

Re-formando cuerpos:

Las identidades femeninas en escritoras cubanas durante el Período Especial

An Honors Paper for the Department of Romance Languages

By Amanda Michelle Montenegro

Bowdoin College, 2014

©2014 Amanda Michelle Montenegro

Índice

Agradecimientos	v
Introducción: Las mujeres cubanas y la escritura en la Cuba post-revolución	1
Capítulo I: El “yo” escindido del cuerpo y la escritura como re-identificación en la narrativa de Marilyn Bobes	26
Capítulo II: La “casa grande” como espacio de identificación y metáfora de la nación en <i>Silencios</i> de Karla Suárez	47
Capítulo III: Los efectos del gobierno cubano, las potencias mundiales y el período especial sobre la mujer afrocubana en <i>El hombre, la hembra y el hambre</i>	81
Conclusiones	106
Bibliografía	112

Agradecimientos

Un agradecimiento especial para mi directora de tesis, la Profesora Nadia Celis, porque este proyecto no hubiera sido posible sin su entusiasmo, guía y apoyo constante. A lo largo de este proceso la Profesora Celis continuamente me empujaba más allá de mis límites tanto en mi escritura como en mis habilidades analíticas. Ese entusiasmo constante de la Profesora Celis y sus preguntas, que me hicieron pensar en diversas maneras, no solo fueron fundamentales en mi finalización de esta tesis, sino también en mi deseo de aprender más sobre las escritoras cubanas y el Caribe en general. También quiero agradecer a los miembros de mi comité, el Profesor Allen Wells y la Profesora Margaret Boyle, por proveerme sus comentarios sensatos y profundos, al igual que nuevas perspectivas sobre los borradores de mi tesis—mostrándome cómo se podría mejorar mi argumento. Muchas gracias al Profesor Enrique Yepes por tomarse el tiempo en leer mi tesis y proveerme ayuda gramatical. Además, me gustaría agradecer a la biblioteca de Bowdoin por la ayuda que he recibido desde que comencé mi investigación en la primavera del 2013. Por último, me gustaría dar las gracias a mi familia y a mis amigos por su ánimo y apoyo a lo largo de este año y por siempre creer en mí.

Introducción: Las mujeres cubanas y la escritura en la Cuba post-revolución

Me interesé por primera vez en el tema de la relación entre el cuerpo y la identidad de la mujer cubana cuando leí *The Agüero Sisters* (1997) de Cristina García, quien nació en Cuba en 1958 y emigró a los Estados Unidos en 1961. Aunque emigró muy joven de la isla siempre se ha identificado como cubana. García me fascinó particularmente porque ella piensa que no existe solo un tipo de exiliado cubano y lo demuestra por la manera en que los cuerpos de los personajes reflejan la política de su país. Los personajes femeninos representan tipos—*stock characters*—y los cuerpos de estos personajes simbolizan la correlación entre la mujer y el gobierno así como la relación entre los Estados Unidos y Cuba. La novela se trata de dos hermanas, Constancia y Reina, que llevan vidas muy distintas pero se reúnen para desentrañar los secretos que su padre les escondió. Constancia representa a la mujer blanca, tradicional y americanizada que es una personificación del capitalismo, el consumismo y el poder de los Estados Unidos sobre Cuba, mientras que Reina simboliza a la mujer exótica, mulata hiper-sexual cuyo cuerpo, afectado por una cirugía plástica que recibió tras una quemadura en donde su piel fue reconstruida con pedazos de piel de muchas personas, encarna el comunismo y la isla cubana. García muestra que el cuerpo es un medio de opresión política no solo en Cuba sino también en el mundo. Ambas representaciones de los cuerpos en la novela “criticise the violations of the woman’s body in different political systems: in both Communist Cuba and the capitalist United States women’s bodies are subjected to abuse” (Pampin Martinez 57). En línea con estas ideas, Teresa Derrickson argumenta que la novela “reveals the gendered nature of world politics, demonstrating the extent to which those politics are invested in limiting, controlling,

manipulating, and/or otherwise impinging on the behavior of the female sex and what it means to be of that sex to begin with” (479). Suponemos que el hombre tradicional y patriarcal puede representar al gobierno y viceversa, pues ambos obedecen a sistemas patriarcales, por eso la mujer viviendo en una sociedad patriarcal no es solo dominada en su relación directa con el hombre sino también por el Estado. Por causa de sus historias de migración y establecimiento en los Estados Unidos, Constanca y Reina demuestran cómo sus identidades son manipuladas y gobernadas por diferentes poderes. El cuerpo como vehículo de la política es interesante porque muestra que las personas son producto de su sociedad y su identidad no es totalmente suya. Después de tomar nota de la importancia del cuerpo y la relación entre lo personal y lo nacional también reconocí que hay una conexión íntima y profunda entre la literatura cubana y la historia de la isla.

Para profundizar mi entendimiento de la literatura cubana femenina leí una selección de novelas y cuentos de otras escritoras cubanas incluyendo a Nancy Alonso, Soledad Cruz, Marilyn Bobes, Zoé Valdés, Daína Chaviano, Karla Suárez, Wendy Guerra y Ena Lucía Portela. A través de la discusión de la narrativa de estas autoras, en el curso de un estudio independiente con la Profesora Nadia Celis, pude reconocer no solamente la persistencia del problema del cuerpo, la identidad y la nación, sino también el impacto de otros problemas sociales como la emigración, el jineterismo y la dolarización, empeorados durante la primera mitad de los noventa, el período especial, en Cuba. Para poder demostrar estos problemas de una manera más clara decidí enfocarme en tres autoras particulares: Marilyn Bobes (1955), Karla Suárez (1969) y Daína Chaviano (1960). Reduje aun más el foco de mi tesis mediante la selección de obras de estas autoras que exploran la vida de una protagonista femenina viviendo en la isla

durante el período revolucionario y además experimentando el período especial. Así, mi tesis explorará *Alguien tiene que llorar: otra vez* (2001) y *Fiebre de invierno* (2006) de Marilyn Bobes, *Silencios* (1999) de Karla Suárez y *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) de Daína Chaviano. A través de estas obras narrativas investigaré cómo las escritoras representan las identidades de las mujeres cubanas en medio de los profundos cambios del período revolucionario y los cambios ocurridos en el período especial. La exploración de mi tesis se alimentó de una investigación histórica sobre los cambios del estatus de la mujer cubana durante la revolución y el período especial que hice en un seminario sobre la revolución cubana con el Profesor Allen Wells. Mi investigación se sirvió también de la teoría femenina occidental para contextualizar las ideas sobre la formación del cuerpo femenino y la identidad femenina. Además, exploré la teoría femenina caribeña con el fin de ilustrar el desarrollo de las mujeres “de color” y su relación no solo con Cuba sino que con el Caribe.

Elegí la literatura cubana como mi medio de investigación porque estas escritoras expresan vía la ficción diferentes identidades femeninas dentro de un entorno específico, la Cuba revolucionaria y su evolución, en particular, sus transformaciones durante el llamado “período especial”. El acto de representación literaria en sí es una manera en que la mujer modela su cuerpo y crea la identidad femenina. Además, las escritoras crean un mundo de ficción donde las mujeres pueden expresarse sin repercusiones. Esta expresión artística humaniza a la mujer y la transforma en un cuerpo más que biológico. Durante mi breve exploración de las autoras cubanas observé que las escritoras crean diferentes representaciones de la mujer durante la época para mostrar una sociedad polifacética. Además, la mujer cubana es una figura multidimensional que constantemente se

transforma según su ambiente. Mi tesis muestra vía los lentes de escritoras cubanas cómo las identidades de las mujeres cubanas cambian frente a la adversidad y además como las crisis de los noventa crea una ruptura en las identidades. Las escritoras crean personajes femeninos con distintas visiones que materializan una abundancia de identidades posibles. Además, cada identidad tiene una relación única con la nación y la compilación de estas relaciones ilustran un espectro de experiencias particulares a las mujeres en el contexto de la Cuba revolucionaria. A través de la creación de estas diferentes identidades femeninas, las escritoras documentan los problemas que ocurren en Cuba durante el período revolucionario y la exacerbación de estos problemas en el período especial. Esta documentación crea una conexión entre la realidad presentada en las obras narrativas y la realidad histórica en la isla.

No hay mucha crítica literaria sobre las autoras cubanas escribiendo durante el período revolucionario o el período especial. Campuzano cita a Nara Araújo: “[en los noventa] todavía estábamos en la fase arqueológica de recolección y rescate de textos y autoras” (*Las Muchachas De La Habana* 144). Sin embargo, la literatura durante esta época es fundamental porque las autoras produjeron cuentos y libros que son “marcas de la literatura cubana de hoy” (Campuzano, *Las Muchachas De La Habana* 146). La literatura habla sobre las vidas de las mujeres durante el período revolucionario y el retraso de esta evolución social femenina durante los noventa. Además, los textos no solo muestran la crisis de la isla y cómo impactan las esferas públicas y privadas sino también cómo desarrollan temas como la prostitución, la violencia doméstica y la drogadicción. En línea con esta idea, la crítica Lizabeth Paravisini-Gebert explica que las escritoras de los ochenta se caracterizan por su “strictly gender-focused (feminist or proto-feminist)

approaches” pero a través del período y durante la época posrevolucionaria la escritura femenina ha evolucionado y explora otros aspectos de la sociedad cubana: la religión, lo erótico, cultura popular y el medio ambiente (445). Además, mucha de la literatura es compuesta de cuentos pero a través del período especial había un aumento de novelas. El género que domina estas obras narrativas es, según Mirta Yáñez, la ficción posmoderna. Este género consiste en un realismo en que las autoras han añadido “the absurd, the magical, the supernatural, humor, fantasy, and nonsense to daily life, with the political scene, society, and ideas as a backdrop” (Yáñez 19). Mas aún, Campuzano expresa que “las formas culturales no solo reproducen, sino también *producen* la realidad” (*Las Muchachas De La Habana* 151). Por lo tanto, las autoras ayudan en la construcción de las identidades cubanas pero también contribuyen a la destrucción de falsas imágenes femeninas grabadas en la cultura cubana.

Esta tesis indaga en cómo la cultura revolucionaria es personificada en la representación del cuerpo de la mujer cubana, y cómo las identidades femeninas evolucionan con la transformación de la sociedad cubana a través del período revolucionario y hasta el período especial de los noventa. Estas transformaciones evidencian la relación entre la mujer y la representación de la nación porque un aspecto de la identidad femenina es el tipo de ciudadana que la mujer representa. Por eso exploraré además en mi tesis qué facetas de la nación influyen en las identidades femeninas. Mi argumento principal es que la representación del cuerpo en la literatura ayuda en la construcción y transformación de las distintas identidades femeninas cubanas y que estas identidades personifican varios modelos de relaciones entre la mujer cubana y la nación. A lo largo de leer la literatura de estas autoras algunos subtemas de la identidad

que desarrollaré en mi tesis son la sexualidad, el género, la escritura, la conexión entre la nación y el cuerpo y, por último, los efectos del período especial asociados específicamente con la mujer. Mi hipótesis es que con la llegada del período especial la representación del cuerpo cambia porque la ruptura nacional está correlacionada con la ruptura personal que lleva a las mujeres a reconstruir su identidad femenina. Mi análisis de las escritoras estudiadas responde a preguntas como: ¿En qué sí y en qué no cambia el estatus de la mujer cubana a lo largo de las primeras décadas revolucionarias? ¿Cuáles son los avances y regresiones del estatus de la mujer en la sociedad? ¿Cómo cambia la sexualidad en Cuba a través del período revolucionario y el comienzo del período especial? ¿La construcción de la sexualidad se transforma con el contexto histórico? ¿Con el tiempo, evoluciona la identidad femenina de una construcción tradicional a una más polifacética? ¿Hay diferencias de identificación entre generaciones? ¿Y si hay, cuáles son? ¿Cómo refleja la relación entre el cuerpo y la identidad femenina los cambios sociales, culturales y económicos de Cuba? ¿Además, cómo refleja esta relación entre el cuerpo y la identidad femenina los cambios que no ocurrieron a pesar del discurso revolucionario? ¿Qué aspectos de la nación son más importantes para las mujeres? ¿Cómo cambia la relación no solo pública sino también privada entre la mujer y la nación? Para contextualizar mi análisis de los personajes femeninos en obras literarias, en esta introducción mostraré primero algunos conceptos básicos sobre el cuerpo y la identidad venidos de teorías feministas. Después ilustraré el contexto histórico que incluye los cambios traídos por la revolución y sus efectos, específicamente sobre las mujeres cubanas.

Las ideas sobre la identidad personal cambian durante cada período histórico a causa de la evolución de la cultura, la economía y las ideologías políticas. Por siglos la sexualidad femenina y sus capacidades de reproducción han definido a la mujer, y estas características, según Elizabeth Grosz, han vuelto a la mujer vulnerable hacia su mundo exterior y finalmente ante sí misma (13-14). Para limitar los roles económicos y sociales de la mujer, el sistema patriarcal ha fomentado la idea de que la conexión entre el cuerpo y la identidad de la mujer es más íntima y basada en la biología que la relación entre el hombre y su cuerpo (Grosz 14). Esta conexión de lo femenino con el cuerpo y la separación del cuerpo de la mente, asociada a lo masculino, ha dado poder a los hombres porque el cuerpo femenino y su “vulnerabilidad” son utilizados para explicar y justificar las diferentes posiciones sociales y jerarquías entre ambos sexos. A pesar de que los conceptos relacionados con la mujer han evolucionado con el paso del tiempo, Judith Butler explica que todavía hay mucho que aprender acerca de la experiencia femenina: “There is, in my view, nothing about femaleness that is waiting to be expressed; there is, on the other hand, a good deal about the diverse experiences of women that is being expressed and still needs to be expressed” (Performative Acts” 530-531). Butler atribuye además una aptitud innovadora al cuerpo: “the body *is* a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation (“Performative Acts” 521). Similarmente, Susan Bordo expone cómo el cuerpo es una metáfora de la cultura capaz de consolidar y expresar evoluciones en la identidad cultural (165).

Los conceptos de filósofas feministas como Judith Butler, Elizabeth Grosz y Susan Bordo son mi punto de partida para definir cómo se forman las identidades

femeninas y la relación de las mismas con el cuerpo. En un contexto donde la mujer ha sido reducida a un objeto, a los aspectos biológicos, reproductivos y sexuales de su cuerpo, irónicamente el cuerpo se ha convertido también en su modo de expresión y verbalización (Bordo 176). Por una parte, el cuerpo es manipulado por factores externos. Por otra parte, el cuerpo expresa lo que está pasando al interior del individuo. Butler explica esta negociación entre lo externo y lo interno, como un proceso donde alguien no es simplemente un cuerpo pero la persona puede hacer su cuerpo y formarlo en una manera diferente a los demás, porque el cuerpo “is not merely matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities” (“Performative Acts” 521). En conjunción, “el sexo” es producido y desestabilizado por relaciones de poder (Butler, *Bodies that Matter* 10). De modo que la mujer puede usar y manipular su ambiente circundante, respondiendo a condiciones culturales, económicas y sociales, con el fin de crear y recrear su identidad.

Antes 1959 Cuba era muy dependiente—casi una marioneta—de los Estados Unidos, pero la revolución que echó a Fulgencio Batista de la isla y dio poder a Fidel Castro marcó una nueva etapa para la nación. Esta época no solo cambió factores internos como la economía y la sociedad, sino que también generó olas de emigración que señalaban la disidencia política y económica. Durante los primeros meses después de la revolución la relación entre los Estados Unidos y Cuba se deterioró mientras Cuba fundó relaciones económicas con el bloque Soviético (Pérez 247). Este deterioro de relaciones con los Estados Unidos resultó en un embargo¹ comercial, económico y financiero

1. Después del derrocamiento del gobierno cubano liderado por Fulgencio Batista, las relaciones entre los Estados Unidos y Cuba escalaron y eventualmente cesaron porque el gobierno cubano revolucionario comenzó negocios con la Unión Soviética, la adquisición de propiedades estadounidenses dentro de la isla y el aumento de tarifas sobre importaciones estadounidenses. El presidente estadounidense Dwight D.

impuesto por los Estados Unidos sobre Cuba en 1960. En respuesta, ese mismo año Cuba y la Unión Soviética firmaron un acuerdo económico donde Cuba vendería azúcar a la URSS y los soviéticos expenderían petróleo crudo a Cuba a un precio rebajado. Este contrato ayudó a la economía cubana pero a la vez influyó las ideologías de la revolución. No fue hasta 1961 que Cuba solidificó sus ideologías comunistas y Castro declaró que era comunista. Fue entonces cuando el gobierno nacionalizó muchos sectores económicos y sociales. La educación fue nacionalizada porque la educación de las masas era un medio fundamental para derrocar siglos de desigualdad y fortalecer a los pobres (Chomsky 108). También Castro nacionalizó la distribución de comida, lo que eventualmente acabó la malnutrición. Además, el gobierno confiscó casas y negocios para redistribuir de una manera más igualitaria. Esta redistribución redujo la falta de vivienda en la isla. La primera emigración masiva de la isla ocurrió durante la década de 1960 y fue una reacción al comunismo y al proceso de nacionalización del país. Gente de la clase alta como profesionales, técnicos, administradores y directores huyeron de la isla (Pérez 261). La emigración emparejada con el absentismo laboral² causó problemas para la economía y produjo más emigración. Entre 1966 y 1971, 200.000 personas emigraron de la isla porque no estaban satisfechas con la revolución. Cuando la revolución notó que los incentivos morales no generaban el deseo de trabajar, implementaron incentivos materiales como escalas salariales. Aunque el gobierno trató de estabilizar la economía en la década de 1980 la economía empeoró y mucha gente continuó insatisfecha con la

Eisenhower inició la prohibición de exportar productos a Cuba que el próximo presidente, John F. Kennedy expandió a un embargo completo incluyendo restricciones de viaje a Cuba. El embargo fue el primero de muchos intentos por parte del gobierno de los Estados Unidos para debilitar y derrocar al régimen cubano (Lee 2014).

2. En la primera década de la revolución, las personas no fueron atraídas por los incentivos morales y todavía podrían obtener las raciones alimentarias, por lo tanto muchos dejaron de ir al trabajo. Esto causó problemas con la economía porque el desempeño de los trabajadores bajó y la productividad disminuyó.

situación. En abril del 1980 un grupo de cubanos estrellaron un camión a través de las puertas de la Embajada del Perú con la esperanza de obtener asilo (Pérez 95). Como resultado, el gobierno abrió sus puertas entre abril 15 y octubre 31 de 1980 para la salida de otros miles de cubanos desde el Puerto de Mariel.

Cuba continuó sus relaciones con el bloque Soviético hasta la caída del muro de Berlín en 1990. La disolución de estas relaciones sumergió a la isla en el período especial. Durante este período la economía sufriría muchísimo porque estas conexiones económicas con la Unión Soviética se deterioraron y como resultado del embargo el gobierno no podía crear otras relaciones económicas que pudieran llenar este vacío económico. En ese momento histórico el gobierno tuvo que reaccionar porque la economía se redujo en un 40% en tres años (Pérez 293). El estancamiento de la economía produjo desempleo, pues la isla no tenía maneras de comerciar y adquirir materias primas. El resultado fue un ambiente de constante espera: “In the Special Period, there was a ‘before,’ which was stable, perhaps purer in its altruism and high ideals, a ‘now,’ which was confusing and unsettling, and a future that was, for many, a new country” (Hernandez-Reguant 2). Los emigrantes de esta época principalmente salieron por razones económicas; huyeron de la isla en balsas, aviones y barcos secuestrados. Al final de los noventa la economía mejoró y la gente recibió gasolina y electricidad. Este mejoramiento se debió en parte a un resurgimiento del turismo y a la legalización del dólar, cuyo uso el gobierno revolucionario había prohibido, también llamada la “dolarización”.³ La dolarización resultó en la doble moneda, el peso cubano convertible

3. El gobierno cubano legalizó el dólar durante el período especial para generar más dinero y comercio para la isla. Pero esta dolarización creó desigualdad porque la gente que no tenía familia en el extranjero no podía comprar cosas para sobrevivir. Además, la obsesión de dólares llevó a mucha gente participar en el jineterismo. Esta dolarización es el primer paso al capitalismo que Cuba tomó (Chomsky 157).

(CUC) y el peso, la moneda nacional, que generó problemas dentro de la isla. Esta dolarización es una de las maneras en que la gente pudo sobrevivir durante este período porque podía usar los dólares así como otra moneda extranjera para convertir en CUC, que era la única moneda que los negocios estatales aceptaban. Además, el dólar era usado en el mercado negro. Las personas empezaron a dejar sus trabajos gubernamentales, que pagaban en pesos, porque no podían adquirir suficiente dinero para sobrevivir, y entraron a actividades ilegales aún prósperas. Las actividades ilegales se enfocaron en el turismo, como el jineterismo,⁴ porque la gente necesitaba moneda extranjera para satisfacer sus necesidades básicas.

El período especial fue una anomalía porque la revolución tuvo que renegociar sus ideologías, que eran inculcadas en la gente durante las anteriores tres décadas, para crear un lugar donde las personas pudieran sobrevivir. La influencia del capitalismo resurgió y el consumismo reapareció en la sociedad. La presencia del capitalismo en el país comunista causó problemas porque ideas como la colectividad, el compañerismo y la igualdad chocaron con valores capitalistas como el individualismo y el consumismo. Ariana Hernandez-Reguant explica que el período especial no es simplemente “a historical convention, or an analytical construct, but also a defining category of experience” (1). Esta crisis económica magnificó los problemas del régimen y mostró qué aspectos de la revolución no fueron tan desarrollados e imbuidos en la sociedad como la gente percibía. El racismo y el clasismo que dominaban la sociedad prerrevolucionaria no

4. Jineterismo es cualquier acto legal, semi-ilegal o ilegal que es asociado con servicios al turismo. La gente participaba en el jineterismo para adquirir dólares porque el dólar es un modo en que las personas podían sobrevivir en la sociedad durante el período especial. Aunque mucha gente como taxistas y camareros son técnicamente jineteros el término derogatorio es utilizado para describir la prostitución. La prostitución era ilegal pero la mayor parte del tiempo el gobierno ignoraba la situación porque estas relaciones entre las mujeres y los turistas varió entre la prostitución tradicional y relaciones casuales (Chomsky 166-168).

fueron resueltos durante la revolución y, por eso, la gente que pertenecía a grupos antes marginados experimentó lo peor de la crisis económica. Esta etapa no solo es formada por una lista de eventos históricos sino también por un mundo de experiencias y emociones que son reacciones a lo histórico.

Las experiencias del período especial son mostradas en profundidad en obras creativas como libros, películas y otras obras artísticas. Hernandez-Reguant muestra el choque de ideologías económicas entre los artistas: “Even as the government regained control of the economy and reasserted its political control, the arrival of foreign stakeholders...had extended the horizons...modes of expression, ethical views, and practical approaches to work, property, profit, and community were dramatically altered” (6). Las oportunidades para los artistas crecieron y muchos pudieron publicar y viajar al extranjero; pero con esta nueva libertad tuvieron que aprender cómo negociar las ideologías de otros países con la ideología cubana porque su estatus dentro de la isla era lo que les permitía este privilegio. El período especial es un momento de introspección, pero esta no podía oponerse frontalmente al régimen (Hernandez-Reguant 6,12). Esther Whitfield comenta los diferentes factores que los escritores tuvieron que negociar para crear una obra que no solo los representara a sí mismos sino que también generara un sentido con el que los de fuera de Cuba pudieran relacionarse: “Writing...entailed, more than ever, a double duty on the part of the writer: it involved expressing one’s own self vis-à-vis the overwhelming surrounding hardships as well as infusing the experience with universal appeal” (Hernandez-Reguant 14).

La reflexión artística que ocurrió durante el período especial reveló que las mujeres dentro la sociedad cubana nunca obtuvieron total igualdad. El racismo del país

también persistía a pesar de que el gobierno había apoyado el progreso en estas áreas. El período especial creó dudas entre la gente acerca de la revolución porque la crisis despojó los pensamientos más profundos de cualquier apariencia creada por el gobierno. Además, el período especial iluminó las diferencias entre el discurso revolucionario y su práctica en la sociedad cubana. Más aún, esta fase en la historia ilustró los valores de la revolución en las que la gente realmente creía.

La historia política y económica afecta el rol de la mujer y cómo los demás ven y representan su identidad. Los cambios implementados por la revolución cubana no avanzaron el estatus de la mujer en la isla tanto como el régimen lo presentaba. En sus estudios antropológicos Helen Safa y Anna Cristina Pertierra ilustran que la desigualdad de las clases jugó un papel más importante en la revolución que el problema de género y además la revolución no combatió el estigma asociado con las responsabilidades domésticas que por décadas han atado a las mujeres a la esfera doméstica. La socióloga cubana Norma Rojas declara “si la intención del gobierno hubiera sido reconocer los derechos de la mujer y no la de usarla como una mano de obra más fácil de explotar, la economía del país se hubiera puesto en función de las necesidades de la mujer <<al menos>> en una magnitud justa a su incorporación al trabajo” (Fernández, 130). Las transformaciones en el papel de la mujer durante el período especial acercaron su estatus al de la mujer prerrevolucionaria, cuya raza y clase determinaban sus oportunidades en la sociedad, más que al de la mujer “nueva” del discurso de la revolución. Sin embargo, con el fin de comprender las repercusiones y la regresión que las mujeres soportaron durante el período especial, en términos de igualdad social y económica, primero tenemos que

explorar cuál era el estatus de las mujeres en la época prerrevolucionaria y a través de las diferentes etapas del período revolucionario.

