda. Los personajes del cuento se dedican a confeccionar, de manera exclusiva y permanente, prendas de vestir con las que se exhiben en el espacio público en busca de la atención de los espectadores. A la pareja de este cuento la consume la fiebre por producir marcadores sartoriales que la singularice y convierta en “seres extravagantes”, como lo habría sido el propio Arenas.<sup>62</sup> En lugar de dedicarse a la producción de bienes de consumo para el beneficio de la sociedad, o participar en las movilizaciones de masas y trabajos productivos convocados por el gobierno cubano, este matrimonio se dedica a producir un universo sartorial fastuoso y efímero, que pone en escena en un espacio público dominado por la gravedad de la moral socialista y sus discursos de sacrificio y consagración al trabajo. Como explica Morejón Arnaiz, “la indumentaria extravagante creada y modelada por estos personajes funcionaría como dispositivo de resistencia y de diferenciación del cuerpo disciplinado ante la normatividad guerrillera”.<sup>63</sup>

Eva, quien como el arquetípico personaje negativo de la novela policiaca cubana pertenece a una familia de la alta burguesía habanera, americaniza su nombre escribiéndolo con tres “t”, Evattt, para exagerar su exotismo y “para hacerlo más jai”.<sup>64</sup> Ricardo, su esposo, a quien Evattt llama Richard con el propósito, también, de marcar la preferencia del matrimonio por lo norteamericano, es hijo de campesinos de la región oriental que ha emigrado a La Habana poco antes de conocer a Evattt. Ambos se conocen gracias a ciertas pistas sartoriales que solo ellos son capaces de identificar, índices de estilo que revelan a Evattt la singularidad de Ricardo y sus potencialidades como *fashion icon* que ella misma contribuirá a desarrollar: “Yo miré para tu pie levantado y vi unas medias tejidas —pero muy bien tejidas, Ricardo, y quedé deslumbrada. Tú alzaste más la pierna y recogiste un poco el pantalón, como para enseñar la media”, Evattt cuenta después.<sup>65</sup>

Evattt y Richard comunican su inconformidad con la estandarización de las apariencias que la etiqueta revolucionaria impone de diferentes maneras en el transcurso de la narración. En su largo monólogo, Evattt se quejará de que la sociedad se hubiera convertido en “una sola masa compacta”<sup>66</sup> de “gente sin preparación, sin sentido del estilo, sin ningún caché”.<sup>67</sup> Ante un orden político

que, como también ha dicho Soto, “vio en la moda una amenaza potencial para la construcción de una conciencia revolucionaria uniforme”, los personajes de Arenas eligen el oropel de los fracs y los vestidos de noche, rechazando el populismo igualitario de la vestimenta “fúnebre” de los obreros.<sup>68</sup> Para ellos, asegura Morejón Arnaiz, la moda “se convierte en campo de ejercicio del poder libidinal”, en pulsión que conlleva al delirio, a la proliferación y sobrecundancia de signos superfluos, como lo son las tres “t” que americanizan el nombre de Eva.<sup>69</sup>

Los mecanismos de singularización puestos en marcha por Evattt y Richard subvierten el proyecto igualitario, cuya moral pregona la sencillez y la abnegación en tanto virtudes primordiales de los futuros hombre y mujer nuevos. La ostentación de estos personajes representa, así, un acto de desafío político que no se detiene, siquiera, ante los símbolos de la etiqueta revolucionaria, que también son transformados e individualizados. En su delirio creativo, Evattt teje “un mantón semejante a la bandera cubana hecho con hilo chino y estambre español”, quizás aludiendo a la estrecha relación que, a mediados de los años sesenta, Cuba, antigua colonia española, mantenía con la República Popular China, y forra un termo con hilo “verde caimán”, marcador que remite a la forma que supuestamente tiene la isla de Cuba.<sup>70</sup> Teje, también, un uniforme de miliciano para Richard, que ciñe al cuerpo de su esposo desafiando tanto los discursos que proscribían el uso de pantalones ajustados como las normas de uso de dicho uniforme. En lo que puede verse como una burla al imaginario simbólico revolucionario, Evattt lo adorna, además, con un cierre “con nudos en forma de botones recién abiertos; las altísimas botas negro centelleante, con una ronda calada al costado, donde se ilustraba a color, con hilo chino, búlgaro y portugués, todas las batallas del Cuartel Moncada, copiadas de la portada de la última revista Bohemia... y luego, la boina verde-botella, hecha a doble cadeneta, terminando en una gran borla deshilachada de la cual salían flecos de todos los colores”.<sup>71</sup>