Antes de la revolución de 1959 las mujeres cubanas encarnaron roles muy tradicionales: podían ser amas de casa o trabajar en sectores muy específicos, comúnmente asociados con la feminidad, que consistía de “the extremities of the Cuban occupational structure”, incluyendo la servidumbre doméstica, la educación escolar, y la industria (Pérez 232). Al principios del siglo XX muchas mujeres, especialmente mujeres de color, participaban en la prostitución: “the neocolonial Cuban republic developed the sex business into a state institution” (Kummels 12). Además, más mujeres de color ocupaban el sector económico mientras que las mujeres blancas representaban un gran porcentaje de las amas de casa. La historiadora Lillian Guerra explora la sociedad durante los cincuenta, que es una representación de la sociedad prerrevolucionaria, que es asociada con los salones de juego, el trópico y la mulata: “this informal economy had employed hundreds of men and women who relied on rumba, cockfights, the illicit numbers racket known as *la bolita*, and the selling of alcohol, personal services and sex during and between sugar harvests” (278-279). Además, la historiadora cubana autodidacta Berta Martínez Paez demuestra que muchas de las mujeres en la prostitución entraron por ser vírgenes engañadas por hombres que eventualmente las abandonaron. En general, la posición social de una mujer antes de la revolución dependía tanto de su raza como de su estatus económico porque distintas oportunidades fueron presentadas a las mujeres de acuerdo con su clase socio-económica. Helen Safa nota que aunque la conferencia feminista del año 1940 fue la más progresista de su época “most of these

reforms were of the greatest benefit to the privileged women who promoted them, without attacking directly the deep racial and class stratification of Cuban society” (50).

Así como el gobierno y la estructura de la isla, las vidas de las mujeres se transformaron y mejoraron en varios aspectos con el comienzo de la revolución en 1959. Aunque el gobierno revolucionario intentó cambiar el estatus de la mujer, la desigualdad—de género, raza y clase—continuó a través de la época revolucionaria. Uno de los esfuerzos inmediatos para integrar más mujeres en la fuerza laboral fue la creación de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), una organización establecida para integrar a las mujeres en la revolución (Pérez 281). La socióloga Lois M. Smith y el historiador Alfred Padula describen el rol de la FMC y sus efectos sobre las mujeres cubanas: : “the FMC would extend women’s traditional caretaking roles into the social life of the nation...guide women to support and implement revolutionary policies determined by male decision makers. Many of these policies would benefit women of the lower classes and bring confusion and defeat to women of the middle and upper classes” (33-34). Mientras que la FMC consolidó todas las organizaciones femeninas que existieron antes de la revolución y crearon una gran organización, el régimen estableció un plan económico centrado en la producción de caña, reformas agrarias e incentivos morales. Aunque los salarios aumentaron, no había productos para comprar, lo que causó el estancamiento de las mujeres al entrar a la fuerza laboral. Además, Guerra explica que el foco del régimen no fue la igualdad de género sino que “the *centrality* of women to the equality of men and the homogenization of masculinities...the fact that whether women were cutting cane or contradicting complainers, they were always expected to be pretty” (242). Guerra ilustra cómo el gobierno continuó los ideales patriarcales en la sociedad,

especialmente en la generación más joven, porque “the FMC’s approach to gender freedom constituted a socialist version of the consumerist Revolution that their anti-Communist middle-class counterparts once projected” (223). Las jóvenes continuaron siendo enseñadas tanto cómo mantenerse saludables, cómo vestirse bien y usar los productos para embellecerse; además, en la primera década de la revolución, las revistas de moda fueron basadas en las publicaciones estadounidenses como *Glamour* y *Vogue* (Guerra 223). Por lo tanto, el foco del gobierno fue más sobre los problemas de raza y clase económica y no tanto los problemas del género, lo que resultó en cambios más evidentes para mujeres de color y de clase baja en lugar de las mujeres blancas prerrevolucionarias que pertenecían a la clase media.

Además de la escasez de incentivos materiales, no habían muchos servicios para las mujeres como la puericultura que aliviaran la “doble carga”. Es decir, que algunas mujeres no podían entrar a la fuerza laboral porque la cantidad de las tareas domésticas no disminuyó. Consecuentemente, la fuerza laboral femenina solamente aumentó 3%, hasta un 16%, en los años sesenta. En reacción a estos cambios mínimos y el fracaso de la zafra de los diez millones⁵, el gobierno actualizó su plan económico, abrió guarderías y lavanderías comunales e implementó planes de compra que mejoraron la “doble carga”. Además, la FMC continuó siendo un medio útil para la revolución, si bien la estructura de la FMC sutilmente implicaba las prioridades del régimen que no enfatizaban la igualdad de las mujeres. La estructura de la organización era horizontal y localizada en las comunidades en vez de ser a escala nacional: the “units are divided along

5. La zafra de los diez millones fue un intento económico del gobierno para cosechar diez millones de caña de azúcar durante el año 1970. El plan fue concebido en 1963 por el gobierno y llevó al país a depender solamente de la producción de azúcar. Ese año el gobierno dedicó todos sus esfuerzos a la cosecha incluyendo una multitud de gente y las fuerzas armadas. Desafortunadamente, el gobierno no logró su meta y un resultado de la producción masiva fue la destrucción de tierra de labranza (Guerra 2012).

neighborhood blocks on the assumption that women will be involved in FMC activities largely at the scale of the home and neighborhood” (Pertierra 750). Aun más, la FMC técnicamente no es una organización feminista y su propósito no es abordar la discriminación hacia las mujeres sino movilizarlas en apoyo del socialismo e incorporarlas en el Estado y la economía (Shayne 137). Al mismo tiempo, había mujeres que participaron en la prostitución durante esta época, pero el gobierno ignoró la situación para poder promocionar una revolución exitosa. Una entrevistada de Paez declara “I tell you that it was under [the first years of the revolutionary] government that we [prostitutes] all made the most money” porque inicialmente las políticas acerca la prostitución dieron agencia a la mujer (Guerra 282-283). Esto nos muestra que el estatus de la mujer no era una prioridad de la revolución durante la primera década.

En la segunda etapa de la revolución, en los años 1970 y 1980, el gobierno cubano estableció reformas sociales y económicas que permitieron a las mujeres participar más en la fuerza laboral, pero todos estos esfuerzos tampoco solidificaron un sentido de igualdad entre los sexos. El segundo congreso de la FMC, junto con las elecciones de 1974, movieron al régimen a reevaluar la posición de la mujer en la sociedad. Estas elecciones provocaron la implementación del Código de Familia de 1975 donde el gobierno legalizó que la casa era la responsabilidad de la mujer tanto como la del hombre.⁶ Desafortunadamente, el carácter progresista de la ley no se correlacionó con qué estaba ocurriendo realmente en la sociedad; las leyes no fueron aplicadas sino que eran simplemente puntos de referencia. En línea con estas inclinaciones, la socióloga

6. La ley propone que “The partners must help meet the needs of the family...if one of them only contributes by working at home and caring for the children, the other partner must contribute to this support alone, without prejudice” y “Both partners have the right to practice their profession or skill and they have the duty...cooperating in order to make this possible” (Luciak 19).

Julie Shayne explica que aunque Fidel Castro estableció leyes para las mujeres acerca de la maternidad, la igualdad y el trabajo, debido a “limited political will and the nature of some of the laws, they have not always been enforced and as a result have generally functioned as symbolic gestures that have gone no further than the original judicial process needed to ratify them” (140). Si bien más mujeres entraron a la fuerza laboral y obtuvieron posiciones de liderazgo, esto solo ocurrió en sectores tradicionales. En 1988 las mujeres componían el 58% de los puestos técnicos y 85% de los trabajos administrativos. También había mujeres que siguieron en su rol de amas de casa, lo cual iba en contra del propósito del gobierno y la FMC, por eso el Estado asumió la crianza de los niños inscribiéndolos en internados. Aunque el Estado no apoyaba la idea de las amas de casa, el esfuerzo del gobierno de promover el matrimonio y reconstruir la estructura de la familia nuclear continuó las ideas burguesas asociadas con la Cuba prerrevolucionaria. Otro fenómeno interesante ocurrió en la década de 1980, conocido como “titimanía”, entre jóvenes que perseguían ancianos, hombres ricos, que muy probablemente se divorciaban de sus esposas por estas adolescentes. Este fenómeno también reforzó los roles tradicionales de género, donde las mujeres buscaban el refugio de los hombres económicamente aptos para no tener que trabajar. El régimen mantuvo los principios de la familia burguesa europea blanca, aunque alterando ciertas facetas de la estructura familiar, lo cual terminó en la transformación mínima de la jerarquía familiar. A pesar del discurso revolucionario, en la práctica el gobierno fue incapaz de construir una identidad progresista para la mujer.

La llegada del período especial trajo aún más cambio a la isla promoviendo que el gobierno remodelara la política y la economía. Similar a las décadas anteriores, la FMC

continuó monopolizando cómo las mujeres podían organizarse y desmontaron organizaciones femeninas que se establecieron durante esta época como la Asociación de Mujeres Comunicadoras (MAGÍN). El objetivo central de MAGÍN era cambiar la imagen de la mujer en los medios de comunicación. El gobierno suspendió MAGÍN porque “their objectives were justifiable, but that justifiable did not always mean appropriate” (Shayne 145). La suspensión de MAGÍN demuestra que la revolución no se preocupaba con el avance de la igualdad de género; la cultura “machista” se perpetuó y floreció durante el período especial. Además, la crisis económica generada por el período especial movió a las mujeres a aventurarse en sectores donde podían obtener dólares en vez de pesos. Muchas mujeres dejaron sus trabajos gubernamentales para conseguir trabajo en el turismo, lo que incluyó trabajar en centros turísticos o jineteándose a lo largo del Malecón. Los trabajos en los centros turísticos objetivaban a las mujeres: “Job requirements are often predicated on images of women as objects of male desire and gratification, where physical attractiveness is the most important qualification” (Cabezas 102). Por lo tanto, las mujeres mismas, como el gobierno, continuaron viendo su valor solamente ligado a su cuerpo y exacerbaron esta ideología. Muchas mujeres, que ocupaban trabajos oficiales o no oficiales, comenzaron a prostituirse para poder satisfacer necesidades básicas porque el gobierno era incapaz de proveer estas necesidades para la gente. De manera similar al período prerrevolucionario, las mujeres negras y mulatas tenían que participar en el jineterismo para sobrevivir mientras que muchas mujeres blancas de clase media recibían remesas de familiares en el extranjero. Además, la imagen de Cuba regresó al exotismo: “Now that tourism is the main source of hard currency, the state is less invested in an image of itself as a modern industrial nation, and

instead showcases ‘traditional’ Afro-Cuban religious rituals and art, ‘traditional’ Afro-Cuban music and of course, Afro-Cuban women...first world desires for exotica” (Fusco 150).

El resurgimiento de las fuerzas capitalistas no solo movió a la mujeres a perseguir actividades ilegales sino que también las re-encerraron en la casa y subrayaron la importancia de los hogares dirigidos por mujeres. Durante el período especial una fuerte cultura matrifocal emergió—no solo entre los afrocubanos—sino en otras clases por causa de la emigración, el crecimiento de embarazos en adolescentes y la escasez de vivienda. A diferencia de los primeros años de la revolución, donde las mujeres salieron de la isla, en el período especial solo el 3% de los balseros eran mujeres. Esta estructura matrifocal no generó la deconstrucción de los roles tradicionales de género: “Matrifocality actually encourages women’s attachment to the family and their domestic role, because it enhances the importance of women in the household, while the strong bond between women, children, and their female kin makes domestic work less alienating than in isolated nuclear households such as those found in the U.S. middle class” (Safa 56-57). Aunque las mujeres eran el centro de la esfera doméstica esto no se tradujo al dominio público. La inconsistencia de la electricidad y la escasez de los suministros hicieron a las mujeres viajar al mercado todos los días, especialmente porque no podrían utilizar la refrigeración o comprar todos los productos que deseaban, incluso si tenían suficiente dinero. Por lo tanto, las mujeres pasaron más de 15 horas a la semana la recolección de alimentos y materiales de construcción (Shayne 144). Consecuentemente, muchas mujeres tuvieron que abandonar sus puestos de trabajo profesionales para poder cumplir con sus trabajos domésticos con el fin de sobrevivir el día. Incluso el gobierno

apoyó su regreso a la casa, lo cual refutó los ideales revolucionarios anteriores, porque ahora el trabajo doméstico se veía como heroico (Pertierra 764). Las ideologías socialistas permitieron a las mujeres, especialmente las de color, entrar en las esferas públicas que habían sido cerradas a ellas, pero la persistencia de los ideales burgueses sobre las mujeres hizo imposible separarlas completamente de la esfera doméstica. Aunque había avances, en más de medio siglo la situación de la mujer y su identidad no habían cambiado mucho y el período especial ilumina este estancamiento porque la isla del período especial se parece mucho a la isla prerrevolucionaria. Las ideologías del gobierno revolucionario no se trasladaron a la práctica que en cambio permitió la construcción de una imagen falsa de la mujer revolucionaria.

Marilyn Bobes, Karla Suárez y Daína Chaviano reflejan en sus textos cómo distintas identidades femeninas experimentan la crisis de la revolución a finales de los ochenta que conduce al período especial en los noventa. Mi tesis está dividida en tres partes. En cada uno de los capítulos discutiré una sola autora, desarrollando el tema del cuerpo y los subtemas integrales de cada obra. El orden de los capítulos es generado por los personajes mismos que reflejan la evolución teórica acerca del cuerpo y la identidad femenina. Además, en las obras escogidas cada autora revela un punto de vista íntimo y distinto a la situación histórica que produce un espectro de experiencias. Aunque todas las autoras estudiadas muestran los cambios en las concepciones de las identidades femeninas, Bobes explora las identidades de las mujeres nacidas antes de la revolución, mientras que Suárez y Chaviano desarrollan la identidad de personajes nacidos con la revolución. Además, el personaje de Jacqueline demuestra cómo la mujer blanca de clase media experimenta la crisis económica de los noventa de una manera muy diferente a los

personajes de Suárez y Chaviano, que son representaciones de mujeres marginalizadas, por su estatus económico.

En el primer capítulo de esta tesis estudiaré a la novelista y poeta Marilyn Bobes (1955) que nació en La Habana y estudió en la Universidad de La Habana. Su volumen de cuentos *Alguien tiene que llorar: otra vez* (2001) así como su novela *Fiebre de invierno* (2006) examinan los cuerpos de las mujeres cubanas prerrevolucionarias y cómo estas mujeres experimentan los finales de los ochenta y el período especial. En estas obras investigaré profundamente la relación entre el cuerpo, especialmente el cuerpo maduro, y la identidad femenina, y cómo diferentes facetas de la persona como la sexualidad, las amistades, el amor y la escritura afectan las representaciones de las mujeres cubanas. Además, los personajes de Bobes representan la tensión interna de las mujeres prerrevolucionarias que formaron su identidad con los ideales burgueses pero vivieron en una sociedad socialista en donde tratan de aplicar sus ideas tradicionales sobre el género a las ideologías y prácticas revolucionarias. Por lo tanto, muestran cómo la mujer puede ser económicamente independiente pero además cómo algunas mujeres siguen siendo atadas al hombre. El cuento “Alguien tiene que llorar”, que es el cuento central de la obra que lleva el título, da luz al mundo femenino revolucionario enfocándose en las relaciones entre cinco amigas, mujeres nacidas antes de la revolución. Cada amiga representa una identidad distinta y sus diferencias son subrayadas a través de los conflictos entre ellas. La protagonista de *Fiebre de invierno*, Jaqueline, representa una mujer en sus cuarentas, que aunque exitosa no está contenta con su cuerpo maduro o su vida en general. También la novela explora las relaciones entre los sexos y las diferentes relaciones entre la mujeres. Los personajes en estas obras son representativos de la mujer

con una identidad bifurcada donde no hay una unión entre la mente y la corporalidad. Consecuentemente, emplearé teoría feminista para crear un entendimiento del cuerpo a través de los lentes de una sociedad patriarcal, representativa de la sociedad cubana. El cuerpo y la identidad femenina son representados y construidos en la obra de Bobes como reflexiones de negociaciones de la cultura. Finalmente, la exploración de la escritura demostrará un aspecto de la identidad femenina que es un vehículo en la creación y recreación de la identidad.

Karla Suárez (1969) es una cuentista y novelista aunque antes de publicar ficción estudió Ingeniería Electrónica en la Universidad de La Habana. Al mismo tiempo en que Suárez está publicando su primera antología de cuentos en la isla, *Espuma*, y su primera novela en España, *Silencios*, ella se casa con un psicólogo italiano, quien más tarde se divorcia, y emigra de la isla en 1998. Sus primeros textos, escritos antes de su partida de la isla, muestran las vidas de las mujeres cubanas y cómo las circunstancias del período especial como la migración, la degradación de la sociedad cubana y la evolución de la institución estatal afectan las vidas privadas y públicas de las mujeres. Su primera novela, *Silencios* (1999), cuenta la historia de “Flaca”, una joven que nació después de la revolución y experimenta la evolución del gobierno entre los setenta y el período especial. Su vida es afectada por circunstancias públicas que influyen la vida personal de la narradora como las expectativas sociales acerca del género y la migración de los demás. Además, Flaca crea su identidad mediante la identificación de sí misma con una miríada de personajes, que son representaciones de gente viviendo en la isla durante estas épocas, pero al final su identidad no es fija. El simbolismo de estos personajes muestra que la casa en sí es una metáfora de la nación; además, la relación entre Flaca y la casa refleja la

relación entre ella y la nación. La nación en la novela, así como en la obra de Chaviano, está más allá del gobierno revolucionario y el ejército. Además, utilizando los personajes y la casa como un microcosmos de la nación, leeré *Silencios* como una crítica del régimen revolucionario. El aislamiento que cada personaje experimenta ilustra los problemas acerca de un grupo estereotípico de la isla, al que el personaje pertenece. Además, la crítica de la novela es mostrada desde la perspectiva de personajes que no quieren migrar hasta que ya no pueden sobrevivir. Por lo tanto, los personajes, especialmente Flaca, ni defienden ni atacan a la revolución, una perspectiva interesante en medio de un discurso cubano muy polarizado.

Daína Chaviano (1960) emigró a los Estados Unidos en 1991, cuando tenía 31 años, y usualmente escribe ciencia ficción y novelas fantásticas. Aunque fue influenciada por autoras anglosajonas, escribe en español y se enfoca en la vida de los cubanos. *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), el tercer libro de la serie “La Habana oculta”, es la novela que exploraré en el tercer capítulo de mi tesis y representa la vida contemporánea de una mujer en Cuba durante el período especial. La protagonista, Claudia, presenta al principio la identidad más unificada de las obras seleccionadas. La ruptura de Claudia, una mujer licenciada en Historia del Arte, ocurre cuando se convierte en “La Mora” para participar en el jineterismo para sobrevivir. Esta crisis personal también es simbólica de la degradación de la economía. Además, la novela explora el tema del hambre—de amor, físico y espiritual—y cómo la vida de Claudia es formada a través de la saciedad de estas hambres. Esta novela explora cómo la sexualidad y el cuerpo son afectados por el gobierno cubano, las relaciones económicas entre Cuba y otros países y la evolución del rol de la mujer en la sociedad. Con la ayuda de teoría

feminista caribeña, en el tercer capítulo examinaré los efectos de la restauración del capitalismo en Cuba sobre los cuerpos de las mujeres “de color” y su relación con la historia de la isla y el Caribe.

Capítulo I: El “yo” escindido del cuerpo y la escritura como re-identificación en la narrativa de Marilyn Bobes

La escritura de Marilyn Bobes⁷ (1955) representa las dificultades de las mujeres cubanas para formar y reformar su identidad durante los años ochenta y el comienzo de los noventa al inicio del periodo especial. En este primer capítulo examinaré dos obras narrativas de Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* (2001) y *Fiebre de invierno* (2006), enfocándome en la evolución de los personajes femeninos y el papel de la escritura en este proceso de re-identificación. Antes de sumergirme en un análisis de la literatura estableceré un contexto cultural e histórico que ayudará por último a guiar mis interpretaciones. Utilizaré teoría feminista para ilustrar cómo el cuerpo femenino es percibido por una cultura patriarcal; aunque la teoría proviene de un contexto Occidental, estas ideas sobre la mujer dominaron la sociedad cubana antes de la revolución de 1959, y desafortunadamente continuaron a través del período revolucionario. Después, discutiré cómo el período especial transformó más aun la isla y además afectó a las mujeres. Esta contextualización cultural y teórica facilitará no solo la comprensión de la narrativa de Bobes sino el análisis de las novelas de Karla Suárez y Daína Chaviano en el segundo y tercer capítulo. Los personajes de Bobes representan a las mujeres nacidas antes de la revolución, lo cual explica por qué se identifican con los roles tradicionales, mientras que los personajes de Suárez y Chaviano simbolizan a las mujeres nacidas con la revolución. Las diferencias generacionales son aparentes en cómo los personajes experimentan el

7. Marilyn Bobes nació en La Habana en 1955 y empezó a escribir poesía a los doce años de edad. Continuó sus estudios en la Universidad de La Habana en el departamento de Historia. Después, trabajó como periodista y siguió su carrera en la escritura. Bobes ha recibido varios premios por su poesía y prosa. No hay mucha crítica sobre la escritura de Bobes pero Naomi Lindstrom (1997) declara que Bobes no es tan conocida afuera de Cuba y describe *Alguien tiene que llorar* como un “volume offers a rather meager amount of text, and some of the pieces are so lightweight that they do not reveal the nature of Bobes's talent” (352). Sin embargo, Bobes ha contribuido muchísimo a la escritura cubana, especialmente durante los noventa, y sus narrativas ofrecen un gran entendimiento al estatus de las mujeres en la sociedad cubana.

período revolucionario así como el período especial; las mujeres prerrevolucionarias experimentan una crisis personal y profundamente basada en las ideas de género mientras los personajes revolucionarios no solo experimentan una crisis personal sino la crisis nacional. Las diferencias económicas también son integrales a la narrativa de Bobes, donde las mujeres que conservan costumbres “burguesas”, sobreviven el período especial por las remesas mandadas por sus familiares y su acceso al mercado negro donde encuentran productos estadounidenses. La aplicación de la teoría más occidental es justa porque los personajes de Bobes representan a las mujeres más tradicionales y de clase media que se asocian con una mentalidad influenciada por el extranjero.

Muchos filósofos han observado e interpretado al Sujeto como el resultado de una relación binaria entre la mente y el cuerpo. Esta división del “yo” jerarquiza la mente sobre el cuerpo, e implica que el cuerpo es, según crítica la filósofa Elizabeth Grosz⁸, “vulnerable”. Grosz ilustra este concepto antiguo: “[The body] is what the mind must expel in order to retain its ‘integrity’”. It is implicitly defined as unruly, disruptive, in need of direction and judgment” (3). El cuerpo es asociado con la naturaleza y la biología, mientras que la mente es asociada con la razón y lo social. Este binarismo, apoyado por las culturas patriarcales, ha creado una jerarquía "natural" entre los sexos donde la mujer

8. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994) por Elizabeth Grosz explora cómo el cuerpo, distinguido por sexo y género, es ocupado por la gente así como los términos “cuerpo” y “mente” son formados y cómo afectan el uno al otro. Empiezo con la teoría de Grosz porque ella desarrolla las dicotomías formadas a lo largo de la filosofía; además, Grosz lucha contra estas bifurcaciones que han impregnado la sociedad. Específicamente utilizo el primer capítulo del libro porque es aquí donde Grosz ilustra el problema de la dicotomía entre la mente y el cuerpo y cómo esta forma de pensar comenzó. Al final del capítulo Grosz declara una distinta manera en cómo leer y entender el cuerpo y la mente y que una nueva forma de pensar sobre este tema tiene que ser establecida. Grosz explica que el cuerpo debe ser entendido a través de varios discursos no solamente restringido en lo natural y lo científico. Además, los binarismos impuestos sobre cuerpos deben ser librados de con el fin de crear un nuevo lenguaje asociado con el cuerpo. Esta liberación creará una manera en mostrar una pluralidad de “tipos de cuerpos”. En último, el cuerpo mismo debe ser concebido como el producto cultural—un sitio social, político y cultural.

es relacionada con el cuerpo y el hombre con la mente. Por lo tanto, la mujer es la naturaleza y la biología. Además, el cuerpo es percibido como un objeto de intercambio y la igualación de la mujer al cuerpo implica que la mujer se conciba como un objeto mercantil (Irigaray 161). Las filósofas feministas han resistido la idea de que las jerarquías de género son naturales y han interpretado la identidad femenina, en cambio, como el resultado de una transformación del “yo”, que no se concentra en el mundo microscópico del ser, sino que es causada por la sociedad en su conjunto: “One is not born, but rather becomes a woman. No biological, psychological or economic fate determines the figure that the human female presents in society; it is civilization as a whole that produces this creature” (Beauvoir 267).

Judith Butler explica además que el cuerpo es definido por una situación histórica y que la identidad es “instituted through a *stylized repetition of acts*” (“Performative Acts” 519) en el cuerpo y por el cuerpo. El cuerpo que actúa genera una identidad y esa actuación o “*performance*” es crucial a la identidad de género porque el género es constituido por las acciones que colocan a una persona en un nicho social particular. Las actuaciones que son ejecutadas por el cuerpo y en el cuerpo, como las posturas, movimientos, hábitos y actitudes crean un aprendizaje corporal que produce las identidades de género. Butler añade cómo la repetición de estas actuaciones naturaliza estas identidades: “[t]he authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one’s belief in its necessity and naturalness” (“Performative Acts” 522). Por consiguiente, los hombres y las mujeres creen que deben encajar en roles particulares aunque estos papeles son arcaicos. Si la gente actúa en una cierta manera—actos basados en expectativas patriarcales—con el tiempo creará que esta

identidad de género es “natural”. Cuando uno cree que su identidad de género es “natural” es difícil actuar fuera de la norma. Sin embargo, uno puede interrumpir esta “naturalización” de la identidad de género desempeñando un acto que no coincida con las normas de género. Butler nombra estos actos “subversive performances”, donde la persona pone en crisis la norma de género. La expresión artística es un modo de “performance” que puede ser utilizado para actuar subversivamente, interrumpir la naturalización de la identidad y producir una nueva identidad de género. A lo largo de los tres capítulos de esta tesis, veremos cómo la expresión artística del cuerpo demuestra que la identidad de género no es algo finito sino transitorio.

El nivel más conspicuo de la valorización del cuerpo es la apariencia porque sirve como una herramienta visual para evaluar la posición social de alguien y porque ofrece un entendimiento somero de género, raza y clase económica. Estas señales visuales ayudan a reafirmar las jerarquías sociales que son pertinentes en la cultura patriarcal. Grosz explica cómo lo corporal encarna el patriarcado: “women’s corporeal specificity is used to explain and justify the different (read: unequal) social positions and cognitive abilities of the two sexes” (14). Aunque las sociedades patriarcales se han transformado con el tiempo, ciertas connotaciones e ideas sobre el cuerpo femenino y su apariencia continúan. Las dicotomías de la “mujer buena” frente a la “mujer mala” y el cuerpo “ideal” contra el cuerpo “feo” continúan influyendo la sociedad. Es importante distinguir que la “mujer buena” no es igual al cuerpo “ideal”. La dicotomía de la “mujer buena” versus la “mujer mala” es basada en la clasificación de las mujeres en cuanto a la sexualidad. La “mujer buena” es valorada por su capacidad de reproducir herederos mientras la “mujer mala” es usada puramente para la satisfacción sexual. El cuerpo “ideal”

representa a las mujeres que encarnan la belleza y el cuerpo “feo” simboliza a las mujeres que carecen de la composición corporal “perfecta”. Las culturas patriarcales han exacerbado estas dicotomías, al punto que las mujeres manipulan sus cuerpos con la ilusión de que ellas mismas los controlan. Revisando las ideas de Michel Foucault, Susan Bordo explica que las actividades de manipulación del cuerpo son expresiones contemporáneas de las “tecnologías del poder”:

Through the pursuit of an ever-changing, homogenizing, elusive ideal of femininity—a pursuit without a terminus, a resting point, requiring that women constantly attend to minute and often whimsical changes in fashion—female bodies become what Foucault calls “docile bodies”,—bodies whose forces and energies are habituated to external regulation, subjection, transformation, “improvement”. Through the exacting and normalizing disciplines of diet, make-up, and dress—central organizing principles of time and space in the days of many women—we are rendered less socially oriented and more centripetally focused on self-modification. Through these disciplines, we continue to memorize on our bodies the feel and conviction of lack, insufficiency, of never being good enough (166).

En su estudio sobre la representación de la belleza entre las escritoras caribeñas, Nadia Celis establece que entre estas autoras: “los cuerpos constituyen el escenario por excelencia de la batalla femenina por una subjetividad autónoma” (Celis 90). Si, por un lado, como dice Bordo, la transformación de su apariencia es una expresión de la incorporación de la norma patriarcal sobre los cuerpos femeninos, leyendo los cuerpos de las mujeres se pueden descubrir además otras experiencias y otros niveles de significado del cuerpo y sus actuaciones. El cuerpo femenino es más que un objeto de deseo sexual o un reflejo de las expectativas patriarcales, también es vehículo de expresión personal y un sitio donde las relaciones de poder dan lugar a resistencias internas y externas. La literatura y el arte son vehículos que ilustran estos otros aspectos que forman la identidad. Ambas son maneras de auto-expresión y permiten la autonomía de crear una identidad. Por lo tanto los actos de escribir y reescribir, que son actuaciones con el cuerpo y sobre el

cuerpo, ilustran que la identidad no es un constructo fijo sino desarrollado en la tensión entre las expectativas sociales y la agencia de la persona. La feminista Lois McNay explica la importancia de la relación entre la identidad y la narrativa: “The act of self-narration is central to identity formation” and “individuals do not passively absorb external determinations, but are actively engaged in the interpretation of experience and, therefore, in a process of self-formation, albeit on a pre-reflexive level” (81, 76). Las escritoras representan, a través de la literatura, las experiencias de las mujeres que las rodean. Muchos de los personajes, en sí mismas son escritoras y ellas nos presentan sus experiencias personales. McNay explica que “[f]rom an interpretative perspective, women’s personal narratives are primary documents for feminist research because they reveal the ‘reality of life’ that defies or runs counter to patriarchal norms” (82). Aunque estos documentos son recolecciones de sus vidas basadas en la memoria y combinadas con la ficción, es decir, no son “históricamente correcto[s]”, son útiles porque nos ayudan a entender en profundidad cómo las autoras juzgan su sociedad así como entienden y revisan las identidades de las mujeres que constituyen esa época. Los problemas que son prominentes en las narrativas nos muestran además las fuerzas sociales que subconscientemente manejan la sociedad: “‘The position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its own inconspicuous surface-level expressions than from that epoch’s judgments about itself’” (Hernandez-Reguant 2). Las escritoras estudiadas representan y exageran las ideologías y expectativas (i.e. la “mujer mala” versus la “mujer buena” y el cuerpo “ideal” versus el cuerpo “feo”) que son aplicadas a las mujeres en Cuba tras la revolución y durante el período especial.

El período especial es una época que cambió aún más la sociedad cubana ya transformada drásticamente por la revolución. Los escritores de la época nos revelan la importancia de este período en la historia de la isla, cuando los autores tuvieron que confrontar tanto sus trabajos creativos como sus vidas (Hernandez-Reguant 2). Además, durante el período especial algunos autores tuvieron que adaptar su escritura para responder a las expectativas de los editores en el extranjero (Whitfield 21). Dado que el rol del autor no es presentar al país a través de los lentes del gobierno sino mostrar la situación por su propia perspectiva y experiencia, la escritura es una actuación tanto de la identidad personal como de la identidad nacional. En el segundo y tercer capítulo desarrollaré en más detalle los cambios promovidos por el período especial y el fenómeno de la emigración. En este primer capítulo me enfoco en la crisis de las definiciones del cuerpo “ideal” y las identidades femeninas antes y durante el período especial así como en el rol de la escritura en la redefinición de estas identidades.

La historiadora Carrie Hamilton explora en su estudio pos-revolucionario la profundidad de cambios acerca de los roles de género que la revolución trajo a la sociedad cubana. Hamilton nota en su capítulo “New Women, New Men?” que la sexualidad femenina se transformó pero no por mucho: “The ideal of female virginity before marriage was rejected as a remnant of Catholicism, but chaste behavior was encouraged among young women” (88). Sin embargo, el período especial trajo aún más cambio a la isla y posiblemente reconstruyó ideas acerca de los roles de género. En otro capítulo titulado “Sex in the Special Period”, Hamilton alude a esta evolución: “In 1990, Manuel Calvino claimed that more women were having extramarital affairs, and that more men in contrast, wanted to save their marriages. Whether or not this denoted ‘a

significant diminution of machismo,' as he claimed, it does indicate an increasingly open acknowledgment of female sexual agency" (116). Sin embargo, Hamilton revela que las ideas acerca de las "mujeres buenas", las "mujeres malas" y el machismo continuaron. Los hombres continuaron clasificando a las mujeres y usando sus cuerpos para diferentes aspectos de su vida: "Many men expressed the view that having women 'in the street' as well as 'in the home' was both normal and desirable" (Hamilton 111). La crisis económica movió a la gente a reevaluar su identidad social, pero a la vez movió a las mujeres a re-crear sus identidades incluyendo cambios en su identidad de género.

Las narrativas de Marilyn Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* (2001) y *Fiebre de invierno* (2006), nos revelan la obsesión con el cuerpo "ideal" y cómo afecta las relaciones de las mujeres consigo mismas y otras mujeres. Bobes nos muestra también el papel de la escritura en la reinención de la identidad. Muchos de los cuentos en *Alguien tiene que llorar: otra vez* representan la tensión entre el cuerpo "ideal" y el cuerpo "feo". El valor de estos cuerpos está correlacionado directamente con cómo los hombres los utilizan y los clasifican. La filósofa Luce Irigaray explora cómo la clasificación de las mujeres, basada en la valorización de sus cuerpos, depende del rol de su sexualidad y su utilidad en relación con la necesidad de los hombres:

Los caracteres de la sexualidad (llamada) femenina derivan de ellos: valorización de la reproducción y de la lactancia, fidelidad [para la madre]; pudor, ignorancia y hasta desinterés por el placer [para la virgen]; aceptación pasiva de la 'actividad' de los hombres; seducción para suscitar el deseo de los consumidores, pero ofreciéndose como soporte material del deseo sin gozar [para la prostituta]...*Ni como madre, ni como virgen, ni como prostituta, la mujer tiene derecho a su goce* (174).

Los cuentos de Bobes muestran las diferentes clasificaciones de las mujeres y su relación con los hombres. El cuento "Ella" se desarrolla en un gimnasio en el que la narradora

revela su obsesión con su cuerpo maduro y la idea del cuerpo “feo”. Beatriz, la protagonista, nos cuenta que ella ha aumentado de peso y Mario, su amante que lo ha mencionado, la dejó por una mujer más joven. En contraste, Mario no ha dejado, legalmente, a su esposa, también llamada Beatriz, ni por ella ni por la nueva amante, aunque su esposa es “fea”. Por lo tanto, la esposa, quien representa “la madre”, no tiene que mantener el “cuerpo ideal” porque su cuerpo no es valorado por su deseabilidad—ella ya no es deseada sexualmente por los hombres—sino por su capacidad reproductiva y su fidelidad. Sin embargo, la pérdida de la belleza que experimenta la protagonista, la amante (i.e. la imagen de “la prostituta”), se traduce en su pérdida de posición ante el hombre porque ella solo es valorada por su cuerpo deseable. Una vez que el uso de la protagonista se disipa, pierde su capacidad de ser intercambiada. Además, como los hombres, ella da valor social a las mujeres a través de la apariencia del cuerpo; su valor sexual que es dictado por su apariencia domina su vida. Al final del cuento la protagonista se empapa con alcohol y se prende fuego: se suicida. Esta situación indica que la sociedad así como la mujer cree que ella debe ocupar este rol particular y si no lo encaja no puede existir porque su existencia es determinada por la forma en que un hombre puede usarla. Especialmente, la percepción de que la protagonista no puede existir sin el hombre implica el concepto que ninguna de las mujeres pueden “gozar” sino solo son capaces de “seducir” porque son objetos para los hombres.

Tanto el cuerpo “ideal” que ha madurado como el cuerpo “ideal” que no sigue las normas sociales, no solo representan objetos que se desvalorizan sino también objetos de violencia. El cuento “Alguien tiene que llorar” representa tres voces femeninas y una voz masculina que están comentando sobre el evento central: el suicidio de Maritza. La voz

masculina es Daniel, un hombre que conoció a Maritza y las otras mujeres en su juventud. Todos los personajes femeninos son compañeros de gimnasio y muestran la obsesión con lograr el cuerpo “ideal”. La única que es pintada con el cuerpo “ideal”, y la única que mantiene este cuerpo, es Maritza, que es una mujer con una estructura poderosa de deportista, piel bronceada y con un rostro “perfecto y misterioso” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 17). Lázara es representada con “unos muslos delgados, una figura desgarrada, una carita de ratón” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 17). Mientras Alina, en su juventud, era la mujer más bella y deseada por “todos los varones de la Secundaria” pero en su vejez “no es más que una flácida y triste gorda” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 16). Cary también simboliza el cuerpo “ideal” con “su rostro fino, anguloso...su boquita delgada, su cuerpo, su piel...construido minuciosamente por un orfebre” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 24). Todas están obsesionadas con sus cuerpos, con controlar su apariencia y hacerse deseables. Frecuentan el gimnasio, se torturan “a diario con cinturones apretados y pantalones estrechos” y están “siempre en exhibición” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 19). En consecuencia, ellas se hacen objetos de sí mismas, lo cual las lleva a los celos y la competencia entre ellas. Bordo y Celis explican cómo una de las consecuencias de la obsesión con la belleza contemporánea es que las prácticas de “mejoramiento” del cuerpo se convierten en fuerzas de poder patriarcal que las mujeres ejercen sobre sí mismas. Es decir que entre las mujeres de hoy, la necesidad de adquirir el cuerpo “ideal” es no solo controlada por fuerzas externas sino una forma de auto-control. Los personajes de Bobes ilustran cómo las mujeres en la Cuba de los ochenta continúan valorizándose de acuerdo con los términos patriarcales, y cómo participan en la subyugación de sí mismas y otras mujeres

a través tanto de la obsesión con el cuerpo “ideal” como de la bifurcación entre las mujeres “buenas” y las “malas”. Las revistas de *Glamour* y *Vogue* de los años sesenta mencionadas por la historiada Lillian Guerra son un ejemplo de cómo el Estado cubano no objetó las expectativas sociales sobre el embellecimiento de las mujeres. Las imágenes mostraban “clothes better suited for the upper class (and colder climate) of capitalist countries than Cuba...Illustrative of the FMC’s campaign to liberate poor working-class women by promising them access to the cosmetics, fashions and lifestyle of Cuba’s former elite, images like this paradoxically echoed traditional sources for women’s power: sexuality, material possessions, and good looks” (223). La preocupación sobre la apariencia del cuerpo es continuada a través de la revolución que explica por qué mujeres, especialmente las mujeres con identidades prerrevolucionarias, no pudieron romper el molde tradicional y no se integraron completamente en el discurso revolucionario.

Por otro lado, la competencia por los hombres y la tensión entre el cuerpo “ideal” y el cuerpo “feo” genera amistades malévolas porque las mujeres están compitiendo. Irigaray explica cómo “[l]a ley que ordena nuestra sociedad es la valorización exclusiva de las necesidades-deseos de los hombres, y de los intercambios entre ellos” (162). La identidad de las mujeres es engendrada para satisfacer los deseos y las necesidades de los hombres. En consecuencia, las mujeres no cuestionan las actuaciones de los hombres, que las usan como objetos intercambiables, sino compiten entre sí mismas para ser escogidas por un hombre que las “complete” o les dé lugar social. En “Alguien tiene que llorar”, la amistad entre Alina y Maritza, la protagonista, es tensa antes de la introducción del hombre porque Maritza encarna el cuerpo “ideal” mientras Alina es asociada con el cuerpo “feo”, especialmente en su madurez. Pero cuando Alina cree que Maritza quería

robar a su marido, su relación se hace más tensa porque, puesto que se conciben como objetos, fácilmente pueden ser intercambiados. Aunque por Lázara aprendemos que el marido era quien flirteaba con Maritza, no viceversa, la relación entre Alina y Maritza se desvanece a causa de un hombre engañoso. Las consecuencias del orden patriarcal y de la propiedad son evidentes incluso en las amistades femeninas.

Otro fenómeno de la sociedad que Bobes explora es la dicotomía entre la " mujer buena " y la "mujer mala" que continúa en el período especial según lo declarado por Hamilton. La mujer "buena" es asociada con la casa porque su rol consiste en ser madre y esposa mientras la mujer "mala" es asociada con la calle porque su papel se compone de ser sexualmente deseable y usable. Los dos cuentos, "Esta vez tienes que hacerme caso" y "Y hace bien" se tratan de las relaciones que Cary tiene con varios hombres, la amistad entre Alina y Cary así como la irritación de Alina porque Cary no sigue su consejo de que la mujer tradicional "tiene éxito". Alina pinta a Cary como una "mujer mala" porque "ha tenido tantos novios y se ha casado ya tres veces no puede ser otra cosa que una inmadura, una inestable" (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 58). Al final de unos de los cuentos Alina explica que tiene que hacerle caso porque el "éxito" consiste en ser dependiente de un hombre no en ser un individuo: "Y tú [Cary] necesitas algo serio, un apoyo, una estabilidad. Eso lo necesitamos todas las mujeres. No me digas que no, porque no quiero oírte" (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 54). Cary no encaja en el rol de la "mujer buena" porque no se establece, mientras Alina se representa como paradigma de la "mujer buena". Similar a Cary, Maritza posee una sexualidad más liberada y encarna el mismo papel de la "mujer mala" porque ambas son amenazas a las relaciones de poder. Los conflictos generados por la agencia propia ejercida por Cary y

Maritza muestran la tensión dentro de la sociedad acerca de la construcción de los roles de género. Cary y Maritza intentan formar una nueva identidad, incluso si lo hacen inconscientemente, pero son marcadas como “malas mujeres” porque la dicotomía sigue reforzando las ideas tradicionales que son encarnadas por Alina que prohíbe y demoniza las acciones de sus compañeras de gimnasio. La yuxtaposición de estos personajes refleja las ideas de la “mujer buena” y la “mujer mala” y nos demuestra que ninguna “gana:” Maritza se suicida y Cary y Alina no están realmente contentas con sus vidas. Además, estos cuerpos ideales que Bobes nos presenta muestran que los cuerpos perfectos son sitios de vulnerabilidad y que la belleza es transitoria.

En medio de todo esto la escritura está presente en algunos cuentos. Estos cuentos exploran las ideas de revisión, sanación y re-identificación. En “Alguien tiene que llorar” Cary menciona que es escritora aunque solo escribía en su diario personal que consideraba como “algo sagrado” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 26). Sin embargo, su diario no puede liberarse de la escritura tradicional—centrada en el hombre—porque Cary coloca a Alejandro, su amante, como su “personaje principal” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 32). Maritza critica a Cary por esta decisión y le dice “Hemos sido educadas...para facilitar el triunfo de los machos: fíjate, tú misma, con todo tu talento, nada más que hablas de ellos” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 26). Esto es interesante porque la mujer que no puede “existir” en la sociedad está criticando; posiblemente Bobes está mostrando que la sociedad no aceptará la desviación del canon tradicional. Además, implica que la escritura puede ser un modo de liberación pero las mujeres no lo están usando. Similarmente la protagonista de “¿Te gusta Peter Handke? II” cambia su estilo de escribir: “Mi amor por él me convirtió en una narradora

al estilo tradicional” (Bobes, *Alguien tiene que llorar: otra vez* 108). Pero al final—diez años después de escribir su primer cuento—la narradora del cuento se ha redefinido y ha revisado sus experiencias a través de la escritura. Ella se ha convertido en una mujer más independiente y menos maleable por las ideas o creencias de los hombres. Este cambio demuestra que las mujeres empezaron a construir nuevas identidades que no solo incluyeron su apariencia sino también otras facetas de sus personalidades. En este contexto, el cuerpo maduro o “feo” irónicamente motiva al personaje a reconstruir un estilo de escritura más original y maduro.

En *Fiebre de invierno*, el alter ego de Bobes, Jacqueline, representa a las mujeres que a veces son atadas a roles tradicionales aunque viven en un mundo moderno. Jacqueline es una mujer que nació en el período prerrevolucionario, vivió la revolución, cree en las ideologías y el espíritu de los sesenta, además asociado con el Occidente, pero durante la novela está experimentando el período especial mientras que tiene una crisis de los cuarenta. Su crisis de identidad refleja la tensión entre el cuerpo “ideal” y el cuerpo “feo”. Aunque Bobes nos presenta esta tensión vía la yuxtaposición de Jacqueline con Benvenuta (Nuta), una artista joven que es pintada como seductora y menos intelectual que Jacqueline, en realidad la tensión existe al interior de Jacqueline misma. Similar a la amistad engañosa entre Alina y Maritza provocada por un hombre, la competencia entre Jacqueline y Nuta es impulsada por el deseo de “ganar” a Marcelo, el marido de Jacqueline. Jacqueline nos explica que ella nunca pensó que Nuta tenía motivos ocultos y era ciega a la situación. Al principio de la novela Nuta es la cliente de Jacqueline pero con el tiempo se hacen amigas. Jacqueline nos explica que Nuta empieza preguntándole sobre Marcelo y los intereses de él hasta que un día en que Nuta recita todo lo que

Jacqueline le había dicho con el fin de impresionarlo. En términos patriarcales Nuta “gana” porque Marcelo deja a Jacqueline por la artista. Nuta puede representar a las mujeres jóvenes de los ochenta que seducen a los hombres mayores para no tener que trabajar, el fenómeno de la “titimanía”, que ilustra cómo muchas mujeres, incluso las generaciones más jóvenes nacidas con la revolución, utilizan su sexualidad para poder avanzar socialmente porque los hombres aún, e incluso las propias mujeres, consideran a las mujeres como objetos. Marcelo es la personificación de este hombre mayor machista que es seducido por una mujer joven por su belleza. Además, su rutina de ir de mujer a mujer cuando se aburre lo pinta como un mujeriego, un mujeriego que las mujeres desean. Es después de su abandono que Jacqueline se obsesiona con su aumento de peso y su piel envejecida. A través de la novela Jacqueline reflexiona sobre las razones por las que Marcelo la traicionó y ella subconscientemente continúa centrándose en su figura madura. Ella es una exitosa crítica de arte y respeta su mente por eso inconscientemente culpa su apariencia por sus problemas. Su cuerpo maduro es una señal visual que prefigura su infelicidad y la pérdida de su belleza que, sin embargo, eventualmente la lleva a redefinirse. Ella utiliza la literatura como vehículo de auto-reflexión y auto-descubrimiento; a través de la novela el lector ve la revisión y la transformación de su identidad.

Como he declarado, la identidad es transitoria y no sigue un camino directo, sino más bien oscila y la repetición de ciertas acciones e ideas causan su definición y redefinición. Las actuaciones del cuerpo de Jacqueline no son lo que ella conocía antes, por lo tanto la identidad que la definía ha dejado de representar su verdadera realidad y por eso es obligada a redefinirse. La evolución de la identidad de Jacqueline es ilustrada a

través de la estructura de la novela que está compuesta de sus memorias. Al recordar, vía la escritura, los diversos eventos de su vida, en particular sus relaciones con los hombres, Jacqueline empieza a evaluar su importancia. A lo largo de la novela se convierte en una mujer cuya identidad, su cuerpo y mente, es más unificada, si bien no puede rechazar algunos conceptos tradicionales y patriarcales. Su cuerpo maduro representa que literal y biológicamente es incapaz de reproducirse en el sentido tradicional; pero el resto de su cuerpo, incluyendo su mente, es capaz de crear y producir nueva vida.

Al principio de la novela, Jacqueline está en un estado desconocido, biológica y emocionalmente, donde se siente “ansiosa”, “desmotivada” y no “contenta con [su] vida” (Bobes, *Fiebre de invierno* 16-17). Jacqueline confiesa además “que últimamente [está] sufriendo desarreglos. Este mes, el período me llegó con cuarenta y cinco días de retraso” (Bobes, *Fiebre de invierno* 17). Es interesante yuxtaponer su cuerpo entrando en la menopausia, que no es “deseable” con su dificultad para identificarse sin tener un hombre a su lado a través de la novela. Al principio explica “Necesitaba y necesito un hombre” (Bobes, *Fiebre de invierno* 23), y más tarde tiene una conversación con su amiga donde expresa que “no estoy tan segura” que es mejor “andar sola que mal acompañada” (Bobes, *Fiebre de invierno* 76). Es durante su crisis personal que empieza a escribir para sí misma y a través de este acto da a luz una nueva versión de sí misma. Jacqueline no rechaza sus experiencias sino que las revisa porque la identidad no es un constructo fragmentado sino fluido e inclusivo. Esto refleja su obsesión con la idea de su escritor modelo Raymond Carver: “utilízalo todo”. Aunque la mayoría de la novela se centra sobre la traición de Nuta y Marcelo, Jacqueline misma dice que aunque “mi historia trata bien de ese manoseado asunto, eso no es todo” (Bobes, *Fiebre de invierno* 33). Otros momentos

importantes que ella repasa son la influencia de su abuelo en su infancia, las interacciones que tuvo con Marcelo durante su juventud y su primer matrimonio. El abuelo de Jacqueline representa el hombre más masculino porque lo describe como “la figura adulta de mayor autoridad” mientras su padre no “manda” en la casa (Bobes, *Fiebre de invierno* 36-37). Esta distinción ilustra las ideas que la influyen y dan luz a las características que ella asocia con “ser hombre”. El abuelo no solo es quien manda sino que es descrito también como un “abusador” (Bobes, *Fiebre de invierno* 38). Las narraciones de sus primeros encuentros con Marcelo también son fundamentales a su revisión de su identidad. Cuando eran niños Marcelo atemorizaba a Jacqueline forzándola a probar su orina y su excremento: “El sabor de su orina es amargo y salado pero mucho menos asqueroso que el de su caca. La semana pasada me obligó a probarla” (Bobes, *Fiebre de invierno* 34). Además ella nos explica que él lo hace intencionalmente porque “[n]ada disfruta más Marcelito que mis lágrimas o que verme salir despavorida, roja de vergüenza y de indignación” (Bobes, *Fiebre de invierno* 34). La madre de Jacqueline se refiere a Marcelo como un “abusador” cuando él mancha el vestido de Jacqueline con mercurio. Esta declaración de su madre establece “una comparación entre Marcelito y mi abuelo [que] yo [Jacqueline] llegué a comprender lo que significa la palabra abusar” (Bobes, *Fiebre de invierno* 38). Esta comparación establece cómo ella ve su rol en una relación con una figura masculina. Con el tiempo aprende además cómo negociar y “darse” agencia en una relación manejada por expectativas patriarcales. Un día en la piscina Jacqueline descubre que Marcelo no la maltrata si “le promete mostrarle, con lujo de detalles, lo que se esconde en la hendidura que tengo entre las piernas” (Bobes, *Fiebre de invierno* 38). Esta escena muestra que la niña intuye la equiparación de la agencia con la

sexualidad: Marcelito “comerá de mi mano siempre” (Bobes, *Fiebre de invierno* 38). Al crecer, Jacqueline continúa siendo atraída a “abusadores”, especialmente, Víctor, su primer esposo, quien físicamente la abusa por no ser virgen. Este evento ilustra las ideas de Irigaray sobre la mercancía de las mujeres y cómo “[l]a mujer-virgen...es puro valor de cambio. Ella no es nada más que la posibilidad, el lugar, el signo, de las relaciones entre los hombres” (174). Para Víctor, Jacqueline era menos “valiosa” porque no era virgen. Aunque ella toma control de esta situación grave, “Me divorcié de Víctor una semana después de su segunda paliza” (Bobes, *Fiebre de invierno* 89), ella regresa a Marcelo aunque él no la trataba bien. El rol de la sexualidad moldea sus experiencias con los hombres aunque ella es más que su sexualidad. A lo largo de la novela ella está revisando sus experiencias sexuales, sanando y reformulando su identidad.