Es, precisamente, el desafío político que supone la espectacularidad de sus exhibiciones públicas lo que permite entender que Evattt y Richard copien las tendencias internacionales de la moda de invierno, inapropiadas para el clima tropical, llegando a usar bufandas, gorros de conductor de trineo, *pullovers* con cuellos de tortuga, botines forrados y guantes porque, de acuerdo con Evattt, “en la moda hay que regirse por las estaciones, aunque esta isla sea siempre un infierno”.<sup>72</sup> En esas referencias a la ropa invernal hay implícita una crítica a la comercialización de artículos de vestuario y textiles producidos en los países socialistas de Europa Central y del Este o en la propia Unión Soviética, y a las ilustraciones de moda que aparecían con frecuencia en revistas femeninas cubanas, directamente recortadas de revistas foráneas y, por tanto, llenas de modelos inadecuados para el clima de la isla.<sup>73</sup>

Como las jóvenes criticadas en la canción “Epistolario del subdesarrollo”,

Evatt y Richard resuelven la ausencia de alternativas sartoriales glamurosas recurriendo al pastiche de tendencias y estilos. Mezclan modelos de su propia creación con otros copiados de revistas extranjeras que obtienen de contrabando, e hilvanan unos y otros con materiales refuncionalizados. Fabrican, por ejemplo, “capas enceradas hechas con hilo de tendedera a siete cabos y barnizadas con esperma rosa y azul”.<sup>74</sup> Estas soluciones innovadoras les permitirán actualizar el ropero, a pesar de la crisis económica que afectaba al país. El diseñador y artista Ernesto Oroza ha conceptualizado estas prácticas de resistencia en el ámbito de la tecnología y los electrodomésticos como “desobediencia tecnológica”, por lo que ellas conllevan de contravención de la normalidad y lo prescrito por fabricantes e ingenieros.<sup>75</sup> Evatt y Richard se embarcan, puede decirse, en prácticas de desobediencia sartorial, lo que ha llevado a la crítica literaria Mónica Simal a comparar a Evatt con una Penélope moderna que teje para evadir la escasez.<sup>76</sup>

Sin embargo, el tejido de Evatt es, más que una alternativa ante la escasez, un acto de reafirmación de la individualidad y la diferencia. En la medida en que teje, Evatt trama, también, una subjetividad para sí y para su esposo que nada tiene que ver con la colectividad pautada en los discursos de los líderes y organizaciones de masas. Por esta razón, el personaje de Arenas se asemeja más a la Eva bíblica en su papel activo y desafiante de las normas que a la Penélope homérica. Podría pensarse que, en efecto, el personaje seduce y pervierte a Ricardo, el guajiro que llega al paraíso cosmopolita de La Habana: es ella quien transforma el nombre y el estilo de su pareja y quien lo enrola en la espiral delirante del exceso y de su puesta en escena. Eva, la creadora, está marcada, como los artistas nacidos y formados antes de la revolución según diría Ernesto Guevara, por el “pecado original” de la herencia cultural capitalista, demasiado alejada del ideal del hombre nuevo.<sup>77</sup> Ello explica que, al final del cuento, cuando Richard la abandona por un joven pescador, este recupere la fonética castellana de su nombre en el monólogo de Evatt.

Esta contraheroína se ubica en las antípodas de la mujer nueva quien, como ha dicho Michelle Chase, es “la antítesis de la antigua ama de casa, de la mujer que no estudia ni trabaja y que defiende los intereses de su familia por sobre los de la colectividad” y subvierte los rígidos roles de género heredados del pasado burgués.<sup>78</sup> Asimismo, en el cuento de Arenas, Richard nada tiene en común con el hombre nuevo guevarista. Es él quien se encarga de adquirir los bienes materiales necesarios para el sustento de la familia y para mantener la producción suntuosa de Evatt, cada vez más difíciles de obtener aun en el mercado negro; quien sufre las interminables colas del comercio socialista y negocia la compra-venta o canje de artículos y bienes de consumo en el mercado subterráneo; quien funge como ayudante y maniquí de Evatt, tareas y roles que se alejan de los patrones de masculinidad promovidos por el régimen cubano.<sup>79</sup>

En su permanente desafío, los personajes de Arenas se encierran en un mundo aislado del devenir revolucionario, perdiendo la conexión con el mundo y con el tiempo, como también la pierde la familia Orozco en el cuento de Antonio Benítez Rojo “Estatuas sepultadas”, publicado en 1967 en el volumen *Tute de Reyes*, que inspiró la película de Tomás Gutiérrez Alea *Los sobrevivientes*.<sup>80</sup> Pero, a diferencia de la familia Orozco, Evattt y Richard no se parapetan tras los muros de su residencia, sino que ocupan las calles y otros espacios públicos en busca de la atención de un público que, si bien ha sido congregado para asistir al espectáculo de la revolución, acaba siempre seducido por ellos.