Después de su separación con Marcelo y en su proceso de revisión de sus memorias, la novela muestra cómo su perspectiva frente a sí misma y la literatura cambia y decide que escribirá sin arrepentimiento o consideración por los sentimientos de otros: “No tengo imaginación. Y estoy cansada de autocensurarme. Por complacer a los demás siempre he quedado mal conmigo misma y he terminado publicando reseñas mediocres sobre pintores en revistas que nadie lee” (Bobes, *Fiebre de invierno* 98). Aunque inconscientemente a través de la escritura “expulsa” a los hombres de su vida, conscientemente culpa a Nuta: “Quizás, escribiendo, pueda sacar para siempre a Benvenuta de mi vida” (Bobes, *Fiebre de invierno* 98). Jacqueline demuestra públicamente que su vida cambiará cuando menciona en una entrevista que escribirá un novela sobre “la historia de una mujer abandonada por su marido después de los cuarenta años” (Bobes, *Fiebre de invierno* 32). Durante este momento público ella se convierte en

una autora no solo para sí misma sino para los demás. Aunque la relación entre la sexualidad y el poder limita la agencia del sujeto, Mimi Sheller explica la importancia de poner en exposición las tensiones entre la sexualidad, el poder social y la libertad. La expresión pública de esta relación da al sujeto agencia sexual y, consecuentemente, agencia social: “Against the privatization of violence, abuse, and terror within the household, the workplace, or the closed community, diverse forms of sexual agency in contemporary Caribbean and African-American popular cultural forms—and feminist readings of these forms—engage in public with these intimate embodiments of power (Sheller, *Work That Body* 357). La novela que Jacqueline escribe, hace del abuso que sufrió un llamado de atención hacia las normas sociales de la época. En línea con las ideas citadas en la introducción de la crítica Lizabeth Paravisini-Gebert sobre la escritura cubana, las autoras comienzan por preocuparse por cuestiones de género Jacqueline y las otras figuras literarias ilustran que la tensión de las mujeres de esta edad y clase social es una tensión personal motivada por la dicotomía del género. Son escritoras feministas explorando una nueva manera en cómo “ser” mujer. Además, al final el lector se queda pensando que la novela que acaba de leer es el libro de Jacqueline porque también se llama *Fiebre de invierno*. Por lo tanto, la ficción se convierte en “realidad”. Lo que un autor crea es una realidad verdadera. Al final ella toma control de sus acciones y su sexualidad y decide que no seguirá viviendo el rol de la mujer “tradicional sino que se convertirá en “una rebelde con causa” (Bobes, *Fiebre de invierno* 104).

Lo interesante de Bobes es que muchas de sus protagonistas, aunque son independientes o se creen independientes, permiten que sus vidas sean dictadas por los hombres aunque sea subconscientemente. Representan mujeres aún tradicionales, parte

de una generación que creía en las ideas de la revolución cubana y el espíritu de los sesenta —un mundo que defendía los principios de la paz y el amor—pero a la vez seguía siendo una sociedad manejada por creencias patriarcales aunque fueran más sutiles. Además, todos los personajes son mayores por lo tanto la creación de sus identidades empezaron antes de la revolución. Son mujeres más basadas en la idea de que la mujer es equivalente a un objeto y en la noción de que el cuerpo físico es algo separado de la identidad propia. Es por esta razón que hay mucha negociación y vacilación relativa a la situación de la mujer, especialmente en términos de dónde ella se coloca al lado de un hombre, específicamente en términos de la sexualidad. Además, la escritura de Bobes muestra cómo las mujeres prerrevolucionarias continuaron encarnando las ideologías patriarcales, asociadas con el occidente, a través de la revolución. Remontando a la exploración de la historiadora Lillian Guerra acerca la representación de las mujeres prerrevolucionarias durante la revolución, aunque muchas se consideraban que eran “la nueva mujer” sus creencias respecto al género no se transformaron. Además, Bobes no solo representa a la mujer prerrevolucionaria sino a la blanca y de clase media. Jacqueline recibe remesas del extranjero que le permiten experimentar la crisis económica del período especial de otra forma. Aunque demuestra que hay un estancamiento de gasolina y comida en la isla, ella misma no enfrenta estos problemas porque recibe remesas para poder adquirir estos recursos. En ninguna parte Jacqueline experimenta el hambre, un problema explícitamente asociado con el período especial, que ilustra que ella está completamente desasociada de la crisis. Además, la construcción de la mentalidad de Jacqueline es influenciada por ideales de género transnacionales, simbolizados por su interés en los Beatles y el programa de televisión *Sex and the City*. Los problemas con los

cuales Jacqueline lidia son problemas muy “occidentales” y relacionados con mujeres de la clase media. Por eso, su transformación es representativa del cambio en el discurso teórico del feminismo. A diferencia de los personajes de Suárez y Chaviano que exploraré en los siguientes capítulos, los personajes de Bobes son mayores. Además, la re-identificación de Jacqueline es relacionada con su cuerpo menopaúsico—un cuerpo ya no útil al hombre o la nación— en vez de un cuerpo desarrollándose en una mujer joven. Por lo tanto, Bobes ilustra que las mujeres prerrevolucionarias experimentan una crisis personal causada por traiciones amorosas, y además, las “traiciones” de sus propios cuerpos. La crisis personal de Jacqueline la lleva a re-identificarse porque su identidad ligada al género ya no puede representarla. La creación de una identidad más allá del género, ilustrada por ser escritora y decidir mostrarlo públicamente, demuestra cómo las mujeres, en general, han creado otras maneras de cómo “ser mujer” fuera de los binarismos tradicionales.

Capítulo II: La “casa grande” como espacio de identificación y metáfora de la nación en *Silencios* de Karla Suárez

Las experiencias del cuerpo femenino y su relación con “la casa”, en la novela *Silencios* (1999) de Karla Suárez⁹ pueden ser interpretadas como símbolos en relación con el período revolucionario hasta el comienzo del período especial. *Silencios*, la primera novela de Suárez, es sobre la adolescencia de una niña, que abarca desde la década de 1970 hasta principios de 1990. La evolución de la protagonista, Flaca, es influida no solamente por la gente a su alrededor sino también por las situaciones políticas y sociales ocurriendo en la isla. El foco de este capítulo es la auto-identificación de Flaca y su proceso de formación de una identidad más allá de su género; una identidad que además consiste en la búsqueda de agencia propia, expresión artística e intelectual y su identidad nacional—una nacionalidad más allá del gobierno militar. Utilizaré ciertos teóricos como Jessica Benjamin y J. Jack Halberstam, que escriben acerca de la creación de la identidad de género y cómo crear una identidad fuera de los binarismos implantados por la sociedad, para entender el desarrollo de Flaca. El zigzagueo que Flaca experimenta en cada aspecto de su vida a través de la novela es representativo de su rechazo a los binarismos. Además, por el desarrollo de Flaca y sus relaciones con los personajes, exploraré cómo la casa y los personajes representan un microcosmos de Cuba durante el período revolucionario y al inicio del período especial. Por último, exploraré cómo el desarrollo de los personajes es una crítica de los fracasos de la revolución.

9. Karla Suárez nació en La Habana en 1969 y aunque estudió Ingeniería Electrónica en la Universidad de La Habana una carrera de escritora. Su primera colección de cuentos, *Espuma*, fue publicada en 1999, mientras que ese mismo año Suárez también publicó su primera novela *Silencios*. Suárez publicó otra antología de cuentos, *Carroza para actores*, en 2001 y su segunda novela en 2005, *La viajera*. Además, Suárez ha publicado más cuentos y novelas, *Habana, año cero* (so12) su más reciente. Suárez ha vivido fuera de la isla desde 1999 y sus libros se han traducido al francés, portugués, italiano, alemán y eslovaco, lo que le ha convertido en una escritora global.

Silencios es escrita desde la perspectiva de una narradora pseudo-anónima porque solo sabemos su apodo: Flaca. La narrativa comienza cuando Flaca tiene seis años y termina cuando tiene aproximadamente veinte años. Ella vive en La Habana con su familia, que simboliza un espectro de perspectivas en la isla. Además, la casa, que Flaca percibe como su imperio, es una extensión de sí misma. Por lo tanto, la casa representa la isla y los personajes encarnan las distintas experiencias que la gente experimenta además de que iluminan los fracasos revolucionarios. El padre, un militar que cree y vive las ideologías del gobierno revolucionario pero cae deshonrosamente después de la guerra en Angola, simboliza el gobierno cubano y los fracasos del régimen durante los ochenta. La madre, una mujer argentina seducida en su juventud por la revolución y leal seguidora, representa las fuerzas y personas extranjeras, especialmente las latinoamericanas, que no pueden integrarse completamente en la sociedad revolucionaria. La abuela, mujer de posiciones conservadoras, simboliza la generación antes de la revolución y su muerte explica que esta generación ya no pertenece o tiene espacio en la sociedad revolucionaria y posrevolucionaria. El tío, echado de la casa después de que los demás se dan cuenta que él está interesado sexualmente en hombres más jóvenes, es la encarnación de los homosexuales en la isla que los demás discriminan. La tía, una artista y escritora, es una representación de los artistas en la isla y los problemas que soportan. Estos cinco personajes componen la casa que la crítica Iraida H. López describe como un hogar poco hogareño impregnado “de desazón, escepticismo, fragmentación y resistencia, en los que encontramos indicios sobre nuevas formas de concebir el entramado social y nacional en un momento crítico de transición en la Isla” (84). Además, los personajes asociados con su vida pública, sus compañeros de escuela y sus amigos, representan distintas

identidades, casi todas masculinas, en la isla. El Ruso, uno de sus compañeros de clase que intimida a los demás, es la representación de la Unión Soviética, como su nombre lo indica. El desarrollo de los personajes refleja el cambio que ocurre en la isla. La migración, fuera o dentro de la isla así como en la casa misma, es otro tema principal a la construcción y entendimiento de la novela: “los miembros de esta singular familia van migrando de habitación a habitación dentro de esa casa tomada, hurtando el cuerpo a los silencios y mentiras que los hostigan y convirtiéndose en nómadas, prácticamente, en el interior de su propia morada” (López 91). La migración es un fenómeno asociado con cada década de la revolución. En la novela la emigración de los ochenta, los “marielitos”, y de los noventa, los balseros, son representativos de los momentos en que el gobierno abre las puertas de la isla para aliviar la tensión adentro de la isla. Sin embargo, aunque hay momentos de migración masiva, la migración es continua a lo largo de todas las décadas. La migración representa el exilio, externo así como interno. En este contexto, hay diferentes tipos de silencio que dominan la narrativa. Por eso el no decir o el lenguaje corporal a veces expresa más que las palabras. Aunque la novela no termina con una resolución fija, muestra que la identidad no es un proceso lineal sino que zigzaguea y que Flaca continuará desarrollándose. También, el estatus nómada al interior de la casa de Flaca simboliza este zigzag de la identidad. Su zigzagueo y su dificultad para identificarse con ningún personaje en particular demuestra cómo Flaca lidia con todo lo que está ocurriendo a su alrededor, personal y públicamente.

Al principio de la novela el único mundo que Flaca conoce, descrito desde la perspectiva de la niña, es “la casa grande” y es aquí donde empieza a identificarse. Inicialmente ella busca modelos femeninos para comenzar su proceso de auto-

identificación. Su madre argentina y su tía creativa son sus primeros modelos porque inicialmente son las dos figuras que cuidan a Flaca. La madre de Flaca vino desde Argentina a Cuba en los setenta para estudiar teatro en La Habana y es allí donde conoció a la tía y las dos se hicieron amigas. Después la tía introdujo a la madre a su hermano, el padre de Flaca, y ellos se enamoraron. Por el amor la madre “renunció a su nacionalidad para que mi padre no se sintiera incómodo por andar con extranjeras...esta decisión [para la familia de la madre] significó renunciar a ellos como familia, y entonces determinaron por su cuenta romper relaciones con la hija renegada” (Suárez 11-12). Sin embargo, la pareja no se casa y esto molesta a la abuela, que cree en las ideologías y prácticas tradicionales, y que decide “renunciar a su nuera” (Suárez 12). La madre se queda en la casa con la esperanza de que sus relaciones con el padre y la tía sean suficientes para sentirse parte y bienvenida en la casa. La novela empieza con la demostración de la relación entre la madre y el padre por Flaca y revela que la relación no es buena porque cuando tiene seis años el padre se mueve a dormir en la sala mientras que Flaca y su madre comparten un cuarto. Esta escena inicial es sello de su pérdida de inocencia porque es el momento en que nota las rupturas y decepciones que construyen su vida; además, es la primera vez que reconoce los silencios familiares. En la época del desplazamiento del padre, el cuarto de la tía es el lugar que más intriga a Flaca. Es este espacio donde la madre y la tía conversan en la noche mientras Flaca juega con todos los objetos que puede alcanzar. Además, Flaca cuenta que algunas veces “era una fiesta porque las tres nos encarábamos en la cama para dar saltos hasta que se escuchaba la voz de la abuela del lado de allá, golpeando la puerta, y había que quedarse calladitas aguantando la risa” (Suárez 15). Esta descripción de su experiencia en el cuarto revela que el cuarto de la tía

era un refugio no solo para la madre y la tía sino también para Flaca, y un espacio de alianza, hasta que un día la madre y la tía se pelean y la madre llama a la tía “media gusana” por elegir sus posiciones artísticas sobre la política (Suárez 28).

Después de la riña la madre comienza a llorar y no para por un tiempo. Esta situación es también clave porque es aquí donde la madre compra los discos de tango que escucha repetitivamente y se convierte en una madre metafóricamente ausente: “Yo crecí escuchando las palabras que los otros se decían entre ellos, los silencios de mi madre y la letras de los tangos, mis canciones de infancia” (Suárez 18). La depresión y crisis personal de la madre lleva a Flaca a no querer identificarse con ella porque la ve como un modelo débil y vulnerable: “nunca lloraría así, nunca mostraría mis lágrimas porque detrás del llanto solo había tango y eso me daba ganas de llorar y no quería, nunca, nunca lloraría de esa forma, por nada, ni por nadie, ni siquiera por lo que en aquel entonces apenas podía comprender” (Suárez 18). Unas de las primeras formas en que Flaca inicia la creación de su propia identidad es por la pintura. La pintura es representativa de su creatividad, pero también es un medio artístico en donde ella puede expresarse y no escuchar los tangos. Sin embargo, Flaca sigue interesada por el cuarto de la tía al que no vuelve a entrar por unos años. La tía es la imagen de la artista y escritora que “siempre usaba ropa media rara, con cordones colgando de su cuello y siempre fumando y diciendo alguna cosa interesante” (Suárez 29). Además, no tiene una relación buena con la abuela porque “era la preferida del abuelo [que se ha ido de la casa años atrás] y siempre que la dueña de casa intentaba referirse a su ex marido con tono de desprecio, enseguida saltaba la tía para defenderlo” (Suárez 13).

Con el tiempo Flaca vuelve al cuarto de la tía donde ambas pasan el tiempo expresándose: Flaca con su pintura y la tía con su máquina de escribir. Una noche la madre provoca a Flaca diciéndole “[Pintas y cantas] para molestarme, sos igual que tu padre” (Suárez 30). En vez de responder a su madre Flaca se va del cuarto hasta la sala para continuar pintando pero escucha a la tía llorando desde su cuarto. Flaca entra al cuarto y la tía le dice que su copa de “encantamiento se rompió” (Suárez 31). En ese momento, la tía empieza a contar a Flaca sobre un hombre, otro artista aislado, que amó en su juventud, y que se suicidó por sus ideas políticas. La primera vez que él intenta suicidarse la tía lo descubre “en la bañadera con las venas recién abiertas” y logra salvarlo, pero esa noche llega la noticia de que él se suicidó definitivamente. Con esta escena apresada con el llanto de la madre Flaca confirma la sospecha sobre el amor: “el amor era una cosa verdaderamente triste...y yo no quería eso. Lo que yo quería no lo sabía, pero el amor, esa palabra era lo suficiente triste como para yo necesitarla, y entonces decidí rechazarla” (Suárez 33). Aquí es donde Flaca se da cuenta que tampoco quiere identificarse con la tía, aunque puede identificarse con su lado creativo, porque ve que la tía también es vulnerable, débil y deja a la figura de un hombre influenciar sus emociones, elecciones y en último su vida. La tía como modelo artístico para Flaca es además un problema porque asocia la expresión artística con el aislamiento y el suicidio; por lo tanto, no reconoce una manera en que puede expresarse creativamente sin repercusiones. Desde entonces, Flaca rechaza y reprime sus sentimientos y emociones que ella asocia con la fragilidad.

A lo largo de la novela la relación que Flaca tiene con sus modelos cambia, especialmente con su madre. Esta transformación ilustra que las identidades de los

personajes zigzaguea así como la de Flaca que en turno tiene que reexaminar su identificación con cada personaje. Más tarde en la novela cuando Flaca ya se ha graduado de la escuela secundaria la hermana de su madre, la tía argentina, viene a visitarlas por unos días. La tía argentina se viste de moda, parece joven para su edad y “era un personaje fantástico. Era soltera y no tenía hijos. A los dieciséis años, su padre...la había enviado a estudiar a París...pero a los dos años descubrió que su karma no eran las aulas” (Suárez 166). Flaca es fascinada por la vida de la tía argentina porque es rebelde, progresista y viajera del mundo. Ella es un nuevo modelo alternativo femenino para Flaca que representa la independencia pero a la vez un cierto grado de dependencia porque la tía depende de sus amantes y padres por dinero. Sin embargo, Flaca ve en este personaje que las mujeres sí pueden obtener libertad y un sentido de movilidad. Además, la reunión entre la tía argentina y la madre genera una transformación en la madre que la lleva a tomar control sobre su propia vida. Con el tiempo, la madre decide visitar argentina y finalmente regresa a su país natal. Aunque la madre desea que Flaca vaya con ella, Flaca se queda en la isla. La reclamación de la vida de la madre permite a Flaca reevaluar su relación con ella y este acto engendra una reconciliación entre ambas que permite a Flaca identificarse con su madre. Además, la fascinación de Flaca y su madre por la tía Argentina ilustra el aislamiento total de la isla, otra crítica sobre la revolución, porque están ignorantes a los productos e ideas en el extranjero. Por otro lado, al final la tía cubana es ingresada en psiquiatría porque intenta suicidarse varias veces y después que encuentra a la abuela muerta—la segunda persona que descubre muerta—se vuelve medio loca. Los problemas que la tía experimenta con la madre al principio y los demás personajes reflejan las dificultades de las personas creativas en la isla durante la

revolución por causa de la censura. Sus intentos de suicidio así como el suicidio de su amante muestran un asesinato de uno mismo, la expresión personal, provocada por esta estricta censura. Al final de la novela Flaca continúa no identificándose con ninguno de los personajes femeninos sino solamente con aspectos específicos de cada mujer como la creatividad, la reclamación de la agencia y la movilidad. El contraste entre la tía, que está en un asilo, y Flaca ilustra una crítica sobre el período revolucionario sobre los artistas, que son incapaces de expresar en alguna manera, y el cambio que los artistas experimentan en el período especial donde la expresión artística era menos censurada. Aunque Flaca además se aísla en la casa al final, no está completamente asilada de la sociedad.

El otro modelo femenino que Flaca encuentra en la casa es su abuela, una mujer nacida antes de la revolución y partidaria de las expectativas tradicionales como el matrimonio. La abuela juega al favoritismo con sus hijos pero su hijo “favorito” cambia a través de la novela dependiendo de lo que los hijos están haciendo y si eso coincide con su perspectiva. Su primer favorito fue su hijo mayor pero cuando él emigró a Miami con una mujer ella revocó su título y lo dio al padre de Flaca porque “prometía una gloriosa carrera y se convirtió en cómplice y confidente de su madre” (Suárez 12). Sin embargo, cuando el padre decide traer a la madre de Flaca a la casa él pierde su estatus privilegiado. La falta del matrimonio crea una fricción tremenda entre estas dos generaciones y además afecta la generación de Flaca. No es hasta que el tío, que nadie aún sabe que es homosexual, se convierte en masajista y gana a la abuela con regalos, que ella vuelve a tener un favorito. Sin embargo, a lo largo de la novela ninguno de sus hijos iguala las expectativas de la abuela porque ella descubre que el tío es un homosexual interesado en

hombres adolescentes y el padre es dado de baja del ejército por su cobardía. Durante la niñez de Flaca la abuela no le presta atención: “quizás mi instinto infantil mantenía la esperanza de ser acunada por una abuela que cantara canciones de cuna y me durmiera en su regazo, pero la selección del tío hizo trizas mis sueños. Yo era una bastarda, nacida fuera de matrimonio y, además, hija de extranjera” (Suárez 14). El único cuarto que no le interesa a Flaca es el de la abuela, que es forzada a habitarlo temporalmente cuando los padres finalmente se casan. Aunque la situación no es ideal, la abuela se duerme rápidamente lo que permite a Flaca más libertad para explorar la casa por la noche. Eventualmente la abuela empieza a acercarse a Flaca cuando se da cuenta que ninguno de sus hijos es lo que ella desea e imagina. En toda la novela la única identificación que Flaca tiene con la abuela es cuando Ramón, un hombre negro ex amante de la abuela y padre biológico del padre de Flaca, regresa y Flaca reconoce las raíces africanas de rasgos suyos y de su padre, como su pelo crespo. Además, la abuela es el símbolo del inicio de la mezcla racial y las encarnaciones de esta mezcla son Flaca y su padre. Secretamente el padre empieza a llevar a Flaca a ver al abuelo con quien ella comienza a identificarse. Sin embargo, con el tiempo el padre no quiere regresar a ver el abuelo porque él solo pide dinero. Flaca continúa visitando el abuelo hasta que ella también se da cuenta que él no quiere una relación con ella o su hijo sino que solamente está buscando una forma fácil para obtener dinero. La representación del abuelo en esta manera representa a los afrocubanos en una mala luz, o la forma en la que los isleños tradicionales así como el gobierno cubano los percibe. Él nunca fue bienvenido dentro de la casa—la nación. Esto muestra que Flaca no es capaz de tener una relación con sus abuelos, incluso cuando quiere, porque ambos le fallan. Al final, la abuela muere de un

infarto que simboliza que el rol femenino tradicional y, además, la vergüenza de la mezcla racial no pueden continuar viviendo en la casa o en la isla.

Cuando los modelos femeninos le fallan a Flaca ella comienza a identificarse con modelos masculinos, especialmente su padre, un militar, que es la figura más prominente en la casa. Además, por ser militar el padre de Flaca es representativo del Estado, y sus ideologías, así como de las prácticas revolucionarias. Al principio Flaca es consciente de la vulnerabilidad de su madre, por eso es atraída a la agencia y el poder de su padre y ciega a sus faltas. Como ya he mencionado, el padre duerme en la sala durante la niñez de Flaca, lo cual la hace anhelar su presencia y glorificar su imagen: “Yo llegaba a la sala y me gustaba acostarme en el sofá donde Papá dormía, abrazaba sus sábanas y entablaba largas conversaciones con las sombras” (Suárez 20). La psicoanalista feminista Jessica Benjamin explora la relación entre los padres, la hija y la auto-identificación. Benjamin explica que el “yo” infantil de los niños es influenciado por su entorno: “infancy research...suggests that the self does not proceed from oneness to separateness, but evolves by simultaneously differentiating and recognizing the other, by alternating between ‘being with’ and being distinct” (82). Por lo tanto, la niña usa las figuras de sus padres como guía para construir su identidad y su género. Es propuesto que inicialmente la niña utiliza a la madre para consolidar su género femenino pero “the little girl’s sexuality is muted by the fact that the woman she must identify with, her mother, is so profoundly desexualized” (Benjamin 82-83). Por el otro lado, el padre representa el mundo exterior y la agencia que son características que atraen a las niñas, las cuales desarrollan un amor identificatorio por el padre: “This early love of the father is an ideal love... full of the idealization that such a little child forms...because the father appears to

be the solution to a series of conflicts...a powerful other who seems to embody the agency and desire one lacks in oneself, someone who can be a mirror of one's ideal image of the self" (Benjamin 85-86). La personalidad no es la única característica que atrae a Flaca a su padre sino también sus semejanzas físicas:

Mi madre era una mujer hermosa, tenía la piel muy blanca, el pelo castaño y lacio, los rasgos finos y unos ojos excesivamente azules...En cambio yo..., no podría afirmarse que era una niña hermosa, eso lo sabía por el espejo, y a medida que mi cuerpo comenzaba a definirse, todos notaban el enorme parecido que tenía con mi padre. Era una niña muy flaquita...de ella había heredado únicamente la piel muy blanca y los ojos azules, lo demás de mi padre...mi pelo enmarañado...yo era el vivo retrato de mi padre, sus mismos gestos, la misma mirada con diferente color, los labios gruesos...[y] pelo crespo (Suárez 21-22).

Flaca es consciente de que una dicotomía existe, pero es activa en la creación de su género, por eso sus padres juegan papeles importantes en su proceso de entendimiento acerca del género. Al principio, Flaca rechaza lo femenino y comienza a identificarse con la masculinidad. Consecuentemente, comienza a emitir una identidad representativa del "tomboyism". El "tomboy", también conocido como el "marimacho", es representativo de la niña que desea la libertad y movilidad asociada con la masculinidad y por eso se identifica con lo masculino. Flaca nota que sus modelos masculinos son los que obtienen el poder y ella no quiere ser controlada por los demás. Su deseo por el poder y asociación con "tomboyism" es interpretado como un signo de identificación incorrecta e inadaptación. Sin embargo, esta identificación no es problemática en la casa porque su familia no está preocupada por si Flaca obedece las normas sociales pues todos están absortos en sus propios problemas. A través de la novela el padre trata de cultivar una relación con Flaca por medio de excursiones y "hacía notar orgulloso lo mucho que nos parecíamos físicamente" (Suárez 38). Además, estas excursiones permiten a Flaca utilizar su cuerpo de una manera activa, en contraste con su madre encerrada en la casa. Esta

movilidad que el padre no solo representa sino también crea para Flaca le causa identificarse más con lo “masculino”. Al mismo tiempo que Flaca se identifica afectivamente con su padre crea una fricción, también representativa del binarismo entre lo “femenino” y lo “masculino”, entre ella y su madre: “Para mí, parecerme a mi padre no era ningún problema, pero esto a mi madre le molestaba mucho, sobre todo cuando me escuchaba hablar imitándolo después de haber salido juntos” (Suárez 22). A los diez años Flaca capta los conflictos entre sus padres y empieza a mentir en el colegio como estrategia para hacer frente a su situación familiar. Al enterarse, la madre acusa al padre de enseñarle a Flaca que las medias verdades son aceptables. En esa época la madre explica a Flaca que su padre llega tarde porque está con otras mujeres: “El día que mi madre me dijo no supe a cuál de los dos odiar, si a él con sus verdades a medias o ella con su absoluta verdad” (Suárez 23). Por la conexión ya establecida entre el padre y el Estado, las medias verdades simbolizan las promesas que el Estado hizo a la gente cubana aunque no sabían si podían cumplirlas. Sin embargo, la gente sigue creyendo en la revolución así como Flaca continúa preservado la imagen de su padre. El padre es la personificación del militar que practica las ideologías de la revolución, y además, él cambia su imagen social para recibir un estatus más privilegiado en el ejército. Una crítica de la revolución que es mostrada a través del padre es que él representa este “nuevo hombre” mientras que continúa actuando y promoviendo estereotipos machistas; el único aspecto que distingue el “nuevo hombre” del hombre prerrevolucionario es la ideología y, más importante, la práctica del militar.

Similar a la relación con sus modelos femeninos la relación que Flaca tiene con su padre cambia a través de la novela. Es importante notar que el matrimonio entre los

padres es solamente para exhibir una cierta imagen a la sociedad y poder recibir un carro del gobierno. La insistencia del matrimonio muestra que las tradiciones burguesas y pre-revolucionarias no solo continúan sino que son esperadas a través de la época revolucionaria. La relación entre Flaca y su padre cambia después que el padre regresa de su participación en la guerra en Angola porque él se transforma:

Lo sentía triste y pensaba que era quizás un estado de consecuencia de la paz después de tanta guerra, pero sabía en el fondo esto no era más que una buena justificación de las que yo sabía inventarme. Papá regresó distinto, un poco flaco y con los ojos apagados. Mamá se veía distante y asumí entonces como conclusión que mi padre tenía nuevamente otra mujer y mi madre lo sabía. Pero él no salía de casa (Suárez 129).

Poco después el padre anuncia su retiro por razones que Flaca solo descubre el día en que el tío regresa para revelarlas al resto de la familia, explícitamente a Flaca, que el padre actuó como cobarde durante su participación en la guerra en Angola: “se apendejó en Angola; en medio de un combate de esos gloriosos de los que van a salvarle el culo a los otros, él prefirió salvar su culo y se apendejó” (Suárez 134). Una pelea comienza entre el tío y el padre mientras que la tía grita histéricamente. Flaca se escapa de la casa y bebe alcohol para huir tanto de los secretos como de las verdades reveladas: “Las verdades a medias o la absoluta verdad; ¿de qué color será la verdad?; carmelita, imagino, como la mierda” (Suárez 137). Distinto al instante cuando era una niña y descubre que su padre es infiel, esta vez la imagen del padre es manchada definitivamente y no es la figura que ella veneraba—no es el héroe que pensaba o deseaba que fuera. Esta revelación genera en Flaca una des-identificación con su padre porque ya no representa el poder y la agencia que antes asociaba con él; ahora ella no se identifica con ninguno de sus padres. Un tiempo después el padre confiesa a Flaca su cobardía en Angola: “Soy una come mierda, lo sé, toda mi vida he sido una mierda...He cometido demasiados errores y el primer fue

hacerme militar...no me gustaba, pera era el llamado de la patria y había que hacerlo” (Suárez 153). Después de la confesión Flaca acepta la cobardía de su padre y piensa “lo prefería cobarde vivo, a héroe muerto” (Suárez 154). Al final de la novela el padre se va a otra parte de la isla para vivir con otra mujer—que ilustra la perpetuación del ciclo machista de ir de mujer a mujer hasta que se aburre—para abrir un paladar en la esperanza de ganar dólares. Su inhabilidad de quedarse en la casa muestra que el militar deshonrado no tiene espacio en la isla; sin embargo, el Estado ha abandonado estos militares, especialmente dejando los que se quedan en la isla en un estado de limbo, en vez de reintegrarlos en una manera beneficiosa a la sociedad. Además, la figura del padre alude a Arnaldo Ochoa Sánchez¹⁰, un general distinguido cubano, que fue ejecutado por tres crímenes uno siendo el abandono de sus faenas militares durante la guerra en Angola. Como el padre que “quitaron las estrellas delante todo el mundo...y lo mandaron a la misma mierda que van todos los soldaditos de veinte años”, Ochoa fue despojado de sus honores y expulsado del ejercito. Además, el tío humilla al padre frente a toda la familia y después el padre confiesa a Flaca, de manera semejante al juicio de Ochoa que fue mostrado por la televisión con él admitiendo sus errores. El tío, como Fidel Castro sobre

10. El General Arnaldo Ochoa Sánchez ingresó en el partido de los Castros cuando era adolescente en los años 1950 como guerrillero en la Sierra Maestra. Ochoa fue un general condecorado y subió la escala militar rápidamente. En 1987 Ochoa fue enviado a la guerra en Angola que después de catorce años terminó en un acuerdo de paz entre Cuba, Angola y Sudáfrica. Sin embargo, en Junio 12 de 1988 Ochoa junto con otros hombres fueron arrestados por su participación en narcotráfico. Además, Ochoa también fue acusado por su abandono de deberes militares y por robar dinero del ejército Sandinista nicaragüense. El juicio de todos fue mostrado por la televisión, después que el gobierno editó el evento, y Ochoa públicamente confesó los crímenes. El 13 de Julio en 1988 cuatro hombres, incluyendo Ochoa, fueron asesinados a tiros por un pelotón de fusilamiento. Este incidente fue un escándalo y elevó preguntas sobre cuánto en realidad Fidel y Raúl Castro sabían antes de los arrestos porque los Castros dijeron que no sabían nada sobre las actividades de Ochoa. Además, los juicios de Ochoa fueron comparables a los juicios estalinistas de los 1930. El redactor de noticias Julia Preston, cita a Raúl Castro favoreciendo la Unión Soviética de Stalin y cómo ese será el modelo utilizado para Cuba. En esta declaración Raúl Castro también implica un ultimátum para que los ciudadanos cubanos reconocen que solo hay dos opciones: estar con la revolución o contra ella. La comparación de Cuba a la época estalinista demuestra una petrificación y deterioro de la revolución al final de los ochenta (Preston).

el juicio de Ochoa demuestran, públicamente la caída de los militares para “convince Cubans that the officers [involved in the Ochoa scandal] deserved to be punished and to publicize the political lessons of their downfall” (Preston). En fin, Ochoa es ejecutado por el gobierno aunque “the Cuban public overwhelmingly expected and hoped that the death sentences, especially Ochoa’s, would be commuted to life in prison” (Preston). La esperanza del público es reflejada en la reacción de Flaca acerca del regreso de su padre—mejor un cobarde vivo que un héroe muerto. En general, ambos eventos ilustran a corrupción del militar revolucionario y cómo intentaron preservar la imagen del régimen en vez de salvar a sus propios compañeros.

El otro modelo masculino presente en la casa es el tío homosexual que al principio es una figura interesante para Flaca pero en últimas un personaje con quien Flaca tampoco puede identificarse. Desde el comienzo Flaca es intrigada por el cuarto del tío pero es durante el tiempo que está compartiendo el cuarto con la abuela que empieza a explorar este territorio desconocido. Una noche durante su exploración nocturna de la casa oye al tío y otra voz desconocida y decide investigar. Flaca se esconde en unos estantes para observar lo que está ocurriendo en el cuarto y descubre que la persona que está con el tío es un niño: “El cuerpo no era una mujer, era un muchacho, unos cuantos años mayor que yo, pero un muchacho que se agachó frente al tío y comenzó a tocarlo muy despacio, con algo de miedo al principio pero tocándolo mientras el otro sonreía acariciándole el pelo” (Suárez 42). El incidente le genera vulnerabilidad y para lidiar con esta situación la niña daña su cuerpo:

Sentía un fuerte ruido en mis oídos y las palabras del tío apretándose en mi interior. Entonces empecé a golpearme la cabeza lentamente...Quería borrar la imagen...Estuve mucho rato así, golpeándome y jurando silencio hasta que desapareció el ruido en mis oídos y en su lugar vino el miedo a ser sorprendida

por el tío, que seguramente me invitaría a un masaje para colocar su horrible gusano dentro de mi boca (Suárez 43).

El incidente con el tío enseña a Flaca cómo la sexualidad puede ser una manera de mostrar y ejercer poder sobre otro porque no ve la relación entre el tío y el niño como una relación homosexual sino una relación de poder. Como Flaca ha experimentado anteriormente, el poder es asociado con figuras masculinas pero esta situación exhibe además que el poder está relacionado con los adultos y con la sexualidad. La cita muestra, además, que ella se identifica con el niño y es como si ella misma, simbólicamente, fuera violada por el tío. Los efectos de esta violación metafórica, la primera de varias escenas en las que Flaca llega a asociar la sexualidad con abuso de poder y vulnerabilidad propia, pueden ser correlacionados con el incremento de la obsesión de Flaca con los cuartos. Como señala Benjamin, refiriéndose a las víctimas de incesto violento, “A woman who had experienced incestuous violation in early puberty dreamed often of rooms. Her need to use the therapeutic environment as a space in which she could experience aloneness without fear of intrusion, control, or responsibility of the other...she could look into herself” (96-97). El deseo por el espacio, un espacio propio, es un tema central a través de la novela. Irónicamente después que el tío es expulsado de la casa, por el descubrimiento de que es interesado en hombres más jóvenes, Flaca apropia su cuarto. El zigzagueo entre cuartos que Flaca experimenta nos muestra que está en busca de un lugar donde ella pueda reflexionar y crear su propia identidad porque se siente vulnerable y este zigzagueo entre cuartos es terapéutico para ella. Al final el tío decide irse de la isla cuando abren el Puerto Mariel. Su despedida por el Mariel es símbolo de los llamados “marielitos”, un espectro de cubanos “indeseables”, como prisioneros y homosexuales, que el Estado dejó huir de la isla durante el año 1980.

El segundo mundo que contribuye a la evolución de Flaca es la escuela que refleja las percepciones sociales y culturales en torno a la transformación biológica de su cuerpo durante la pubertad y la adolescencia. Cuando tiene casi diez años, Flaca es ya consciente de que no se identifica con sus compañeras de clase, sus primeros modelos femeninos de su misma edad, y así como sus modelos primarios en la esfera pública, porque físicamente—demostrado más claramente a través de la textura de su pelo y su ambivalencia hacia su apariencia, conductual e intelectualmente, ella es diferente: “En la escuela ya no hablaba tanto con mis compañeras, porque eran unas chismosas y siempre andaban detrás de la maestra para decirle cualquier cosa. Yo me sentaba última en la fila y andaba sola” (Suárez 22, 24). Flaca no encaja el papel “normal” de la jovencita, acerca las expectativas de la sociedad, aún si intentaran porque la apariencia de su cuerpo no se lo permite. Más tarde en su adolescencia, cuando tiene doce años, Flaca demuestra que no puede tampoco identificarse con sus compañeras de clase porque no aprueba su comportamiento: “yo no tenía amigas. Todas las muchachas de mi secundaria eran unas idiotas que se pintaban las uñas y hablaban de cortarse el pelo y rizárselo a la moda... todas secretamente envidiaban la naturaleza de mis rizos, siempre despeinados y anárquicos pero muy a tono con los tiempos” (Suárez 35). Remontándose a las declaraciones de la historiadora Lillian Guerra en la introducción, las niñas de la escuela representan un fracaso de la revolución donde el gobierno no transformó a las mujeres en mujeres ocupadas con las ideologías y prácticas de la revolución sino que el régimen continuó las ideologías burguesas femeninas donde las mujeres solamente se interesaban en la apariencia física. Además, la escuela le aburre porque los muchachos mandan papelitos a las muchachas y a Flaca esto no le interesa. Un día un papel le llega a Flaca

diciendo “marimacho”. Después del incidente informa a su maestra y en lugar de hacer nada la maestra refuerza las expectativas de género al decirle “tiernamente que debía arreglarme un poco, cuidar el uniforme, sentarme con la piernas cruzadas” (Suárez 36). Las sugerencias de la maestra confirman que la apariencia física y los gestos de Flaca no coinciden con las expectativas asociadas generalmente con las niñas. Además, ella misma siente que es diferente no solamente a las niñas sino a los niños también; no puede identificarse con ninguno de sus compañeros: “Ese día me di cuenta de que no era tan ajena a los otros como los otros lo eran para mí” (Suárez 36).

El epíteto “marimacho” representa que Flaca es una niña que va en contra de las normas. La adolescencia es el período donde niños y niñas empiezan a desarrollar en qué papel social encajan. El teórico queer J. Jack Halberstam¹¹ explica “If adolescence for boys represents a rite of passage...and an ascension to some version (however attenuated) of social power, for girls, adolescence is a lesson in restraint, punishment and repression” (6). Su habilidad de identificarse con cualquier modelo, especialmente las figuras masculinas, en su casa, la esfera privada, no se traslada al mundo público donde la sociedad impone ciertas expectativas de género sobre las niñas así como los niños. Además, su inhabilidad de identificarse con sus compañeras continúa cuando celebra su quinceañero en una manera “anormal” porque rechaza la tradición de tener una fiesta. En últimas, su identificación con el “tomboyism” ya no es aceptada por la sociedad porque es durante la adolescencia donde la niña comienza a convertirse en “buena mujer”. El tema de la “buena mujer” versus la “mala mujer” es profundamente explorado en el primer capítulo de la tesis sobre Marilyn Bobes. Sin embargo, este “tomboyism”

11. Quién en el momento de publicación de *Female Masculinity* iba por Judith Halberstam.

corresponde a la “mala mujer” que no se adapta a las normas sociales; es la mujer que los demás no pueden encajar o mucho menos controlar. Al rechazar los binarios impuestos por la sociedad Flaca se convierte en un ejemplo de la “mala mujer”.

Su estatus de “marimacho”, que ilustra su extrañeza hacia los modelos de género, es entonces atacado en la escuela: “Ellos me miraban como a un bicho raro: la flaquita de los ojos claros y los labios gruesos, paliducha y despeinada, que se sentaba al final de la fila y a quien nadie quería besar” (Suárez 45). Sin embargo, la maestra de literatura le dice que la belleza no está en la apariencia física. Hasta este punto, su apariencia física le daba vergüenza y le hacía sentir vulnerable, pero cuando entiende que ella es más de su apariencia empieza a sentirse orgullosa porque se percibe como más ingeniosa y más inteligente que sus compañeros de clase, especialmente “El Ruso” que era “el bonito del aula, el que todas las muchachas querían como novio, el líder de los varones...el que me bautizó <<marimacho>>” (Suárez 45-46). El Ruso fuerza a los niños más inteligentes en el aula a escribir las respuestas correctas en un papelito para él. Un día, mientras la clase está tomando un examen de física, Flaca intercepta el papel con las respuestas que ha hecho el niño responsable de mandar el papelito al Ruso, Cuatro. Nadie nota que ella toma el papel y lo usa para llenar su examen mientras que El Ruso espera ansiosamente por las respuestas. Cuando el timbre suena todos salen del aula y Flaca camina “hacia la calle de atrás de la escuela, que era donde se aplicaban los castigos” (Suárez 47). Ve a Cuatro sudando y decide confrontar al Ruso por mostrarle el papelito de respuestas:

El Ruso entonces me declaró la guerra...El Ruso era fuerte, no inteligente, había que utilizar entonces sus mismas armas, porque ya no me divertía hacer maldades a los otros, él sabía que era yo y se callaba la boca manteniendo su prestigio de chico malo. Yo tenía que demostrar que era más fuerte que él y que todos lo supieran, por eso acumulé rencores, guardé todas las burlas escudándome tras mirada irónica y de desprecio; me fui llenando de todo hasta un día (Suárez 49).

Después de su revelación de que su belleza no es dependiente de su apariencia física, Flaca empieza a sentirse segura de sí misma y ejercer agencia contra la discriminación que enfrenta en la escuela. Por lo tanto, otra vez durante el invierno ella desafía al Ruso. Ese día Cuatro y Flaca están en el techo saltándose la clase cuando El Ruso y su clan llega y empieza a burlarse de ellos por ser “novios”. Flaca le pregunta al Ruso si quiere estar con ella pero él responde “Yo pudiera estar contigo, pero es como si estuviera con un macho y a mí me gustan las hembras” (Suárez 51). En respuesta Flaca provoca a El Ruso tentándolo con la oportunidad de ver algo que las otras niñas no le han demostrado, su vagina. Muy interesado él camina hacia ella:

El Ruso temblaba y sus labios se abrieron cuando descubrió que mis manos comenzaban a bajar el blúmer lentamente, hasta dejar mi pubis adolescente al descubierto...Lo observé callada, vi como levantaba su dedo confuso y se iba acercando al gran descubrimiento de la adolescencia que no olvidará nunca, su dedo tocando mi carne...dejé que colocara la punta de dos de sus dedos en mi pubis y se acostumbrara a estar allí, que quedara indefenso, totalmente indefenso (Suárez 52).

En ese momento Flaca dice que no le gusta que la llamen marimacho y penetra un lápiz en el brazo del Ruso. Flaca no solamente usa su sexualidad femenina, su vagina, sino también su identidad masculina, la penetración del lápiz, para derrocar al Ruso, un símbolo del poder patriarcal. Su acción revela el reconocimiento de que hay una relación entre el poder y la sexualidad. Sin embargo, su rechazo de su epíteto, marimacho, ilustra que ella no cree que el poder tiene que ser totalmente conectado a la masculinidad; esta deformación de las relaciones de poder y de género indica que su identidad no es fija—ella no es ni totalmente un niño o una niña. En el momento que ella penetra El Ruso con el lápiz ella pierde su equilibrio y la escena termina en una caída y con Flaca en un yeso desde la cintura hacia abajo por unos meses. Aunque ella se lastima, está contenta porque

muestra su agencia al Ruso y los demás. Flaca ilustra a todo el mundo que ella, nadie más, puede definirla. En este caso, Flaca toma agencia de sus acciones y usa su cuerpo activamente como un vehículo de poder en vez de un símbolo de vulnerabilidad. Cuando los adultos averiguan qué pasó ella se niega a hablar. El silencio que Flaca elige muestra que los demás no entenderán o que tratarán de entender sus acciones vía un contexto socialmente normal. Es un silencio que protege e implica agencia porque ella sabe que ellos distorsionarán sus decisiones y confirmarán su razonamiento de “anormal”. Además, no le importa que los otros la perciban como rara porque sabe que ganó la batalla contra El Ruso y que él “me tenía miedo” (Suárez 57). Cuando Flaca desafía el poder del Ruso su caída es simbólica de la relación entre la Unión Soviética y Cuba además de que la isla está mejor sola porque ahora puede finalmente ser soberana y el país que imagina de sí mismo.

A lo largo de la novela Flaca llega a conocer y hacerse amiga, sin embargo, de algunos pares masculinos que simbolizan sus relaciones afectivas y sexuales: Cuatro, El Poeta y El Merca. Todos son representaciones de diferentes masculinidades creadas por el período revolucionario y en últimas las respuestas de estas masculinidades al período especial. Cuatro, su compañero de clase mencionado en las escenas con El Ruso, es su primer amigo y es el “típico nerd” al que le interesa la ciencia, específicamente la física. A consecuencia del accidente con El Ruso, Flaca es retenida un año de la escuela, pero su amistad con Cuatro continúa y pasan los fines de semana juntos. Vía el desarrollo de su amistad Cuatro empieza a sentirse atraído sexualmente a Flaca mientras que los sentimientos de Flaca siguen siendo platónicos. Un día Cuatro le pregunta a Flaca si quiere ser su novia y ella responde: “Si me quieres dar un beso podías haberlo dicho de

otra forma, Cuarto, pero a mí no me gusta tener novio, simplemente no me gusta; tú y yo andamos siempre juntos y eso está bien, ¿a qué más?” (Suárez 70). El rechazo ilustra que Flaca no quiere estar atada a un hombre, especialmente uno que no le gusta románticamente. Además, el dato de que no quiere ser novia de nadie es otra manera en como ella va contra las expectativas sociales porque “casi todas las muchachas de la escuela tenían un novio” (Suárez 70). Después que él se gradúa, viaja a la Unión Soviética para hacer su doctorado en Ciencias y regresa antes de la caída del muro de Berlín. Además, la referencia a la suspensión del *Sputnik*, una publicación soviética “that carr[ies] the message of Mikhail Gorbachev’s liberalizing glasnost”, ilustra la crítica de la revolución por el aislamiento total de la isla incluso de sus aliados soviéticos (Preston). A través de la novela Cuarto sigue enamorado de ella aunque los sentimientos de Flaca no cambian. Su fidelidad sobrepasa esta relación amistosa, sino pues Cuatro es fiel al gobierno cubano como se muestra en su participación en el campo durante su adolescencia y después en el concentrado militar, y además su inmensa dedicación a sus estudios. Él es representativo del amigo fiel no obstante experimenta un amor frustrado y es símbolo de los cubanos fieles a la revolución aunque el Estado no les da lo que realmente desean.