En sus intervenciones públicas, Evattt y Richard producen una representación opuesta al espectáculo revolucionario. Su intervención en el desfile del Primero de Mayo, por ejemplo, desvirtúa la puesta en escena original, acaparando la atención del “millón de guajiros, encasquetados en sus ropas arcaicas y haciendo, como los monos, mil maromas y no sé qué tabla gimnástica que finalmente se convertía en letras y formaba una gran consigna”, desfilando junto a los estudiantes, los batallones de milicianos y “los obreros... portando banderolas enormes y desplegando unos carteles tan imponentes que tenían que hacer esfuerzos para no caer al suelo, muertos”.<sup>81</sup> “A medida que avanzábamos, Ricardo”, evoca con posterioridad Evattt, “notábamos que todos los aplausos y las miradas eran para nosotros... Olvidaron las consignas que tenían que repetir con gran entusiasmo, y ahora alzaban los brazos, aplaudían y hasta parecían piropearnos”.<sup>82</sup>

Contra las lógicas dictadas por la moral socialista, los personajes de Arenas llaman la atención no por sus méritos políticos o tesitura moral, sino por lo que aparentan, por los vestidos que llevan y por la forma en que se apropian de los espacios y de los espectáculos del poder para crear nuevas formas de espectacularidad desideologizadas y centradas en el consumo de una visualidad y una materialidad diferente: una espectacularidad de lo frívolo que se agota (y renueva) en el acto de producción y escenificación, muy distinta de la espectacularidad revolucionaria que se produce y consume “en un círculo vicioso”.<sup>83</sup> Frente a un orden político que se (re)produce como “mercancía y espectáculo”<sup>84</sup> y se convierte en “el gran teatro que opaca o mediatiza a cualquier otra representación artística”,<sup>85</sup> Evattt y Richard “[contra]atacan”<sup>86</sup> ofreciendo un espectáculo alternativo que se roba el público de la puesta en escena revolucionaria, una y otra vez: en el Congreso de Arquitectos —en cuya clausura Fidel Castro abordará la necesidad de construir proyectos urbanísticos compuestos por idénticas unidades habitacionales prefabricadas—; en el festival de la Canción de Varadero y en los Carnavales revolucionarios; en la guerra civil del Escambray donde se lucha por diferentes proyectos de nación; en la conmemoración de fechas patrióticas o las movilizaciones hacia los cortes de caña; en los nuevos planes económicos y educacionales; en el desfile del Primero de Mayo o en los vestíbulos de los aeropuertos; incluso, en los toques de tambor

cuasi secretos donde se adora a los dioses del panteón afrocubano, en los que Evatt y Richard encarnan lo sagrado.

Gracias, precisamente, a su permanente desafío de las normas sartoriales dictadas por el régimen cubano, estos personajes se ganan la protección y apoyo de grupos contraculturales, también discriminados y perseguidos por las autoridades a causa de su manera de vestir. Son los *hippies* y otras tribus urbanas que en el texto aparecen descritas como “Los camisas abiertas” y “Los batts”, acosados también por el gobierno, quienes protegen a los protagonistas de este cuento y los ayudan a evadir el peso del poder y la censura.

A pesar de atraer todas las miradas en cada *performance*, Richard se obsesiona por descubrir un “alguien” que nunca los habría mirado: “a veces yo te sorprendía mirando”, monologa Evatt, “a un sitio distante, buscando... a esa persona que tú presentías que no nos estaba mirando”.<sup>87</sup> Aquel que no los mira, pero cuya presencia y mirada esquiva intuyen, pudiera ser el poder panóptico, en presencia del cual el ciudadano se sabe observado. Evatt y Richard buscarían desesperadamente ser el blanco de los mecanismos de vigilancia social, toda vez que solo el reconocimiento del desafío político por parte del poder puede legitimar la desobediencia que llevan a cabo. En el transcurso del cuento, la ansiedad por saberse no mirados se acrecienta: “Presentía que el que nunca nos miraba estaba cerca, pisándonos los talones y que en cualquier instante, cuando menos lo imagináramos podría hacer su aparición”, recuerda Evatt.<sup>88</sup>

Mas el ojo esquivo pudiera ser también el del yo interior, como parece sugerir Evatt cuando narra el (tra)vestimiento de su marido en la oscuridad del cuarto, un yo que no se atreve a mirarse a sí mismo y a revelar su homosexualidad. De ser así, Richard representaría la internalización del control panóptico del cuerpo y de la subjetividad por parte del Estado cubano. Al final del cuento, sin embargo, tras una larga peripecia que lleva a los personajes a recorrer la isla, el personaje se libera de la mirada ausente —acusadora— al encontrar una mirada de identificación y de erotismo. Un pescador de la zona, impertérrito ante la *performance* de la pareja, lo mira y lo seduce: “lo vi llegar hasta ti, y mirarte”, lamentará después Evatt.<sup>89</sup>

La ansiedad por descubrir a aquel que no los mira habría llevado a la pareja a recorrer la isla en una expedición que parte de La Habana y viaja hacia el Oriente, en dirección contraria a la de otros desplazamientos fundacionales de la nación cubana, reales y simbólicos, como el avance de los colonizadores españoles al fundar las siete primeras villas, comenzando en Baracoa y terminando en San Cristóbal de La Habana; la invasión mambisa de oriente a occidente, y la Caravana de la Libertad, que concluyó con la entrada triunfal del Ejército Rebelde en La Habana el 8 de enero de 1959. En busca de la atención de aquél que no los mira, Evatt y Richard recorren desde Pinar del Río hasta la

punta más oriental de Baracoa, en una suerte de retorno que puede interpretarse también como una cruzada a favor del derecho a la *afocancia*, término acuñado por el gobierno para, según acota el historiador Abel Sierra Madero, “describir de modo negativo a personas que se distinguen públicamente por determinadas características físicas o morales”; una cruzada a favor del derecho a la extravagancia y, en última instancia, a la homosexualidad.<sup>90</sup> Evatt se evoca junto a Richard “afocando en medio de las ruinas. Contra las paredes descascaradas, junto a las terrazas apuntaladas... solo nosotros brillantes y triunfales”.<sup>91</sup>