El segundo amigo cercano de Flaca es El Poeta que es la representación de una persona creativa de su misma edad. Similar a la tía, que le atrae por su personalidad artística, El Poeta sirve como un modelo creativo y además un ejemplo de la masculinidad. Él le lleva a discusiones literarias en el mundo nocturno, al que entra con entusiasmo después de graduarse de la escuela secundaria, donde puede identificarse con otros escritores. Este mundo tabú lleno de alcohol, drogas, intelectuales y artistas es la

encarnación de todo lo que va en contra de la norma. Flaca se divierte en esta esfera lo que implica que se identifica fácilmente con lo no tradicional. La relación entre El Poeta y Flaca cambia la noche que Flaca se va de la casa para buscar consuelo porque su tío revela la razón por la cual su padre deja el ejército. Cuando llega Flaca pide al Poeta que le ponga música y que le traiga más bebidas. Pasan la noche hablando hasta que Flaca empieza a llorar: “Sé que en un momento lo abracé y empecé a llorar y él me besó el pelo y me abrazó y en realidad era lo único que yo quería. Un abrazo, solo eso, un abrazo y que me dejaran llorar un poquito...sin que nadie lo sepa y sin saber por qué” (Suárez 138). Cuando la mañana llega, Flaca se despierta desorientada y El Poeta se disculpa: “Yo no sabía que eras virgen, flaca, no lo sabía, pero yo te quiero, ¿sabes?” (Suárez 139). Flaca descubre que él la ha violado y no entiende por qué la situación es diferente después de que él se da cuenta que ella era virgen y le responde “¿Que era virgen, Poeta?, ¿que era?” (Suárez 139). Su respuesta ilustra que no le importa la pérdida de su virginidad sino que su cuerpo y su sexualidad son usados sin su consentimiento. Al igual que el incidente con su tío, el acto representa dominación y poder sobre la persona más vulnerable. Ella va al baño y empieza a pensar. Antes ha tenido episodios de disociación del cuerpo físico de su mente pero este es el primer momento en que la rabia se traduce en odio a su apariencia física y corporalidad:

Cerré los ojos un poco y volví a abrirlos para encontrarme otra vez ridícula dibujada en el espejo, metida en este cuerpo que odiaba y no me dejaba libre. Yo no era lo que estaba en el espejo; el espejo era otra máscara...Yo estaba un poco más acá...¿Qué quería el Poeta? Yo no era mi cuerpo y él tomó mi cuerpo por equívoco...Y no quería que nadie me tocara; ser virgen me importaba una mierda, pero odiaba mi cuerpo y no quería tocarlo, no quería verlo, ni saberlo cierto, ni nada (Suárez 140).

Las distintas interpretaciones del acto sexual, la del Poeta y la de Flaca, muestran que

ambos están viviendo en mundos con diferentes definiciones e ideas acerca de la relación entre la sexualidad y la mujer. El Poeta demuestra el ideal patriarcal donde el valor de la mujer es solamente conectado a su virginidad y por eso siente arrepentimiento no por la violación sino por tomar su virginidad. Por el otro lado, Flaca no asocia su valor personal con su virginidad—el uso de su cuerpo sexual y reproductivamente—sino con su mente. Ella misma dice que no quiere ser tocada o tocarse y este “tocar” implica la idea patriarcal de que la mujer es equivalente a un objeto que es tocable y manipulable por otros, especialmente por los hombres. Esta violación explícitamente muestra la ruptura entre la corporalidad y la mente de Flaca y también que su identidad está bifurcada por su deseo de ser más que un cuerpo material. Flaca no solo disocia su mente de su corporeidad pero va tan lejos como para odiar por completo su cuerpo y todo lo que encarna porque no refleja lo que ella siente es su verdadero “yo”. Sin embargo, con el tiempo restablece su relación amistosa con El Poeta sin volver a discutir el incidente.

A través de su exploración del mundo nocturno conoce además al Merca: “Un tipo de pelo largo unos años mayor que yo...me pareció que la borrachera todavía no se la había pasado porque el tipo reía con cara de loco y sacaba la caneca que escondía en su chaleco...el <<Merca>>, resultó ser divertidísimo, no sé si sería el ron, pero pasé casi todo el tiempo riendo de sus chistes” (Suárez 149-150). Al comienzo su relación con El Merca “empezó a ser un proyecto de amistad” y Flaca le gusta pasar el tiempo con él porque es un tipo divertido “que no hace nada” sino “conocer a casi todo el mundo...y andar metido en la organización de casi todos los conciertos, así ir a todas las fiestas y pasarla bien” (Suárez 171). Pero la relación cambia después que van de vacaciones y ella decide “que definitivamente el Merca me gustaba” (Suárez 179). Ella siente que está en

control porque es el primer hombre al que ella “escoge;” este control indica su agencia sexual porque está activamente participando en la formación de esta relación romántica. Cuando la relación se transforma en una relación erótica, Flaca toma la iniciativa sexual y pregunta directamente al Merca “¿lo hacemos o qué?” pero su confianza se disipa cuando él le dice que se quite la ropa: “Aquello me pareció terrible, no solo porque fuera mi primera vez consciente, ni porque careciera del romanticismo que siempre me ha parecido existe en estos casos, el problema para mí, y esto era justamente lo más difícil de superar, es que yo aún odiaba mi cuerpo y eso de exhibirlo, así, tan crudamente, me sonaba a un castigo” (Suárez 182). Pero después de hacer el amor “no me sentí extraña. Sentí que mi cuerpo era mi cuerpo, un poco más que el velo que me separa de los otros” (Suárez 184). Esta escena ilustra una reconciliación con su sexualidad y que la identidad no es un concepto fijo sino que cambia continuamente por diferentes experiencias. Además, su primer encuentro sexual con el Merca es un acto de transformación donde reasocia su corporalidad y sexualidad con su identidad. Flaca zigzaguea entre la masculinidad y la feminidad así como entre una identificación separada y unificada. Ella prueba diferentes formas de auto-identificación que funcionan para temporalmente. Sin embargo, más tarde en la novela El Merca llega a casa de Flaca cuando ella está hablando con Cuatro sobre su reciente separación. Cuando El Merca irrumpe y empieza a insultar a Cuatro Flaca le pide cortésmente que se vaya: “Lo miré y dije muy calmada que ése era mi amigo y ésa era mi casa. Pero como él estaba muy borracho dijo que yo era su mujer. Eso no me gustó...dije que se pusiera los zapatos y se fuera. Me miró asombrado agregando que si lo botaba de mi casa no le vería más el pelo. Tomé los zapatos y se los brindé” (Suárez 219). Una vez más como en su relación mal entendida con El Poeta,

Flaca cree que su relación con El Merca es diferente hasta que él la convierte en su propiedad e intenta despojarla de su agencia. Además, reclamándola como “su mujer” implica que él controla no solo su cuerpo completo, corporalidad y mente, sino también que posee la casa, que ella ve como una extensión de sí misma y su imperio. Este incidente muestra que ella puede vivir sin alguien pero no sin su libertad personal. El nombre del Merca también es representativo del mercado y el consumo; él es un drogadicto y alcohólico que no es productivo sino solamente consume mercancías “malas” para su ser así como para la sociedad.

Al final, cada uno de sus amigos emigra de la isla y todos proponen que Flaca los acompañe. Cuatro emigra a España para tomar un curso relacionado con su trabajo aunque, como le explica a Flaca “Tú sabes que yo no quiero ir, lo único que quiero es ser alguien, no uno más, y si no lo hago ahora, ¿cuándo, flaca, cuándo?” (Suárez 255). El personaje de Cuatro simboliza los isleños profesionales que emigran porque no pueden seguir trabajando dentro de la isla debido a que la isla no puede proveer sus necesidades básicas y aún menos los recursos para sus trabajos. De manera similar a Cuatro, El Poeta emigra a una ciudad europea pero con el fin de llegar a Miami. La manera en que el Poeta parte de la isla muestra que él es el emigrante cubano que puede salir de la isla fácilmente por sus conexiones familiares y el dinero mientras que El Merca se va en una balsa, símbolo del balseiro esperando su llegada a Miami.

El último personaje con quien Flaca se vincula en la construcción de su identidad es Dios, un hombre mayor, que conoce durante sus aventuras en la vida nocturna. Por algún tiempo Dios había tenido una relación con la madre de Flaca, cuando era niña que terminó después de una breve período. Dios, un intelectual, se convierte en otra figura

paterna y un modelo masculino alternativo. Además, la casa de Dios representa un espacio donde Flaca puede ser más que la apariencia de su cuerpo y explorar las profundidades de su intelecto y creatividad:

En casa de Dios, el cosmos se organizaba diferente. Las tertulias eran sólo entre él y yo, y no nos importaba demasiado el mundo. Me importaba el mundo que llegaba a través de los escritores que me hacía leer y las historias que contaba de un tiempo atrás, antes de mi nacimiento, cuando todo surgía y La Habana iba formándose una ciudad distinta...donde todos eran jóvenes y todo eran esperanzas de construir un mundo nuevo...Me dejaba soñar y ordenar mis ideas, porque con él, no sólo tenía el don de la escucha, también tenía el don de la palabra. Todo lo contrario que ocurría en la casa grande (Suárez 131-132).

Este mundo alternativo que Dios expone a Flaca la lleva a identificarse con él. Por un tiempo este espacio da a Flaca un lugar donde no tiene que conformarse o combatir las normas asociadas con las adolescentes; ella no tiene que elegir, o activamente rechazar, entre una identidad “femenina” o una identidad “masculina”. En vez de vivir en un mundo binario Flaca puede “ser” en esta otra esfera. Sin embargo, después de conocer a El Merca, antes que él y Flaca se hagan amantes, Dios revela que siente una atracción sexual por Flaca. Además, en esta escena Dios alude al género de Flaca preguntándole por qué siempre anda en pantalones y cuántos amantes ha tenido. Flaca responde a Dios, “Ninguno, porque uso pantalones...No sé si alguien me ha amado y tampoco me importa, yo no amo a nadie...Amo tu amistad y amo no tener nunca que prescindir de ella” (Suárez 159). Esa noche Flaca al regresar a su casa tiene otro episodio de odio a su corporalidad:

Me paré frente al espejo y comencé a desnudarme. Yo odiaba mi cuerpo, lo seguía odiando. A medidas que mi carne se iba descubriendo en el espejo sentía que me estremecía, una percepción de rechazo, algo confuso. No quería ser yo y ¿qué querían ellos? ¿Qué había amado Cuatro? ¿Qué pretendía el Poeta? ¿Qué soñaba Dios? No lo sabía. Yo no sentía nada, o muchas cosas a la vez pero nada en mi carne, nada en mi piel. Me molestaba la imagen del espejo. Me molestaba que Dios me deseara (Suárez 159).

Aunque al inicio Flaca está molesta por el deseo expresado por Dios, determina que no va a dejar que el incidente dañe su amistad. En fin con Dios, Flaca conoce una masculinidad que no está atada a lo militar sino a lo creativo, que antes ella relacionaba con su tía cubana. Además, esta relación ilustra que la masculinidad no tiene que dominar o ejercer su poder sobre la feminidad para ser masculina. También que la feminidad, que Dios asocia con Flaca, no tiene que ser sumisa a la masculinidad. Estos nuevos modelos permiten a Flaca seleccionar las características de los otros que quiere usar para crear su identidad; ella no imita a un personaje específico sino que forma su propio ser. Casi al final de la novela Dios muere de un infarto. Cuando El Merca le da la noticia ella decide estar sola y golpear su cabeza contra la pared, la segunda escena de autolesión, y esta violencia hacia su cuerpo físico ilustra que Flaca se hiera para no hacer frente a los acontecimientos que le causan profundo dolor: “Un golpe contra la pared, y dos, despacio. Cuando te golpeas la cabeza, el dolor hace que desaparezca el ruido...Odié mi mirada en el espejo y sentí rabia. Me golpeé la cabeza contra el cristal. No conseguí calmarme” (Suárez 233-234). Pero al final se da cuenta que nada es eterno y decide continuar su vida cotidiana. Su decisión de no lamentar la muerte más ilustra las lecciones que aprendió cuando era más joven: no llorar por nada ni por nadie. La ausencia del llanto y la ausencia de un dolor metafórico la ponen en un estado de depresión que ella expresa vía su aislamiento.

Flaca se desarrolla con la ayuda de la gente a su alrededor pero finalmente ella está construyendo su propia identidad. Ya he explorado varias instancias en que Flaca toma agencia de su vida pero también lo hace a través de elegir en cómo experimenta hitos de la adolescencia en formas no tradicionales. Durante toda su vida ella ha intentado

construir su identidad propia no solo a través de la oscilación con diferentes personas sino también por el rechazo de estos hitos como cuando se gradúa y no ingresa en la universidad porque no recibe la carrera que pide. En vez Flaca se involucra y se convierte en otra figura artística: una escritora. Además, estos hitos reflejan cómo su cuerpo no es “normal” y cómo ella no quiere conformarse. Ella no actúa como las otras niñas y no se identifica totalmente con los niños, por lo tanto está combatiendo la norma en general y su género sigue siendo ambiguo.

Las relaciones y las transformaciones de estas relaciones imitan los cambios que están ocurriendo durante el período revolucionario hasta los problemas del período especial. Gran parte de la novela es simbólica de la época revolucionaria donde el gobierno daba la imagen que todo estaba bien mientras había varios problemas. La situación familiar representa la disfunción de la isla. Aunque todos están viviendo en la misma casa ninguno de los personajes se lleva bien y todos en alguna manera están avergonzados con los otros. Flaca es representativa de la generación nacida y criada por la revolución. Sin embargo, ninguno de sus modelos, en la casa o en la sociedad, encajan en el “nuevo hombre” o la “nueva mujer”, las identidades que representan el ciudadano ideal, las identidades imaginadas para crear una nueva sociedad revolucionaria. Como he mostrado, ningún personaje puede transformarse completamente para encajar su rol “correcto” en la sociedad. Por lo tanto, la sociedad revolucionaria era inestable y la estructura social, no solo la economía, para soportar la crisis, era muy débil. El deterioro lento de la sociedad es implicado cuando el padre de Flaca cae después de la guerra en Angola durante los ochenta porque él representa a Fidel y el gobierno. La emigración del tío vía el Puerto Mariel muestra un intento del gobierno de “resolver” los problemas de la

isla mediante la eliminación de “indeseables” que no encajan el “nuevo hombre”. El regreso de Cuatro antes de la caída del muro de Berlín ilustra la ruptura entre Cuba y la Unión Soviética. Sin embargo, el comienzo del período especial es cuando la madre y los amigos de Flaca deciden irse porque aunque quieren quedarse en la isla no pueden. Esto revela que la emigración asociada con esta época no es por la ideología sino por la situación económica. Además, que la disfunción que ya existía en la casa, y la isla, no podía sostenerse con los nuevos problemas asociados con el período especial. La presencia del Merca, símbolo del mercado, muestra que el gobierno revolucionario nunca pudo completamente librarse del capitalismo. Además, la mención del dólar es una referencia al capitalismo y cómo aun más se ha integrado en la sociedad. El comienzo del capitalismo junto con la partida de Cuatro indican que el gobierno ya no puede mantener a la gente. Además, el personaje del Merca nos demuestra cómo ciertos isleños arriesgarían sus vidas huyendo en una balsa por las oportunidades económicas. Mientras que muchos deciden experimentar un exilio externo vía la emigración al extranjero, el padre, la tía y Flaca experimentan un exilio interno. Aunque el padre se queda por su interés en una nueva mujer, Flaca como la tía y los otros modelos artísticos da más importancia a sus posiciones creativas e intelectuales que a la política. Por lo tanto, ella decide aislarse en su casa, su propia forma de asilo.

Diferente a las otras personas, y los isleños en general, Flaca se queda sola con su gata en la sala de “la casa grande” veinte años después que su padre “decidió irse a dormir a la sala por primera vez” (Suárez 259). Además, se aísla cuando está afuera porque se pone audífonos para no oír a su alrededor. El aislamiento y silencio que Flaca escoge es cómo ella misma elige experimentar el período especial para sobrevivir.

Además, la crítica Mabel Cuesta explica: “El binarismo que subyace como único (irse o quedarse) para ese sujeto cubano de la crisis en este texto violado por Suárez a través de su personaje de ‘La Flaca.’ Quedarse no es siempre sinónimo de sintonía o aplauso a la propuesta que tiene el poder para la población civil cubana, así como la migración no es la única solución/posibilidad de sobrevivir” (7). Su decisión de quedarse y aislarse muestra que su identidad no es resuelta, que la identidad es siempre cambiante y el final de la novela no significa el fin de Flaca. Además, el silencio que escoge al final es representativo de los silencios a través de la novela. Un significado del silencio es el deseo de preservar conscientemente un cierto grado de inocencia o ignorancia; esta preservación implica que Flaca no quiere lidiar con las situaciones imperfectas a su alrededor porque todavía no se ha encontrado. Además, la ignorancia le permite “creer” que todo está bien mientras trata de identificarse. El silencio también significa la protección de su criterio propio, como se demuestra tras su batalla con El Ruso. Al final su asilamiento en la casa es un acto propio, nadie le pide que se queda mientras todos quieren que se vaya de la isla. Este silencio también la protege de los demás, especialmente los adultos, que no pueden entender la razón de sus actos. Similarmente, al final Flaca decide no escribir más y es como si creyera que los demás, posiblemente el lector, no entenderán por qué se queda en la isla durante la crisis. Ella como persona y escritora está preservando sus ideas de los binarios impuestos, consciente o inconscientemente, por la gente. Además, decide vivir su silencio en la casa, de la cual al final es la dueña—es dueña de su silencio.

La casa es una extensión de Flaca y al mismo tiempo es un símbolo de la nación. Es decir, que la relación que Flaca tiene con la casa refleja su relación con la nación.

Como símbolo la casa tiene muchísimas connotaciones: un espacio doméstico, la familia, la seguridad, un refugio y un espacio propio. Al principio la casa es representativa de la esfera doméstica donde Flaca es restringida y no puede expresarse en la manera que desea. Además, la familia, comúnmente asociada con la estabilidad, no simboliza un ente estable y cariñoso sino una entidad caótica y dividida. Sin embargo, la casa se transforma cuando los habitantes, menos Flaca, se van. Por lo tanto, se convierte en un refugio y la propiedad de Flaca. Es la primera y la única cosa que ella posee durante la novela. Además, poseer una casa durante el período especial representa que el gobierno o las fuerzas transnacionales no pueden poseer la identidad de Flaca. Los aspectos de la nación que le interesan a Flaca son la historia y la escritura por lo tanto como la casa “su nación” no puede ser poseída por el capitalismo, consumismo o el cambiante gobierno revolucionario. Su estatus de escritora ilustra una manera en cómo las personas artísticas pueden sobrevivir el período especial si se aíslan. Como con la casa, su relación con la nación es compleja y cambiante; solo cuando los demás, las identidades que no encajan en la isla, le van, puede ella encontrar un espacio donde silenciosamente puede continuar desarrollándose sin interrupciones. Además, su habilidad de preservarse ilustra como Flaca preserva los aspectos nacionales que le importan—la historia y la escritura—y la preservación de esta cultura intelectual permite a Flaca preservar la dignidad durante este período mientras que el capitalismo consume a la gente y la isla. Además, la isla es su refugio de la corrupción mundial.

Además, el proceso de auto-identificación que Flaca experimenta representa que la nación también está en un proceso difícil de transformación. Sin embargo, es importante que la novela no termina con una construcción concreta de identidad porque

nos ilustra que la identidad personal, y nacional, se transforma constantemente. El mutuo deseo de ser libres e independientes expresados por Flaca e históricamente por Cuba les causa aislarse para crear su identidad propia porque aunque pueden identificarse con ciertos aspectos de los otros—los personajes y otros países—, la soberanía es demasiado importante. Sin embargo, la ambigüedad al final implica que la soberanía no es totalmente positiva porque al lograr su independencia Flaca se queda sola en un estado de depresión. ¿Qué nos dice la independencia absoluta? Una independencia que Flaca solamente logra porque ninguno de los personajes encaja en la casa o en Cuba metafóricamente. Aunque Flaca se queda en la casa y además en la isla, ella se encierra en la sala, un cuarto sin identidad fija porque es un espacio común, porque no sabe dónde encaja en la casa o más aun en la nación. Los cuartos dentro de la casa, que ella nunca puede poseer u ocupar, son representaciones de identidades con las que ella nunca va a poder totalmente identificarse. Ella desea crear su propio espacio en la casa así como en la isla sin estar restringida por las dicotomías prevalentes en la sociedad. Estos binarios son representaciones de las ideologías políticas dominando el mundo durante la época revolucionaria y el comienzo del período especial: el capitalismo versus el comunismo. Como Flaca, Cuba tuvo que seleccionar entre los Estados Unidos, el capitalismo, y la Unión Soviética y el comunismo, porque era la única manera en que podía crear su nueva nación. Sin embargo, las dicotomías generan un problema para la nación, reflejado en la evolución de Flaca, y la nación como la casa empieza a caer en pedazos cuando la Unión Soviética y el comunismo caen. Además, el aislamiento de la isla muestra su rechazo de las dicotomías políticas y su deseo de crear una identidad propia sin tener que seguir estas “normas”. A través de la novela el desarrollo de Flaca demuestra que hay un problema

inherente en las dicotomías porque crean un espacio para la decepción y proponen la idea de que la identificación propia sin directrices es la más natural, fluida y creativa. Por lo tanto, una nación nueva creada sin directrices políticas posiblemente pudiera construir un mundo mejor.

Capítulo III: Los efectos del gobierno cubano, las potencias mundiales y el período especial sobre la mujer afrocubana en *El hombre, la hembra y el hambre*

En este capítulo utilizaré *El hombre, la hembra y el hambre* (1998) por Daína Chaviano¹² para examinar la historia y los efectos del período especial y aplicaré la teoría femenina caribeña para entender las complejidades y las implicaciones de género, raza y clase económica en relación con la identidad femenina en Cuba y entre Cuba y otros países. Las autoras estudiadas para esta tesis muestran las dificultades que fueron exacerbadas por el período especial en Cuba pero esta novela se enfoca en los problemas del hambre, los obstáculos específicos para las mujeres, especialmente las mujeres de color y las madres solteras así como los efectos de la emigración. No solamente usaré datos históricos, sino también casos de estudios sociológicos posrevolucionarios. Las teóricas caribeñas que emplearé son M. Jacqui Alexander, Mimi Sheller, Denise Brennan y Kamala Kempadoo; cuyas teorías asisten en la explicación de la evolución de la protagonista. Además, ampliaré el concepto del hambre hacia uno que abarca no solo lo físico sino también el amor y lo espiritual. En línea con esta idea, usaré el tema del hambre para ilustrar y explorar todas las carencias en la isla durante esta época simbolizadas por la transformación de Claudia.

El hombre, la hembra y el hambre ocurre durante el período especial empezando en 1992 y acabando con el Maleconazo en 1994. Además, la novela está compuesta de

12. Daína Chaviano nació en La Habana en 1960 y se graduó de la Universidad de La Habana con un licencia en Lengua y Literatura Inglesa. Chaviano empezó escribiendo cuentos de ciencia ficción, *Los mundos que amo* (1979) que eventualmente fueron adaptados a la radio y en una fotonovela. Además, trabajó en varios sectores creativos como guionista para una variedad de programas y actriz en películas de cine independiente. Mientras que vivió en Cuba publicó cinco obras de ciencia ficción. Chaviano emigró a los Estados Unidos en mayo de 1991 y aún vive en Miami, Florida. Su carrera de escritora continúa en los Estados Unidos y es durante este período que Chaviano escribió la serie “La Habana oculta” que se ha traducido en 25 idiomas y es la novela cubana más traducida. El estatus global de su escritura la ha transformado en un autor extensamente conocido sobre todo entre el género de la ciencia ficción.

una serie de escenas retrospectivas que se refieren al período revolucionario y que gradualmente desarrollan la vida de Claudia, una licenciada en la Historia del Arte, y su transformación en La Mora, una identidad doble que crea cuando se convierte en jinetera para sobrevivir. Los otros protagonistas son Rubén y Gilberto que son los amantes de Claudia y representan a los hombres de la isla. Además, las amigas de Claudia juegan roles importantes en el argumento, así como, los seres espirituales ancestrales que se comunican con Claudia. La vida de Claudia es desarrollada por las dos voces masculinas, Gilberto y Rubén, y su propia voz en la primera persona. Para complicar la estructura de la novela aún más la voz de Claudia es dividida en dos: Claudia y La Mora. Estas distintas voces unidas con las narraciones en primera y tercera persona develan el personaje de Claudia no solamente como ella misma se ve pero también como los demás la perciben. Su evolución también es mostrada por las diferentes hambres que experimenta—de amor, física y espiritual—que son el resultado del deterioro de la economía cubana durante los ochenta así como de la colisión entre el mundo comunista y el mundo capitalista. El choque de estas ideologías, y todas las creencias que son asociadas con ambos, es ilustrado en el cuerpo de Claudia. A través de la novela distintas facetas de Claudia son desarrolladas pero al final ella experimenta que no se puede vender "el sexo" porque, no importa qué ideología política domine a la persona, el trabajo sexual es la venta de una parte o la totalidad del "yo".

Al principio de la novela Claudia es caracterizada por ser hija de la revolución: educada y criada por las ideologías revolucionarias. Sin embargo, es implicado que ella está consternada con la situación del país porque la gente está vendiendo el espíritu y la historia de la isla: "ahora es peor. La venta no se limita a los objetos personales, sino a

aquellos que, por pertenecer a todos, no deberían pertenecer a nadie. Ni a los orishas representan ya, y eso sí que es preocupante. Nada bueno puede esperarle a un pueblo que se deja robar sus santos” (Chaviano 25). Claudia es echada del trabajo “por protestar contra la venta de obras del patrimonio nacional” (Chaviano 27). Además, la únicas referencias a su familia son su abuela y una tía enferma que no juegan roles importantes en su vida. Esta información pinta la imagen de que Claudia está sola en una isla que ya no reconoce. Uno de los resultados de la revolución fue que el Estado se convirtió en el proveedor para la gente. Por lo tanto, el gobierno se transformó en la figura paternalista, que anteriormente era encajada por los hombres siendo responsable por satisfacer todas las necesidades de las personas. Sin embargo, el gobierno es incapaz de satisfacer cada necesidad. El primer tipo de hambre que Claudia experimenta es el hambre de amor, un hambre que es asociado con su vida pre-período especial. Claudia dice que el hambre de amor es la “más fuerte de todas, [y] la única que se devora a sí misma” (Chaviano 44). El crítico literario Héctor Romero, que reseñó esta novela, dice que este amor es presentado en distintas formas: “puede ser afecto, sexo, pasión y hasta la imaginación que ‘es el mejor afrodisíaco’” (168). En otro nivel este hambre de amor ilustra los problemas políticos y sociales que estaban ocurriendo en la isla durante el período revolucionario porque aunque la revolución “la mantenía” una parte de ella estaba vacía. Claudia se encuentra con Rubén, un profesor de pintura, despedido por su actividad política, que se convierte en un artesano. Él empieza a llenar su vacío, y aunque ella no está segura de que lo ama, él le da esa conexión humana que ella desea: “¿Que lo amo? No estoy segura. ¿Que necesito sus manos, quitándome el sudor de la espalda y los malos pensamientos de la frente? Eso sí...Con él, de alguna manera, me siento protegida...o quizás menos sola”

(Chaviano 60). Mientras tanto, Rubén se enamora de Claudia aunque la describe como “una loca que me jodió mi existencia de mierda” (Chaviano 80).

Sus encuentros con Rubén empiezan antes del período especial, por lo tanto, su relación ilustra los problemas entre los sexos durante la época revolucionaria. La relación entre Rubén y Claudia no era completamente igualitaria porque no se comprendían plenamente el uno al otro. Al principio Rubén implica que no entiende estas “nuevas mujeres” de la revolución: “pero en este país uno nunca sabe con las mujeres” (Chaviano 20). Claudia representa la generación de mujeres asociadas con la “revolución sexual” de la revolución. En sus estudios posrevolucionarios Carrie Hamilton explica que “the ‘sexual revolution’ in Cuba may have been experienced most directly not by the generation ‘born with the Revolution,’ but by the children they raised” (100). Hamilton nota que los entrevistados dicen “young people ‘today’ have sexual freedoms unknown to their elders” porque son más sexualmente activos a una edad más temprana y frecuentemente parejas no casadas viven juntos (87). Por lo tanto, Claudia simboliza esta segunda generación nacida en los setenta porque es liberada sexualmente y vive con Rubén aunque no están casados. Además, Claudia encarna una sexualidad más progresiva, un producto de la “revolución sexual”, que refleja la unidad del cuerpo, la mente y el alma en una sola identidad. Su relación con Rubén nos muestra cómo, desde el punto de vista de Claudia, el sexo es una necesidad y un derecho natural, no solamente para los hombres sino también para las mujeres, no una transacción comercial basada en las nociones patriarcales sobre la propiedad privada: “Más que un acto de amor, fue un acto de alivio...El goce de los cuerpos era el reconocimiento de que estaban hechos para la vida y no para la muerte...Sólo aspiraban saciar su hambre de amor sin tener que pedir

permiso” (Chaviano 59). Esta escena indica que las mujeres tenían la habilidad de expresar y actuar su deseo en vez de reprimirlo como en generaciones anteriores. Romero agrega que “[e]l amor físico es una forma de liberación, no sólo personal sino política donde el acto sexual es una celebración de vida que niega todas las consignas castristas” (168). Si bien, esta “nueva mujer” sigue teniendo problemas con el gobierno paternalista siente necesidad de satisfacerse en una manera en que el gobierno revolucionario no es capaz, en su expresión de liberación ella no está totalmente rechazando al gobierno. Sin embargo, la “revolución sexual” es ambigua porque a pesar de que las mujeres tuvieron más agencia sexual en la opinión de Hamilton habían desventajas como el aborto, la maternidad soltera y el ausentismo de los padres—los últimos dos son desarrollados en la novela. Aunque la “revolución sexual” era un resultado de la revolución los papeles del machismo y el patriarcalismo continuaron siendo presentes e influyeron la sexualidad. El personaje de Rubén es representativo de este patriarcalismo arraigado en la sociedad porque él es quien provee para ambos mientras que Claudia se queda en la casa encajando su rol secundario: “ambos decidieron que ella podría contribuir a la producción familiar y formaron una suerte de gremio donde él era el maestro artesanal que diseñaba el trabajo, se ocupaba de comprar las materias primas, vendía el producto acabado y era el responsable principal de la obras. Ella se convirtió en su aprendiz y conocía poco a poco el oficio” (Chaviano 63). La escena muestra un momento en que la relación paternalista entre la gente y el gobierno ha cambiado y retrocede a la relación de dependencia entre los hombres y las mujeres. La etapa donde ocurre la escena es antes del período especial, posiblemente al final de los años ochenta, cuando Claudia ya no puede confiarse completamente en el gobierno para satisfacer su hambre. Además,

Claudia representa esta generación atrapada en medio de las ideologías anticuadas y estas nuevas ideas de en qué consiste y cómo la mujer se relaciona con la sexualidad.

La transformación de la identidad de Claudia es catalizada por el arresto de Rubén por la posesión de dólares. Esta escena transformativa indica e inicia el desarrollo de la gravedad de la crisis económica. La crisis económica, más tarde declarada el “Período Especial en Tiempos de Paz”, empezó con la caída del muro de Berlín en 1990 que trajo aún más cambio a la isla caribeña. La pérdida de relaciones económicas con el bloque soviético causó una caída de la economía cubana del 40% en tres años (Pérez, *Cuba : Between Reform and Revolution* 233). El estancamiento de la economía provocó el desempleo porque la isla no obtuvo o no era capaz de adquirir materias primas. Una multitud de recursos como la gasolina y la electricidad no eran fácilmente disponibles durante esta época. Por lo tanto, la mayor parte de la población no podía manejar a su trabajo por la falta de combustible. Además las personas empezaron a pasar hambre porque las raciones de comida consistentemente disminuyeron. La escasez de los productos básicos permitió la resurgencia de la influencia de las potencias extranjeras y las ideas capitalistas que insidiosamente reaparecieron en la sociedad. Durante este período el gobierno legalizó el dólar porque necesitaba dinero y capital del extranjero para mantener la economía. Esta dolarización produjo dos sistemas de moneda dentro de la isla: el peso cubano convertible (CUC) y el peso. Aunque algunas personas recibían remesas de familiares en el extranjero, mucha gente no podía conseguir dólares o otra moneda extranjera—el gobierno pagaba a sus empleados en pesos—que era la manera más fácil de conseguir el CUC, que era la única forma de moneda que las diplotiendas¹³

13. Una diplotienda es un mercado operado por el estado que originalmente fue creado para servir diplomáticos y extranjeros. Después que era legal poseer dólares, los cubanos podían frecuentar los

aceptaban. Era difícil convertir los pesos a CUC porque la proporción era 25:1 mientras que la proporción entre las monedas extranjeras y el CUC es más igual. Para poder obtener necesidades básicas como la comida, el jabón de baño y la ropa mucha gente empezó a participar más frecuentemente en el mercado negro y andar a diplotiendas. Todas estas dicotomías—el socialismo vs. el capitalismo y el dólar vs. el peso—causan la bifurcación de la identidad de Claudia y despierten en ella un hambre “ancestral”: el hambre física.

Este hambre es presente al principio de la novela cuando Claudia conoce a Rubén y él la lleva a comer donde “Comieron con el desespero de quien padece un hambre tan antigua que ya forma parte de su memoria genética” (Chaviano 28). Pero la pérdida de Rubén, su alimento afectivo, y su embarazo le intensifican:

Recordó el verano de su embarazo, aquel horno interior que generaba millones de grados de temperatura por minuto...o ése era su impresión. Había sido una experiencia alucinante de la que sólo guardaba recuerdos dolorosos...la dificultad para caminar, para sentarse, para dormir, y lo peor de todo: el hambre. Un hambre doloroso y punzante. Inextinguible. Sádica. Durante aquellos meses se comió todo el revestimiento de cal de su cuarto. Arañaba las paredes con un cuchillito e iba recogiendo en un plato el polvo y los pedacitos delgados como papel, que luego se comía con un extraño sentimiento de culpa (Chaviano 98-99).

Después de dar a luz, Claudia consigue un trabajo traduciendo artículos pero no es suficiente para mantenerla y a su hijo. El hijo es el símbolo puro del hambre porque él no es capaz de proveer sino solamente consume y su presencia aumenta el hambre de Claudia. Además, la figura de Nubia, su niñera confiable, ilustra cómo durante el período especial el gobierno cerró guarderías infantiles y otros recursos para las mujeres trabajadoras. La situación de Claudia revela cómo las experiencias de las mujeres fueron

mercados porque podían convertir los dólares en CUC. Diplotiendas venden una variedad de productos como la leche, la carne y los productos importados. El mercado solo acepta los CUC y los precios son muy altos, por eso, mucha gente no puede ir a la tienda frecuentemente (Moses 32).

distintas a las experiencias de los hombres en el período especial. Aunque la revolución, hasta cierto punto, mejoró la situación de las mujeres en la isla, la crisis económica exacerbó la sociedad no igualitaria que las mujeres ocupaban. Muchos de los logros de la revolución antes del período especial no eran tan integrados en la sociedad como la gente creía o no fueron continuados durante la época. La igualdad de las mujeres ya no era una prioridad del gobierno porque la crisis económica se convirtió en el asunto más urgente, lo que permitió que la crisis económica afectara a las mujeres de manera diferente que a los hombres: “Consequently, the crisis hurt women because of the specific gender vulnerabilities, such as social reproduction, that were not addressed in the changes to market-based initiatives and in the counterreforms” (Cabezas 79). Es importante reconocer cómo las mujeres superaron y resolvieron estas tribulaciones, porque en sus actos de supervivencia las mujeres se aproximaron a un papel más tradicional en la sociedad en lugar de las opciones progresistas que una vez eran accesibles a ellas. El estatus de las mujeres se transformó y se pareció más al estatus de las mujeres antes de 1959 donde las mujeres solo tenían dos opciones de trabajo: la casa o la prostitución. La crisis económica prolongó la presencia de ideas machistas porque las mujeres no tenían tiempo ni la energía para impugnar esta ideología tradicional. La socióloga Julie Shayne explica, “Domestic work has become more time consuming with the rationing of oil, soap, and other household commodities. As a result, women have much less time to give to either politics and/or paid labor” (144). La antropóloga Anna Cristina Pertierra agrega en su estudio posrevolucionario sobre el papel de la casa en Cuba que la gente, generalmente las mujeres, tenía que ir al mercado cada día para comprar comida porque no había electricidad para los refrigeradores personales y también había una escasez de productos

en los mercados (755). Además, gran multitud de mujeres pasaría más de que quince horas cada semana recolectando alimentos. Por eso, muchas mujeres dejaron sus trabajos gubernamentales y entraron en servicios ilegales como la venta de comida, la manicura y el jineterismo.

A través de Claudia exploramos cómo algunas cubanas *resolvieron* sus problemas del período vía el jineterismo. Al reconocer que la industria turística estaba creciendo más rápidamente que otros sectores económicos, el gobierno expandió el turismo. El jineterismo comenzó en los centros turísticos y estos trabajos objetivaban a las mujeres porque la cualificación más importante era la apariencia física. El jineterismo es un espectro de actividades asociados con el turismo, legales o ilegales, fuera de los empleos asalariados (Fernandez 85). Aunque mucha gente como taxistas y camareros son técnicamente jineteros, el término derogatorio es utilizado para describir a las prostitutas. La crítica literaria Liliana Soto-Fernandez explica la etimología de la palabra: “El término es curioso porque a primera vista parece referirse a la equitación, creando una imagen de juego o deporte. La imagen concuerda con la actividad de montar pero al que se monta es a un turista a cambio de dólares y no a un caballo” (463). En este capítulo utilizaré el término para hablar específicamente sobre el trabajo sexual. La prostitución era ilegal pero la mayor parte del tiempo el gobierno ignoraba la situación porque estas relaciones con los turistas no solamente variaban entre la prostitución tradicional y relaciones casuales sino también traían capital extranjero a la isla. Como Claudia, las mujeres vieron el jineterismo sexual como el último recurso y una manera rápida de obtener dólares para sobrevivir. En una entrevista que la socióloga Amalia Cabezas dirigió una cubana cuenta un relato de su amiga que trabajó en la industria del turismo:

“She slept with anything that moved that month. She would have fucked the shower curtain if it paid her in dollars. In a short time she was able to make \$2,000, and she built her house. She does not do it anymore, because it was dangerous, but she got what she wanted” (108). Esta anécdota muestra la agencia que las mujeres ejercen a través del jineterismo y al mismo tiempo cómo no es una actividad que todas las cubanas disfrutan, un estereotipo de los turistas, sino un acto de supervivencia.

Claudia es ingenuamente introducida al mundo del trabajo sexual a través de su amiga, Sissi, una jinetera. Para aclarar, sus aventuras en este mundo empiezan con un jinetero local, Gilberto, y después que su relación se deteriora ella comienza a jinetearse con turistas. Gilberto es un economista que se hace carnicero y vende carne para adquirir dólares para mantener a su familia. Aunque tiene tres hijos y una mujer, sale con Toño, su amigo que sale con Sissi, al cabaret y es allí en Tropicana donde conoce a “La Mora” (Claudia). La relación entre Gilberto y Claudia, que dura un año, es ambigua porque él le paga con carne pero a la misma vez se enamoran. Claudia deja a Gilberto “porque no quería que le pasara lo mismo de la otra vez [con Rubén]” (Chaviano 31). Además, Gilberto se “hubiera casado con ella de no haber sido por mis chamacos” (Chaviano 30). Su relación representa la transición de la dependencia del gobierno a una dependencia de un nuevo tipo de cubano, el jinetero, que representa ideologías anti-revolucionarias. Como el Estado y Rubén, Gilberto representa una figura masculina de la cual una mujer depende para sobrevivir.

Después que Claudia termina con Rubén, esta dependencia se traslada a sus interacciones sexuales con los turistas. En su artículo “Erotic Autonomy as a Politics of Decolonization”, la filósofa feminista M. Jacqui Alexander argumenta que la nación es

masculina porque el Estado, en este caso en particular las Bahamas, asigna una ficticia identidad de género a la nación con el fin de restablecer y mantener ciertas relaciones de poder. Para conservar este estado patriarcal Alexander explica que la nación depende de las mujeres: “[the nation] rests on women’s bodies, women’s sexual labor, and the economic productivity of women’s service work in the sector to propel the economic viability of the nation” (87). En este escenario, la agencia sexual de la mujer es una amenaza a las ideologías patriarcales del estado. Al mismo tiempo que el turismo, una actividad económica de la que depende la nación, es integral a la construcción y mantenimiento del orden heterosexual. Alexander explica que el significado del turismo sexual es su habilidad “to draw together powerful processes of (sexual) commodification and (sexual) citizenship” (67). En línea con las ideas de Alexander sobre la ciudadanía, la socióloga Mimi Sheller expone cómo la sexualidad de la mujer está directamente relacionada con lo político: “Sexual citizenship is about the relationships between sexuality and politics; between bodies and governments; and between forms of embodied power and national and transnational biopolitics” (Sheller, *Citizenship from Below* 242). Por lo tanto el Estado influye la identidad de la mujer porque su ciudadanía es controlada por esa red de poderes y esta relación siempre cambiante, entre la sexualidad y el comercio, es reflejada en los cuerpos de las mujeres. Después de Gilberto, Claudia sale con Sissi y dos turistas; aunque ella es renuente a la idea de ser jinetera y dice que “Sólo voy a servir de guía turística”, la realidad es expresada por Sissi: “no importa...todas las tipas que salen con turistas son putas” (Chaviano 104). Esta conversación demuestra que la gente percibe que todas las personas que participan en el jineterismo son prostitutas de alguna manera porque están vendiendo no solo sus cuerpos, sexualmente o no, sino sus

ideologías a los turistas por dólares. Además, Sissi le explica que tiene que cambiar su nombre cuando sale con turistas para que la policía no pueda encontrarle si piden información a los turistas.

Su encuentro con este mundo tabú le causa una crisis de identidad porque para sobrevivir, físicamente, tiene que convertirse en otra, La Mora. Su epíteto demuestra que es una mujer de color, una mujer morena de ascendencia africana. Su situación económica refleja las realidades de muchas isleñas, especialmente las mujeres de color, que aunque fueron educadas por el socialismo no pudieron adquirir suficiente dinero de sus trabajos gubernamentales y no recibían remesas del extranjero. La yuxtaposición entre la fusión de la mujer profesional—el símbolo de la revolución—y la prostituta—un símbolo de la Cuba de los 1950s—en la jinetera ilustra un problema grave. Similarmente, el jineterismo es mostrado como algo que va en contra de las creencias de Claudia y es asociado con lo malo de la isla: es un acto tabú tentador. Adicionalmente, ella reconoce que es distinta a las otras mujeres que encarnan identidades más “tradicionales”: “Debería hacer como las otras: cerrar los ojos y salir de noche, convertirme en una presa y ser yo misma una depredadora...Sissi insiste en que seríamos el equipo perfecto...Pero yo no quiero convertirme en otra Sissi que hasta el nombre ha tenido que cambiarse” (Chaviano 36). Además la cita muestra que ella ve su identidad como un ente unido y la disociación del cuerpo y la mente es una idea ajena. Su cuerpo se convierte en un sitio donde el comunismo, el capitalismo, la sexualidad revolucionaria y la sexualidad patriarcal chocan ideológicamente. Para lidiar con este choque de ideologías La Mora toma agencia en la novela, que es representada por su voz propia, y ocupa su propio espacio en la identidad de Claudia. La crisis experimentada por Claudia es generada por el turismo sexual que es

el punto en donde varias fuerzas como la masculinidad, la nación y la globalización chocan y dejan a la mujer al fondo de la escala. La realidad es que el turismo sexual representa la red de poderes nacionales y transnacionales que están en juego y son expresados en el cuerpo de la mujer, la cual tiene que vender su cuerpo para sobrevivir.

Aunque inicialmente Claudia no quería jinetearse, a través de la novela sí empieza a vender el sexo a los turistas y dice “[h]abía que actuar irracionalmente si una quería sobrevivir” (Chaviano 115). Ella racionalmente reconoce que está “performing” para los turistas porque realmente su identidad no es La Mora. Este alter ego representa una ruptura de identidad porque La Mora simboliza una jinetera y una mujer asociada, física y mentalmente, con las ideologías patriarcales y capitalistas. Este cambio da luz a las relaciones entre las mujeres en un contexto global y caribeño, especialmente las afrocaribeñas y los turistas extranjeros. Debido a la globalización, los territorios en el Caribe se han convertido en sitios que la antropóloga Denise Brennan nombra *sexscapes*: “a new kind of global sexual landscape and the sites within it” (15), que conectan las prácticas del trabajo sexual a la economía global, caracterizados por el viaje desde el primer mundo al tercer mundo, el consumo del comercio sexual y la desigualdad (Brennan 16). Las diferencias de poder entre los clientes y las vendedoras son basadas en género, clase y nacionalidad. Además, Brennan afirma “sexscapes are characterized by racial differences between buyers and sellers” (34). Estos sexscapes demuestran cuán complicada esta relación desigual realmente es porque, hasta cierto punto, las mujeres demuestran agencia. En muchos países caribeños la relación entre el turista y la mujer—y a veces el hombre—no es exactamente una relación de dominación porque ambos grupos ejercen un cierto tipo de poder sobre el otro: “tourists and prostitutes both occupy a

position of power and powerlessness, that ‘the working girl exercises the power to earn cash; the tourist exercises power due to the possession of money’ (Kempadoo, *Sexing the Caribbean* 119-120). La novela explora esta relación complicada de poder donde la mujer disocia su cuerpo de su mente para ejecutar una transacción comercial: “Cualquiera de ellos podría haber sido su abuelo, pero Claudia pensó en los dólares y sus escrúpulos se esfumaron” (Chaviano 153-154).

Otro aspecto que influye la diferencia entre esta relación desigual es que los hombres, especialmente los hombres del “Primer mundo”, asignan una sexualidad distinta a las mujeres caribeñas, especialmente a las mujeres de color a las cuales Claudia pertenece. La socióloga Kamala Kempadoo explica que los turistas, la mayoría del tiempo los hombres blancos, piensan que las mujeres caribeñas son innatamente más híper-sexuales que las mujeres occidentales y que las isleñas disfrutan del sexo. Por lo tanto, los turistas no perciben a las mujeres como prostitutas profesionales sino mujeres pobres a las que les gusta el sexo (*Sexing the Caribbean*, 124). Por esta razón los turistas consideran sus relaciones sexuales como “romances” o “love”. Las mujeres usan esta percepción equivocada de los hombres en su ventaja para conscientemente actuar estos roles estereotípicos y ellas simulan un “performance” para los turistas porque ven las relaciones con estos extranjeros, especialmente el matrimonio, como transacciones comerciales. En unas de las primeras escenas con un turista Claudia encarna el estereotipo asignando a ella y se convierte en una jinetera:

[E]lla no oponía resistencia cuando le abrían las piernas y la seda violeta le recorría los muslos...le acariciaba los pechos, y sentía que alzaban por la cintura y la penetraban, y ella se entregaba al placer, al puro placer...ella sentía que se empapaba y una sensación caliente le mojaba las nalgas y ella se venía como una perra, arrodillada bajo la noche...la mañana siguiente, cuando se despertó...no

entendió lo que había ocurrido. Sólo al ver los dólares junto a la mesa de noche, supo que se había convertido en otra Sissi (Chaviano 106-107).

En este encuentro con el turista es evidente que este tipo de sexo es muy distinto a sus relaciones íntimas con Rubén y Gilberto. En la escena con Rubén ella sacia su hambre de amor mientras con el turista al fin reconoce que los placeres que sintió eran vacíos y solamente consiguió dólares para poder saciar su hambre física. Su cuerpo actuó para el turista. Estas “actuaciones” representan cómo ella y las mujeres caribeñas ejercen su agencia sexual en una situación que limita sus elecciones.

Brennan discute este tema de la actuación en su capítulo titulado “Performing Love”, donde explora los actos de las prostitutas en relación a sus experiencias con los turistas. Además, Brennan agrega que parte de el “trabajo” para las trabajadoras sexuales, en el caso de la República Dominicana, es actuar tanto el placer como el amor hacia los turistas. Para poder proveer un futuro mejor para su familia muchas de las mujeres sacrifican la idea del amor, muchas veces con hombres locales con quienes están enamoradas, para actuar estas relaciones con turistas. En partes de la novela, cuando esta jineteándose, Claudia evita a Rubén, lo cual refleja cómo las mujeres del Caribe sacrifican el amor para sobrevivir y cómo el “performance” de Claudia demuestra su sacrificio de saciar el hambre de amor. Sin embargo, la transacción sexual no es en blanco y negro sino una negociación, “simultaneously a form of domination and exploitation as well as a place that enables assertions of freedom in the context of oppressive racialized economic orders” (Kempadoo, *Sun, Sex, and Gold* 27). Por una parte, la decisión que las mujeres toman para estar con un turista implica agencia porque ellas no están vendiendo su cuerpo o a sí mismas sino que están vendiendo sus actuaciones, un *performance*, que no son explícitamente ellas. Esta agencia sexual

femenina refleja la ideología de Karl Marx: no venden sus *cuerpos* sino que venden su *poder laboral* (Kempadoo, *Sexing the Caribbean* 63). Claudia ilustra el poder económico que puede ser obtenido vía el trabajo sexual porque en el transcurso de la novela es seducida por el dinero que el turismo sexual ofrece. Esta introducción al dinero es el símbolo del capitalismo infiltrándose en la isla. Después de estar encarcelada en su casa por tres días por una tormenta Claudia sale con unos turistas que le pagan y va a una diplotienda y compra “perfumes, latas de carne, leche condensada, cereales, ropa interior, jabones, desodorante, champú y hasta una linterna con sus baterías de repuesto” (Chaviano 154). Cuando regresa de sus compras paga a su vecina con un jabón por cuidar el hijo y reflexiona sobre los beneficios del capitalismo: “Era como vivir en el capitalismo. Que maravilla: ser independiente, trabajar a cambio de dólares y, por sí fuera poco, ganar más por cada jornada adicional” (Chaviano 154). Sin embargo, Claudia ilustra la dificultad de bifurcarse y reducirse “al papel de mujercita que inspiraba una simpatía condescendiente. Ya no era Claudia...sino La Mora, una puta que se acostaba por jabones y libros” (Chaviano 161). Para sobrevivir Claudia hace un *performance* para distanciarse de sus actos que también contribuye a su sacrificio del amor. Ella no puede ser ambas mujeres a la misma vez por lo tanto elige proveer para su hijo en vez de seguir su corazón o su hambre de amor. La negociación constante que Claudia experimenta representa la oscilación de las redes de poderes nacionales y transnacionales.