Este viaje debe ser visto, además, como una cruzada civilizatoria, una alternativa al ruralismo que promovía el régimen cubano. Como ha apuntado la historiadora Lillian Guerra, tras el triunfo revolucionario el gobierno promovió “una visión de la vida urbana como fuente de corrupción moral, y del trabajo como el camino más auténtico hacia la realización personal y la salvación social. En 1965, la frase ‘Menos urbanismo y más ruralismo’ se convirtió en un eslogan político entre los jóvenes revolucionarios”.<sup>92</sup> Evatt y Richard, en contra de estos valores, llevan la sofisticación de la vida urbana y cosmopolita de La Habana a los rincones más remotos de la geografía insular.

La capacidad de resistencia y voluntad performática de los personajes de este cuento los convierte en sujetos heroicos. “Una vez [me] dijiste que nosotros éramos los verdaderos héroes. Porque en un lugar, dijiste, donde todo el mundo es héroe, el único que realmente lo es, es el que no quiere serlo”, dialoga imaginariamente Evatt con su esposo, que se ha marchado con el joven pescador del oriente del país.<sup>93</sup> La heroicidad de Evatt y Richard está dada, sobre todo, por el carácter lúdico con que estos personajes intervienen y pervierten el espectáculo revolucionario, del mismo modo que este último intervino y se apropió de cualquier otra forma de espectacularidad. En lugar de consumir el espectáculo de la revolución que el poder estatal pone en escena, los personajes de Arenas emplean sus días y sus noches produciendo y consumiendo el espectáculo alternativo de la moda y, con ello, ponen en crisis aquella otra espectacularidad que, parafraseando a Díaz Infante, se pone en escena a sí misma una y otra vez.<sup>94</sup>

## **Conclusiones**

El análisis de las obras discutidas confirma el uso simbólico de la moda y los códigos vestimentarios para comunicar afiliaciones políticas y valores en una Cuba abocada a la construcción del socialismo y el hombre nuevo. Las obras literarias discutidas ponen en evidencia la cualidad de índice político que la moda adquirió en la nueva sociedad, facilitando la identificación de los sujetos en tanto revolucionarios o gusanos a partir de la manera de vestir y de las

ambiciones y prácticas con relación al cuerpo y al ropero. Los autores cubanos discutidos, incluso aquellos que asumieron posiciones más o menos críticas con relación a determinados procesos sociales, como es el caso del cantautor Silvio Rodríguez, reproducen en sus obras las posiciones y valores con relación al vestir promovidos desde el poder, creando en muchos casos personajes muy cercanos al ideal del hombre nuevo. Sin embargo, al hacerlo dejan también ver las costuras que sostienen la falsa uniformidad del colectivo socialista y los respuntes que hilvanan el modelo maniqueo de hombre nuevo.

Dentro del universo narrativo que hemos discutido en este artículo solo un texto como “Que trine Eva”, del extravagante Arenas, cuya biografía y escritura se posicionan abiertamente en el afuera de las lógicas que sostienen y legitiman el poder político cubano, puede revelar, a partir de la exuberancia de la estética y escritura areniana, la riqueza de las dinámicas de resistencia al poder y de búsqueda de la propia individualidad, más allá de los límites que imponen la camisa de fuerza verde olivo y la etiqueta proletaria.

## NOTAS

1. Glinn, *Cuba 1959*.
2. Glinn, *Cuba 1959*, 96, nuestra traducción (en adelante NT).
3. Chase, *Revolution within the Revolution*; Molina, “Un mundo que va a existir”.
4. Leante, “El día inicial”, 88. También López-Fresquet, *My 14 Months with Castro*. Ver también el documental de Agnes Varda, *Salut les cubaines* (Paris: Pathé-Cinema, 1971). Una idea similar es desarrollada por el escritor Reinaldo Arenas en el cuento “Mi primer desfile”, cuyo narrador, un niño de catorce años que no pudo incorporarse a la guerrilla y que se viste de verde olivo para dar la bienvenida a las tropas victoriosas, se muestra contrariado al percibir la diferencia entre su uniforme lustroso recién estrenado y los andrajos de los rebeldes que habían bajado recientemente de la Sierra Maestra: “Te veo con ese uniforme deshinchado caminando a mi lado entre el tropel de la gente y los caballos; entre el tumulto. Tú, con ese formidable uniforme destartado que se te cae a pedazos. Y la escopeta al hombro, amarrada con alambres”. Arenas, “Mi primer desfile”, 55.
5. Lee Blaszczyk, “Rethinking Fashion”. Términos como *traje*, *vestuario*, *ropero* y otros similares serán usados como sinónimos de la definición de moda que manejamos, sobre todo para evitar repeticiones.
6. Barthes, *Language of Fashion*; Entwistle, *Fashioned Body*.
7. Ver, por ejemplo, los análisis de los críticos literarios Víctor Goldgel, *Cuando lo nuevo conquistó América*; y Franco Quinziano, “Fin de siglo en La Habana”, así como los textos de los historiadores de la moda Diana Fernández, “Lo cubano en el vestir”, e Ismael Sarmiento Ramírez, “Vestido y calzado de la población cubana en el siglo XIX”.
8. Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas prêt-à-porter”.
9. Fonet, *Cuentos de la Revolución cubana*, 21. Sobre la transformación de las representaciones, mensajes, y programas televisivos a partir de 1959, ver Rivero, *Broadcasting Modernity*.
10. Agostini, “Parto sin dolor”, 41.
11. Díaz Infante, *La revolución congelada*; Guerra, *Visions of Power*. La significación política y social de la moda en el período revolucionario es analizada por María A. Cabrera Arús en

su tesis de doctorado, “Dressed for the Party”, en el manuscrito homónimo en elaboración y en “Pañoletas y polainas”; y “Thinking Politics and Fashion”.

12. Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas prêt-à-porter”.

13. Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas prêt-à-porter”.

14. El 4 de enero de 1959, durante una breve escala en la provincia de Camagüey rumbo a La Habana al frente de la Caravana de la Libertad, Fidel Castro negocia de manera retórica el uso de las armas y del uniforme verde olivo: “Cuando todo se normalice no se verá un fusil en la calle”, dice, y agrega: “¡Verde olivo, por supuesto! (Exclamaciones: ¡Verde olivo y sin fusil!)”. “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, en la plaza de la ciudad de Camagüey, el 4 de enero de 1959”; versión taquigráfica de la Oficina del Primer Ministro, accedido el 12 de junio de 2016, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f040159e.html>. Es evidente aquí la paradoja que supone la mención al proceso de normalización de la vida cotidiana en la misma línea en que se apela a un régimen sartorial de excepcionalidad. La expresión “verde olivo y sin fusil” subraya, por otra parte, el valor simbólico que desempeñará el uniforme de guerrillero (y el color verde olivo en sí mismo) dentro del imaginario de la Cuba futura.

15. Díaz Infante, “La revolución es el espectáculo”.

16. En Duanel Díaz Infante, “Sesión de poesía: Tres poemas del Indio Naborf”, *Cuba: La memoria inconsolable. Apuntes sobre cultura, historia e ideología* (blog), 10 de mayo de 2007, <http://duaneldiaz.blogspot.com/2007/05/sesin-de-poesa-tres-poemas-del-indio.html>.

17. Agostini, “Pueblo (26 de julio)”, 70.

18. Álvarez Baragaño, *Himno a las milicias*, edición sin paginar.

19. Casaus, “Crónica 1961”, publicado en el dossier Poemas a Girón, *La Jiribilla, Revista de cultura cubana*, 16–22 de abril de 2011, [http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n519\\_04/poesia.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2011/n519_04/poesia.html). Las camisas azules se refieren al uniforme de miliciano, compuesto por una camisa de mezclilla azul y un pantalón verde olivo.

20. Fernández Retamar, “Mi miliciana”, 24; Fernández Retamar, *Cuaderno paralelo*.

21. Téngase en cuenta que el Estado cubano nunca abandonó del todo la explotación política de las prácticas y discursos prerrevolucionarios más convencionales con relación a la belleza, el gusto y la moda. Cabrera Arús, “Dressed for the Party”; Chase, *Revolution within the Revolution*; Guerra, *Visions of Power*; Guerra, “Gender Policing”; Loss, “Paper Cut-Outs”.

22. Olema, *Maestra voluntaria*.

23. Olema, *Maestra voluntaria*, 7.

24. Chase, *Revolution within the Revolution*, 152, NT.

25. Chase, *Revolution within the Revolution*, NT. El arquetipo de la mujer de clase media que se incorpora a la revolución es reflejado, por ejemplo, por Cintio Vitier en *De peña pobre* (1980), a través del personaje Violeta Palma. Seducida por el encanto de la Revolución cubana, Violeta se suma al proceso político y cambia los vestidos de moda que adquirió en tiendas por departamentos como “El Encanto” por el uniforme de miliciana. “Ahora tenía cosas urgentes que hacer”, reflexiona el personaje el mismo día del triunfo de los rebeldes: “cambiarse de ropa (sonrió pensando en el sentido tan distinto que ahora adquiriría esta frase, mientras al trasluz de las vidrieras engalanadas por el Año Nuevo se veía a sí misma, años atrás, en un vestidor de El Encanto, frente al que ahora pasaba, probándose blusas y sayas)”. Vitier, *De Peña Pobre*, 151. Poco después de este episodio, Violeta reaparece, camino a su casa, con una “boina ladeada a la izquierda y el brazalete [del M-26-7] bien visible”. Vitier, *De Peña Pobre*, 158.

26. Boudet, *Alánimo, alánimo*, 27. El travestimiento de la muchacha humilde en burguesa también se representa en *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes, aunque de muy diversa manera. Si en el texto de Boudet se enfatiza lo ridículo que resulta el disfraz burgués para los nuevos escenarios ideológicos, en la novela de Desnoes, en la que no se deja de subrayar que antes “las damas cubanas se vestían como putas”, los vestidos burgueses de Laura, que Malabre regala a Elena el mismo día que se conocen, se convierten en un símbolo de seducción y perversión

operado por la clase media que se resiste a integrarse a la revolución. Desnoes, *Memorias*, 23. Así lo afirma Malabre, con plena conciencia de su acto: “Hoy volvió Elena con el vestido de Laura puesto. Me sentí un puro monstruo de perversidad... Ella la necesitaba [la ropa] y yo me eroticé al verla disfrazada de Laura”. Desnoes, *Memorias*, 42.

27. Desnoes, “Aquí me pongo”, 125.

28. Chase, *Revolution within the Revolution*; Guerra, *Visions of Power*. *Fidel* es un documental independiente, filmado en la isla en 1968 por invitación del gobierno cubano y distribuido en los Estados Unidos por Microcinema.

29. Guerra, *Visions of Power*.

30. Campuzano, “La mujer en la narrativa de la Revolución”.

31. Randall, *To Change the World*.

32. Randall, *To Change the World*, 103, NT.

33. Cabrera Arús, “Dressed for the Party”.

34. Vitier, *De Peña Pobre*, 245.

35. Vitier, *De Peña Pobre*, 246.

36. Vitier, *De Peña Pobre*, 252, subrayado nuestro.

37. Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del X Congreso Textil, el 22 de julio de 1959”, versión taquigráfica de las Oficinas del Primer Ministro, accedido el 18 de diciembre, 2016, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220759e.html>.

38. Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la clausura del X Congreso Textil, el 22 de julio de 1959”, versión taquigráfica de las Oficinas del Primer Ministro, accedido el 18 de diciembre, 2016, en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1959/esp/f220759e.html>.

39. Cabrera Arús, “Dressed for the Party”. Por ejemplo, el primer plan económico de la era postrevolucionaria, diseñado en 1961, contemplaba duplicar la producción de ropa de trabajo. Guevara, “La industrialización de Cuba”.

40. Cabrera Arús, “Dressed for the Party”. Cabrera Arús analiza los resultados de algunas investigaciones realizadas por el Instituto Cubano de Investigación y Orientación de la Demanda Interna que dan cuenta de los hábitos de consumo de vestuario de la población cubana en las décadas de los setenta y ochenta e indican que era la población urbana profesional, con acceso a mejores salarios, la que principalmente adquiriría ropa y calzado fabricados por costureras y artesanos. Sin embargo, si bien la población adulta se hallaba satisfecha con las alternativas disponibles, la juventud se encontraba mayormente descontenta con las escasas posibilidades de consumo sartorial disponibles aun en el mercado negro.

41. Silvio Rodríguez, “Epistolario del subdesarrollo”, en *Zurrón del aprendiz* (blog), accedido el 9 de enero de 2017, <http://zurrondelaprendiz.com/canciones/epistolario-del-subdesarrollo>.

42. Rodríguez, “Epistolario del subdesarrollo”.

43. Rodríguez, “Epistolario del subdesarrollo”.

44. Sanz, *Silvio, memoria trovada*, 116.

45. <sup>55</sup> Sanz, *Silvio, memoria trovada*, 107.

46. Guerra, *Visions of Power*.

47. Randall, *To Change the World*, 29.

48. Cabrera Arús, “Pañoletas y polainas”; Cabrera Arús, “Thinking Politics and Fashion”.

49. *Mella* 293 (1964), 9, en Castellanos, “El diversionismo ideológico del rock”, 12–13.

50. En Chase, *Revolution within the Revolution*, 151, NT.

51. Casal, *El caso Padilla*, 105.

52. Guerra, “Gender Policing”.

53. Cristóbal Pérez, *La ronda de los rubíes*; Gewecke, “La ‘nueva’ novela policial cubana”.

54. Objetos de valor pertenecientes a la burguesía prerrevolucionaria aparecen también como

móvil del delito tanto en el cuento “El caso del neumático pinchado”, de Juan Ángel Cardí (1980) como en la novela *No es tiempo de ceremonias*, de Rodolfo Pérez Valero (1974). Díaz Infante interpreta este *leitmotiv*, acompañado siempre de la posterior refuncionalización de los objetos de valor por parte del Estado cubano, como una representación simbólica de la muerte de la burguesía y de sus ideales estéticos. Díaz Infante, *La revolución congelada*.

55. Cristóbal Pérez, *La ronda de los rubíes*, 57–58.

56. Cristóbal Pérez, *La ronda de los rubíes*, 57.

57. El personaje de la costurera ha sido llevado anteriormente a la literatura en obras emblemáticas del teatro cubano como *Lila, la mariposa* (1954), de Rolando Ferrer; *Aire frío* (1962), de Virgilio Piñera; y *La repetición* (1963), de Antón Arrufat. Se trata, sin embargo, en estos casos, de obras ubicadas en la época prerrevolucionaria, donde la costurera es más bien vista como una víctima de las desigualdades de clase de la sociedad capitalista.

58. Díaz Infante, *La revolución congelada*.

59. Cristóbal Pérez, *La ronda de los rubíes*, 185.

60. Arenas, “Que trine Eva”.

61. Soto, *Reinaldo Arenas*, 100, NT.

62. Manuel Zayas, *Seres extravagantes* (España: Malas Compañías, 2004).

63. Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas prêt-à-porter”, 137.

64. Arenas, “Que trine Eva”, 25.

65. Arenas, “Que trine Eva”, 13.

66. Arenas, “Que trine Eva”, 24.

67. Arenas, “Que trine Eva”, 42.

68. Soto, *Reinaldo Arenas*, 99, NT.

69. Morejón Arnaiz, “Reinaldo Arenas”, 138.

70. Arenas, “Que trine Eva”, 23.

71. Arenas, “Que trine Eva”.

72. Arenas, “Que trine Eva”, 29.

73. Cabrera Arús, “Dressed for the Party”.

74. Arenas, “Que trine Eva”, 49.

75. Ernesto Oroza, “Desobediencia tecnológica: De la Revolución al revolico”, *Ernesto Oroza* (blog), 6 de junio de 2012, <http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>.

76. Simal, “Borrando fronteras”.

77. Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, accedido el 16 de julio de 2017, <https://www.marxists.org/espanol/guevara/65-socyh.htm>. Según Guevara, “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios”, pues se formaron antes de la revolución. “Las nuevas generaciones”, agrega, “vendrán libres del pecado original... Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerterte y puerterte a las nuevas... Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo”.

78. Chase, *Revolution within the Revolution*, 168, NT.

79. Chase, *Revolution within the Revolution*.

80. Benítez Rojo, “Estatuas sepultadas”, 249–267; Tomás Gutiérrez Alea, *Los sobrevivientes* (La Habana: ICAIC, 1979).

81. Arenas, “Que trine Eva”, 24–25.

82. Arenas, “Que trine Eva”, 25.

83. Díaz Infante, *La revolución congelada*, 34.

84. Díaz Infante, *La revolución congelada*.

85. Díaz Infante, “La revolución es el espectáculo”.

86. Arenas, "Que trine Eva", 37.  
 87. Arenas, "Que trine Eva", 28.  
 88. Arenas, "Que trine Eva", 48.  
 89. Arenas, "Que trine Eva", 64. Para una lectura del tratamiento de la homosexualidad en el cuento y en la obra de Arenas en general, véase Soto, *Reinaldo Arenas*.  
 90. Sierra Madero, "El trabajo os hará hombres". Según Sierra Madero, el término *afocancia* será también utilizado por los psicólogos de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción para clasificar a los homosexuales y determinar la terapia a que se les sometería.  
 91. Arenas, "Que trine Eva", 27.  
 92. Guerra, "Gender Policing", 274, NT.  
 93. Arenas, "Que trine Eva", 31.  
 94. Díaz Infante, "La revolución es el espectáculo".

## REFERENCIAS

- Agostini, Víctor. "Pueblo (26 de julio)". En *El cuento en la revolución*, editado por F. Pita Rodríguez, 61–71. La Habana: Uneac, 1975.
- Álvarez Baragaño, José. *Himno a las milicias*. La Habana: Editorial Guerrero, 1961.
- Arenas, Reinaldo. "Mi primer desfile". En *Cuentos de la Revolución cubana*, editado por A. Fornet, 54–67. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- . "Que trine Eva". En *Viaje a La Habana*, 10–66. Madrid, España: Mondadori, 1990.
- Barthes, Roland. *The Language of Fashion*. Oxford, Inglaterra: Berg, 2005.
- Benítez Rojo, Antonio. "Estatuas sepultadas". En *El cuento en la Revolución*, editado por F. Pita Rodríguez, 249–267. La Habana: Uneac, 1975.
- Boudet, Rosa I. *Alánimo, alánimo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Cabrera Arús, María A. "Dressed for the Party: Fashion and Politics in Socialist Cuba". Tesis de doctorado, New School for Social Research, 2016.
- . "Pañoletas y polainas: Dinámicas de la moda en la Cuba soviética". *Kamchatka* 5 (2015): 243–260. <https://doi.org/10.7203/KAM.5.4577>.
- . "Thinking Politics and Fashion in 1960s Cuba: How not to Judge a Book by its Cover". *Theory & Society* 46 (2017): 411–428. <http://doi.org/10.1007/s11186-017-9299-x>.
- Campuzano, Luisa. "La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia". En *Quirón o del ensayo y otros cuentos*, 66–104. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Casal, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba; Documentos*. Nueva York: Ediciones Nueva Atlántida, 1971.
- Castellanos, Ernesto J. "El diversionismo ideológico del rock, la moda y los enfermitos". *Centro Teórico-Cultural Criterios*. 2008. <http://www.criterios.es/pdf/9castellanosdiversionismo.pdf>.
- Chase, Michelle. *Revolution within the Revolution: Women and Gender Politics in Cuba, 1952–1962*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2015.
- Cristóbal Pérez, Armando. *La ronda de los rubíes*. La Habana: Letras Cubanas, 1973.
- Desnoes, Edmundo. "Aquí me pongo". En *Aquí once cubanos cuentan*, compilado por J. Rodríguez Feo, 103–126. Montevideo: Arca, 1967.
- . *Memorias del subdesarrollo*. Tabasco, México: Joaquín Mortiz, 1980.
- Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada: Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum, 2014.
- . "La revolución es el espectáculo". *Diario de Cuba*, 11 de agosto de 2012. [http://www.diariodecuba.com/cultura/1344672447\\_694.html](http://www.diariodecuba.com/cultura/1344672447_694.html).
- Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press, 2000.

- Fernández, Diana. “Lo cubano en el vestir”. *La Jiribilla* 692 (2014). <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/8419/lo-cubano-en-el-vestir>.
- Fernández Retamar, Roberto. *Cuaderno paralelo*. La Habana: Girón, 1973.
- . “Mi miliciana”. En *A quien pueda interesar (poesía, 1958–1970)*, 24. México, DF: Siglo XXI, 1974.
- Gewecke, Frauke. “La ‘nueva’ novela policial cubana: Leonardo Padura Fuentes, Amir Valle, Lorenzo Lunar”. En *Cuba: La Revolución revis(it)ada*, editado por A. Gremels y R. Spiller, 171–190. Tübingen, Alemania: Narr, 2010.
- Glinn, Burt. *Cuba 1959*. Londres: Rare Art Press, 2015.
- Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959–1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.
- . “Gender Policing, Homosexuality and the New Patriarchy of the Cuban Revolution, 1965–70”. *Social History* 35 (2010): 268–289. <https://doi.org/10.1080/03071022.2010.487378>.
- Guevara, Ernesto. “La industrialización de Cuba”. *Universidad Popular. Séptimo Ciclo: Economía y planificación*, editado por C. Olivares, L. Soto, R. Anillo, R. Alarcón y S. Fraile, 15–65. La Habana, Cuba: Imprenta Nacional, 1961.
- Leante, César. “El día inicial”. En *Aquí 11 cubanos cuentan*, compilado por J. Rodríguez Feo, 86–90. Montevideo: Arca, 1967.
- Lee Blaszczyk, Regina. “Rethinking Fashion”. En *Producing Fashion: Commerce, Culture, and Consumers*, editado por R. Lee Blaszczyk, 1–18. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- López-Fresquet, Rufo. *My 14 Months with Castro*. Nueva York: World Publishing Co., 1966.
- Loss, Jacqueline. “Paper Cut-Outs: Notes on Cuba, Taste and Mobility”. Manuscrito, 2018.
- Martínez, Tomás E. “Documento No. 1”. En *Literatura y Revolución en Cuba: Documentos*, ed. L. Casal, 11–19. Miami: Ediciones Universal y Nueva Atlántida, 1971.
- Molina, Alessandra. “Un mundo que va a existir”. En *La utopía vacía: Intelectuales y Estado en Cuba*, editado por C. A. Aguilera, 105–135. Barcelona: Linkgua, 2009.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Reinaldo Arenas *prêt-à-porter*: La escritura de la ropa en ‘Que trine Eva’”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45 (2016): 135–144.
- Olema, Daura. *Maestra voluntaria*. La Habana: Casa de las Américas, 1962.
- Randall, Margaret. *To Change the World: My Years in Cuba*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2009.
- Rivero, Yeidy M. *Broadcasting Modernity: Cuban Commercial Television, 1950–1960*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
- Sanz, Joseba. *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Tafalla, España: Txalaparta, 1994.
- Sarmiento Ramírez, Ismael. “Vestido y calzado de la población cubana en el siglo XIX”. *Anales del Museo de América* 8 (2000): 161–199.
- Sierra Madero, Abel. “El trabajo os hará hombres: Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta”. *Cuban Studies* 44 (2016): 309–349.
- Simal, Mónica. “Borrando fronteras: Reconfiguraciones sexuales y textuales en la obra de Reinaldo Arenas y Juan Goytisolo”. Tesis de maestría, Montclair State University, 2005.
- Soto, Francisco. *Reinaldo Arenas*. Nueva York: Twayne, 1998.
- Vitier, Cintio. *De Peña Pobre*. La Habana: Letras Cubanas, 1980.