Mientras que Claudia está saciando su hambre física, su hambre espiritual, que es importante a través de la novela completa, aumenta y se desarrolla. La conexión espiritual que Claudia experimenta la ata a la isla. Esta tercera forma de hambre es, según la narradora, la peor: “Es peor el hambre espiritual. Sobre todo cuando uno empieza a

preguntarse cómo es posible soñar o tener experiencias paranormales si sólo existe lo palpable, lo visible, lo medible, lo fotografiable” (Chaviano 44). A través de la novela Claudia depende de su conexión espiritual no solo para guiar las decisiones que cambiarán su vida sino también para orientar su vida cotidiana. Claudia considera a Muba, el fantasma de una esclava negra, su guía espiritual y depende de su dirección diariamente. Muba la lleva a La Habana colonial donde explora la historia de la isla—la historia de sus ancestros. En estas escenas se puede ver como Claudia está atada profundamente a la isla. Además, hay un indio pre-colombino que da advertencias a Claudia sobre las malas situaciones. Él le advierte del mar, “en el mar está el peligro” pero por motivos desconocidos, al menos para el lector, Claudia interpreta “la advertencia como algo muy distinto” (Chaviano 158). Posiblemente su interpretación nos muestra que los peligros asociados con la época pre-colombina han cambiado con el transcurso del tiempo. El peligro contemporáneo es más complejo, una causa de la globalización, y consiste en una mezcla de fuerzas internas y externas. Los problemas que causan dilemas en la isla son una combinación de la influencia de los países extranjeros así como los errores del Estado mismo y las acciones dudosas de los isleños mismos, que son un efecto del período especial. La acción más sospechosa es la venta y al principio Claudia nos revela cómo la gente ha puesto en peligro el estado y la historia de la isla al prostituir los orishas y los santos y además explica “Esta isla se vende...No sólo si mano de obra, sino también su alma; cada creencia, cada versículo, cada canto de sus religiones, cada pincelada de quienes la dibujaron durante siglos” (Chaviano 24). La prostitución de la religión y de la isla entera crea este hambre espiritual entre ella porque “no puedo quedarme con los brazos cruzados mientras venden mi isla a retazos” (Chaviano 24).

Mucha de la novela revela la importancia del espiritualismo en la isla y el hambre espiritual revela que el espiritualismo es una faceta integral a Cuba. Aunque la Iglesia es muy importante en muchos países hispanos, la santería y el vudú dominan la esfera caribeña. Nathaniel Murrell explica que “These diverse religious traditions share several commonalities: They show strong African connections and harbor African cultural memory; they are religions of the people, by and for the people; they are nontraditional and creole faiths shaped by cultures; they are an integral part of the Caribbean colonial legacy” (1). La santería, creada durante la época de la esclavitud, ofrece una manera en que las personas pueden encontrar razones para explicar las contradicciones y la miseria en sus vidas (Murrell 96). Además, la santería es adaptada de la tradición Yoruba que es basada en los orishas. Los orishas representan un complejo cuerpo de deidades que están asociados con todos los aspectos de la vida, el bien y el mal, y son intermediarios entre Dios y los seres humanos. Los orishas y los ancestros “function as sacred patrons or guardian angels of devotees. They are not construed as remote distant deities...but as beings who participate in and govern the daily routines of their devotees; they defend, deliver, console, and come to the aid of their followers the same way relatives do” (Murrell 107). La relación entre los espíritus ancestrales y sus seguidores es reflejada en la relación entre Claudia y Muba. El espiritualismo es tan integrado en las vidas de los isleños que no dudan la influencia o el poder de los ancestros y deidades. En línea con esta declaración, Alexander propone que lo espiritual es asociado con lo personal pero ambos están presentes en la esfera social:

While different social forces may have indeed privatized the spiritual, it is very much lived in a domain that is social in the sense that it provides knowledge whose distillation is indispensable to daily living, its particular manifestations transforming and mirroring the social ways that are both meaningful and tangible.

Indeed, the spiritual is no less social than the political, which we no longer contest as mediating the traffic between the personal and the political (Alexander, “Pedagogies of the Sacred” 295-296).

Por lo tanto, la gente cree en estas deidades tanto como confían en la gente a su alrededor y el gobierno porque los orishas no son conceptos abstractos, sino seres tangibles. La profunda conexión que Claudia experimenta le hace dudar más tarde sobre la posibilidad de dejar la isla: “Puede que suene idiota, pero me parece que si salgo de la isla perderé mi protección espiritual” porque “Muba no la seguía al otro lado del mar; tampoco el Indio abandonará su isla... Presentía que, sin esa conexión, ella misma se extinguiría” (Chaviano 151).

Como he demostrado en la cita del principio de la novela, Claudia está enojada porque la gente está jineteando a los orishas y los santos conectados a la isla. Esta venta espiritual representa la venta del cuerpo, el alma de la gente y la historia de la isla. Además, en tanto más profana y más comercial se convierte la religión, menos potente y significativa se vuelve. A diferencia de Muba y el indio, Onolorio, un espíritu cruel, lleva a Claudia hacia su ruina. Este tercer espíritu refleja la relación entre la venta de su cuerpo y la venta de lo espiritual porque Onolorio aparece en el momento en que Claudia es introducida al jineterismo y empieza a venderse:

No le gustaba aquel tipo. Se diferenciaba de Muba y del Indio por la atmósfera gélida que dejaban sus palabras; y no parecía dispuesto a ayudarla. Se le antojó un mensajero del infierno...el mulato se puso de pie y camino hacia ella. Su aliento helado le llegó al rostro:

—Mi vida terminó por culpa de una puta. Ahora me sirvo de ellas—se echó a reír, gorjeando desagradablemente—. Casi todas se mueren de miedo al verme; dicen que soy un vampiro... (Chaviano 89).

Su amiga mística, Úrsula, también le advierte de la presencia de Onolorio: “¿En qué andas metida? Ese hombre...o lo que sea, no presagia nada bueno” (Chaviano 94).

Onolorio no solamente la persigue, sino que la posee en una escena carnaval en La Habana colonial:

Y sólo después volvía a moverse en su interior...hasta que ella empezó a gritar junto con las negras y las mulatas que seguían siendo llevadas hasta aquel arenoso pedregal, violadas algunas y gustosamente entregadas otras, y Claudia se venía a la par de ellas para disfrute de los mirones que preferían observar en lugar de actuar. Gritó y río y lloró como una loca, más por la sensación de libertad que por los mismos orgasmos. Era copular al unísono con la miseria y el sexo. Padecer una, aumentaba la necesidad del otro. ¿O tal vez no fuera así? Estaba demasiada cansada y satisfecha para ocuparse de una nimiedad semejante (Chaviano 141).

La escena representa que Claudia misma es un símbolo de la opresión colonial de las negras y las mulatas. Conjuntamente la entrega a Onolorio es representativa de sus relaciones con los turistas porque en ambas ella representa un tipo específico de mujer que a pesar de que está oprimida “disfruta” de estas relaciones. Aunque puede saciar el hambre física, los encuentros la dejan espiritualmente hambrienta. Es decir, el sexo contemporáneo—el turismo sexual—tiene las mismas connotaciones de opresión y violencia que las relaciones sexuales en La Habana antigua. Su encuentro con Onolorio la asusta hasta provocarle dejar el jineterismo porque él aparece cuando Claudia está jineteándose. Además, estos presagios le permiten darse cuenta de que la venta del cuerpo es equivalente a la venta del alma; por lo tanto, Claudia, y la gente, no puede vender su identidad porque no sobrevivirá.

Inicialmente Claudia encarna un sujeto fluido que exhibe las complejas conexiones entre la sexualidad, la espiritualidad y la identidad. Ella no puede desconectar su espiritualidad de su subjetividad. En una escena con Rubén, Claudia explica cómo su sexualidad también es conectada a su propio espiritualismo: “Cuán ansiosa de orgasmos está el alma mutilada...Mi cuerpo se vuelve piraña, se vuelve vampiro, se vuelve fiera, devora todo y lo quiere todo. El éxtasis religioso es hermano del éxtasis carnal, y a veces

los dos se confunden” (Chaviano 127). Xhercis Méndez explica que la santería es una forma de liberación y a través del ritual los practicantes aprenden cómo usar sus cuerpos en diferentes maneras (113). Así, el cuerpo se convierte en un objeto ritual: “Not only is the host taken over by the sacred being, but more importantly the host is *transformed into the sacred being*” y, además, el cuerpo “is layered, in that it doubles and triples as human materiality, sacred object and divine actor” (Méndez 117-118). Alexander apoya la idea de que el conocimiento del cuerpo es vehículo para lo divino y agrega que el cuerpo es además un sitio de memoria y esta vida mutua, entre el cuerpo y la memoria, “enables us to think and feel these inscriptions as process, a process of embodiment” (“Pedagogies of the Sacred” 297-298).

Aunque la conexión entre su mente, cuerpo y espiritualismo cambia cuando empieza a jinetear, pues Claudia ve su cuerpo como un sitio de transacciones monetarias, todavía lo percibe también como un lugar innatamente místico. Ella es descrita como “una puta mística. Lo de puta era por necesidad; lo de mística, por vocación” (Chaviano 127). Además, ella misma se convierte en una hostia espiritual: “se abrió aún más, aprisionando con sus piernas las caderas del hombre, ofreciéndole la pulpa de su carne fresca a manera de exvoto” (Chaviano 141). Sin embargo, el único espíritu que aprueba su trabajo sexual es Onolorio, a quien ella teme: “pero él la retuvo un segundo, comprimiéndola contra la pared mientras la besaba. Lo dejó hacer, como si el acto no tuviera relación con su cuerpo. Hubiera preferido apartarlo, pero el deseo volvía a surgir entre las piernas del hombre...la penetró sin miramientos. En ese instante vio aparecer la familiar imagen del mulato [Onolorio], en el otro extremo de la habitación” (Chaviano 107). Similar a la escena anterior con su primer turista ella no satisface su hambre de

amor ni su hambre espiritual pero sí obtiene dólares para saciar su hambre física por lo tanto jinetándose ella no recibe satisfacción espiritual solamente breve alivio económico. Comparando estas escenas con la de Rubén es evidente que el sexo conectado al jineterismo no le da euforia espiritual porque está vendiendo su alma.

Después de conversar con Úrsula, Claudia decide cesar de jinetarse porque reconoce que es mejor experimentar un hambre física en vez de vender su cuerpo y alma. Además, no quiere ser conocida como una jinetera especialmente después de sus encuentros con Rubén y Gilberto. A partir de su reunión con la monja que le ayuda establecer su nueva vida “salió a la calle, estuvo a punto de gritar de alivio” (Chaviano 199). Claudia encuentra un trabajo en una pizzería “llen[a] de cucarachas y ratones como el resto de La Habana Vieja” y “empezó a vender el queso a cambio de los billetes verdes” (Chaviano 207). Además, Úrsula encuentra una niñera que cuidará a su hijo mientras trabaja en la pizzería. Es en este punto de la trama todo comienza a tomar su lugar y Claudia empieza a sentir el hambre de amor de nuevo. Caminando las calles Claudia piensa en Rubén y en “su nueva vida sería peligrosa: él con su negocio clandestino de artesanías y ella vendiendo comida robada” (Chaviano 208). El caos, producido por una “tensión acumulada”, rebasando las calles guía a Claudia al Malecón donde ve miles de personas esperando su salida:

se quedó inmóvil, extasiada ante la belleza del espectáculo. Era algo que jamás había visto y sus ojos se llenaron de lágrimas. El tráfico de la avenida continuaba paralizada...los gritos seguían llenando la brisa...*libertad, libertad*...Ella quiso gritar también, correr a saltos como una ave más de la bandada, emprender una carrera loca a ningún sitio. Era un sabor nuevo...esa sensación de euforia. En ese instante sospechó que no sólo estaba viendo un pedazo de su presente, sino un mundo que algún día terminaría por llegar (Chaviano 209).

Durante el caos que la rodea se pregunta si puede salir de la isla: “¿Lanzarse al mar con un niño? ¿Y los tiburones? ¿Y las tormentas? ¿Cómo puede ella decidir la vida, el futuro, el destino de alguien?...?Que hago? ¿Me voy pa’l carajo o me quedo?” (Chaviano 213). “Aún no sabe qué va a hacer” porque aunque la idea de irse es fascinante, hay peligros en ese “horizonte promisorio” (Chaviano 214). No existe una decisión correcta así como no hay una elección segura.

Al final Claudia se tropieza con Rubén y Gilberto, que a lo largo de la novela es revelado que son amigos, quienes están a punto de unirse a los miles de balseros. Claudia ve a Rubén y “se paraliza” mientras él la invita a ir con ellos. Confundido Gilberto dice: “Mora dime que no es cierto lo que estoy pensando” (Chaviano 214). En la locura de la situación los dos hombres están procesando que Claudia es La Mora y que están enamorados de la misma mujer. En la escena final, ella no responde si se va o si se queda además porque no sabe cómo interpretar la presencia del Indio: “¿Qué hay peligro si se queda o que hay peligro si se va?” (Chaviano 215). En conjunto, el final es ambiguo. Varios críticos literarios como Soto-Fernández, Raúl Rosales Herrera y Romero piensan que Claudia emigra por el futuro que existe fuera de la isla y por “el hambre de libertad” (Romero 168). Sin embargo, pienso que el final es dejado ambiguo por una razón. Si ella abandona la isla, representa una hija de la revolución que ya no podía soportar la crisis económica, mientras que si ella se queda en la isla no representa particularmente una seguidora de Castro sino una cubana cuya identidad está profundamente ligada a la historia y la conexión espiritual de la isla. Además, la ambigüedad implica que lo que está ocurriendo no es bueno o malo, es simplemente la realidad. Por último, es en este instante donde Claudia tiene que elegir con qué hambre no puede vivir.

El hambre—de amor, físico y espiritual—inevitable experimentada por Claudia causa una bifurcación de su identidad y la convierte en dos personas para poder sobrevivir. Claudia representa la encarnación de las isleñas que están física, mental y espiritualmente “desnutridas”. Este insidioso problema del hambre es presente desde el principio y es el catalizador de las decisiones de los personajes. A lo largo de la novela es aparente que cada faceta de su vida cambia radicalmente cuando empieza a jinetearse. El problema que Chaviano nos muestra en la novela es la venta del cuerpo porque cuando Claudia está vendiendo carteras artesanales o queso ella no experimenta una crisis personal. Aunque es evidente que el jineterismo es la causa, es importante notar que el jineterismo es el producto de la colisión entre el capitalismo y el comunismo. Antes y después de su participación en el jineterismo ella refleja a la mujer con ideologías comunistas femeninas donde ella es su cuerpo y viceversa, mientras cuando está prostituyéndose disocia su cuerpo de su mente y se convierte en una mujer más “tradicional” y capitalista. Esto es porque la venta del cuerpo es la venta del alma no solamente de la persona sino de la isla completa: Cuba está jineteando su historia y alma colectiva al mundo capitalista. Además la crisis económica es exhibida en la crisis personal de Claudia; el gobierno no sabe cómo aplicar las ideologías revolucionarias en un mundo capitalista mientras que Claudia no entiende cómo identificarse en un mundo desconocido. También esta crisis muestra como tanto la isla como los cubanos no saben cómo navegar los efectos de la globalización. El aislamiento de la isla ha preservado ciertas tradiciones y creado nuevos modos de vida. Sin embargo, ha producido un miedo a lo desconocido y una preocupación si los cambios presentados serán positivos o destructivos. Aunque Claudia está más contenta cuando deja la prostitución su futuro es

desconocido porque el libro concluye con "Coral Gables 1997" y el escritor es desconocido. No se sabe quién finalmente escribirá la historia final y el futuro de Cuba. Aunque el futuro de la isla es ambiguo, la novela es un caso de estudio de los efectos de la crisis económica sobre la población cubana, durante el período especial en Cuba, y más específicamente cómo estos cambios nacionales y globales afectaron a las mujeres. Además, cómo estas fuerzas están influenciadas por el género, la raza y la clase económica. Por otra parte, el enfoque sobre el hambre ilustra la incapacidad de la isla para satisfacer cada necesidad; sin embargo, su necesidad de elegir entre estas hambres distintas al final implica que ningún país puede proporcionarle todo lo que necesita.

Conclusiones

La revolución de 1959 transformó la isla y en la década de 1990 el período especial trajo aún más cambios a Cuba. Esta evolución nacional cambió las vidas de los isleños. Sin embargo, el discurso revolucionario sobre esos cambios no siempre se correlacionaba con los cambios practicados en la sociedad. Como exploré en la introducción, esta discrepancia es prevalente en el discurso revolucionario sobre el estatus de la mujer. Las autoras cubanas Marilyn Bobes, Karla Suárez y Daína Chaviano desarrollan los cambios en las identidades femeninas a través de la década de los ochenta del período revolucionario y al comienzo del período especial. Las narrativas estudiadas ilustran tanto similitudes como diferencias en su representación de los cuerpos femeninos, y de la relación entre las mujeres y la nación. Las diferencias entre las mujeres no solo en la época prerrevolucionaria sino también en el período revolucionario y el período especial están basadas no sólo en el género sino en la raza y la posición económica de la mujer.

Las razones más significativas tras la diversidad entre los personajes son las diferencias generacionales y socio-económicas. En *Alguien tiene que llorar: otra vez y Fiebre de invierno* de Marilyn Bobes representa a mujeres prerrevolucionarias que están obsesionadas con su apariencia física porque crecieron en un mundo que solo valoraba el cuerpo y la sexualidad de la mujer. Por eso, estos personajes demuestran identidades más divididas que las de los personajes de Suárez y Chaviano. La protagonista de *Fiebre de invierno*, Jacqueline, como los otros personajes de Bobes, representa a la mujer que, aunque ha formado ya una identidad antes de la revolución y que trata de incorporarse en la sociedad revolucionaria pero su identidad más tradicional se lo hace difícil,

especialmente porque la sociedad misma no ha evolucionado tan rápido como el discurso. Sus oportunidades de trabajo no cambian como en el caso de Claudia, la protagonista en *El hombre, la hembra y el hambre*. Tampoco su estatus socio-económico se ve tan afectado por la crisis económica porque Jacqueline tiene acceso a dólares que, una vez legalizado su uso, puede utilizar para comprar comida, gasolina y productos estadounidenses. No obstante, aunque el estándar de vida de Jacqueline no cambia cuando el período especial empieza, su forma de entender su identidad sí se transforma. La madurez de su cuerpo la lleva a reconocer que su identidad basada en la apariencia física no es suficiente, por eso comienza a desarrollar otras facetas de sí misma, que antes pensaba que no eran tan importantes, como la escritura. A diferencia de Jacqueline, Flaca, la protagonista de *Silencios*, reconoce desde el principio que su identidad es más que su cuerpo. Sin embargo, Flaca lleva esta creencia al extremo y empieza a odiar su cuerpo por lo que los demás creen del mismo. Mientras que Flaca construye aspectos de su identidad como su intelecto y su creatividad, los otros personajes, especialmente los hombres, continúan asociando su cuerpo con la sexualidad y el poder sobre ella que la lleva a percibir su cuerpo como “vulnerable.” Por lo tanto, Flaca odia su cuerpo, que simboliza el dolor, el deseo sexual de los otros y la vulnerabilidad. Aunque en ciertas escenas Flaca comienza a aceptar su cuerpo, es Claudia, en la novela de Chaviano, la mujer que presenta, al menos al principio, la identidad más unificada durante el período revolucionario. No es hasta que experimenta los efectos del período especial que su identidad se bifurca.

Todas las protagonistas demuestran una identidad no concreta durante la crisis de los noventa aunque por diferentes razones. Flaca y Claudia, las mujeres de descendencia

africana, son más afectadas por la crisis económica y experimentan los efectos económicos asociados con esta época. Además, cada una de ellas vive la migración desatada por la crisis económica de manera diferente. Si bien tanto Flaca como Jacqueline se benefician de la emigración porque reciben remesas del extranjero que le proveen alimentos, Flaca sufre además la soledad y el aislamiento cuando su familia y amigos deciden dejar la isla y ella, en cambio, elige quedarse. El efecto de la migración es más profundo para Flaca porque ella se identificaba con algún aspecto de cada personaje, una formación de identidad más colectiva, mientras que Jacqueline es más individualista en su identificación. Por otro lado, Claudia no recibe remesas porque no tiene parientes en el extranjero ni otras fuentes de dólares, así que debe enfrentar el hambre que domina la isla y eventualmente “jinetearse”. Por eso, al final de la novela parece que para Claudia la emigración es la única salida económica, aunque emigrar la dividiría internamente. Mientras Jacqueline experimenta una crisis intelectual y emocional asociada con su imagen corporal, Flaca y Claudia encarnan en su hambre y su aislamiento la crisis que está viviendo la isla.

Aunque las protagonistas representan distintas experiencias femeninas, todas dan luz a que las estructuras patriarcales continúan a través de la revolución. Bobes explora la relación entre mujeres prerrevolucionarias con hombres prerrevolucionarios. La experiencia que Jacqueline tiene con su primer marido, Víctor, demuestra que el valor de la virginidad era muy importante para esta generación aunque vivían en una “nueva” sociedad. La escena entre Flaca y El Poeta, la mañana después que él la viola, expresa que la sexualidad sigue siendo valorada especialmente por los hombres. Flaca es representativa de una nueva forma de “ser” mujer y a ella no le importa su virginidad

pero los demás la siguen viendo como un cuerpo sexual. Por otro lado, las relaciones entre Claudia y sus amantes, Rubén y Gilberto, también demuestran la expectativa de que el rol del hombre es mantener a la mujer. Además, cuando Claudia se jinetee implica que ella solamente puede depender de los atributos sexuales de su cuerpo porque en ese momento el turismo sexual es la única manera de obtener suficiente dinero para sobrevivir. Estos personajes femeninos implican que aunque una “nueva” mujer se ha formado en la sociedad, los hombres y las ideologías patriarcales permanecen, lo que restringe la evolución de su identidad.

Aunque las autoras desarrollan relaciones entre las distintas protagonistas y la nación en cada narrativa, la nación que ellas experimentan no es un sinónimo de el Estado. Esta distinción implica que Cuba es más que el gobierno revolucionario. Aunque el régimen trató de convertir el Estado en la nación no tuvieron éxito porque la gente asocia la nación con la cultura, la religión, la historia, la literatura y una miríada de otros aspectos. Las novelas de Suárez y Chaviano, cuyos personajes experimentan las crisis personal y nacional, iluminan ciertos fracasos de la revolución. Suárez critica el régimen a través del simbolismo mientras que Chaviano expresa su amonestación explícitamente. Ninguna de las protagonistas expresa un apego al Estado o su representación de la “nueva mujer” que trabaja en el campo o promueve el discurso revolucionario. A lo largo de las novelas Jacqueline y Flaca no están interesadas en la política mientras que Claudia es despojada de su trabajo por cuestionar los actos del gobierno. El desinterés en la política combinado con la dificultad o el desinterés en salir inmediatamente de la isla muestra que la nación representa algo más allá del Estado para las protagonistas. Flaca está absorta en la literatura cubana, como Jacqueline, y además se interesa por la historia de la isla.

Similarmente, Claudia es cautivada por el arte prerrevolucionario y está muy conectada a la isla histórica y espiritualmente. Las protagonistas ven su posible emigración como una pérdida de esos elementos de la nación cubana, que no quieren abandonar a pesar de su decepción con el Estado. Así, las autoras mismas están demostrando que la Cuba que conocen es más que el régimen castrista. Las protagonistas en sí, álgos de las autoras mismas, no representan a las mujeres “revolucionarias” sino a las mujeres creativas. Al mismo tiempo, las autoras no implican que el régimen es completamente malo sino que la revolución no completó lo que prometió a sus ciudadanos. Por lo tanto, los personajes, especialmente Flaca y Claudia, demuestran que la isla se compone de aspectos cautivantes como su historia, el arte y la religión.

Cada novela termina con un final ambiguo que refleja la relación entre la mujer y la nación pero además representa el proceso indefinido de la identificación. Las protagonistas en estas obras literarias no personifican la identidad de la “nueva” mujer creada por el gobierno. Sin embargo, sí exploran variedad de otras identidades femeninas. Cada personaje construye y reconstruye su identidad a través de la novela y ninguno representa una identidad fija y concreta. Durante sus procesos de identificación oscilan entre distintas características que representan los binarios impuestos por la sociedad. Las protagonistas, Flaca en especial, desean crear una identidad propia sin la influencia de las expectativas de los demás.

Marilyn Bobes, Karla Suárez y Daína Chaviano desarrollan en sus obras narrativas cómo las mujeres han cambiado y qué aspectos no han cambiado a través de estas décadas. Ellas muestran las tensiones experimentadas por las mujeres, especialmente la tensión entre cómo las protagonistas quieren identificarse y cómo la

sociedad intenta definir las. Esta ruptura, junto con los problemas sociales y económicos, llevan a las mujeres cubanas a crear y recrear su identidad constantemente. La identidad cubana femenina no es única, hay una miríada de identidades cubanas femeninas y las construcciones de estas identidades no son fijas sino maleables y en evolución con el tiempo. De este modo, más que optimistas estas narrativas resultan realistas. Las autoras reconocen que las construcciones y relaciones de género no han evolucionando drásticamente en Cuba pero iluminan que las mujeres en general sí están tratando de formar su propia identidad en una sociedad con mensajes contradictorios y creencias en deterioro.

Bibliografía

- Alexander, M. Jacqui. "Erotic Autonomy as a Politics of Decolonization: An Anatomy of Feminist and State Practice in the Bahamas Tourist Economy." *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Eds. M. Jacqui Alexander and Chandra Talpade Mohanty. New York: Routledge, 2013. 63-100.
- . *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham: Duke UP, 2005.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Knopf, 1953.
- Benjamin, Jessica. "A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space." *Feminist Studies/ Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana UP, 1986. 78-101.
- Bobes, Marilyn. *Alguien tiene que llorar: otra vez*. La Habana: Ediciones Unión, 2001.
- . *Fiebre de invierno*. San Juan, P.R: Isla Negra Editores, 2006.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Brennan, Denise. *What's love got to do with it? Transnational Desires and Sex Tourism in the Dominican Republic*. Durham: Duke UP, 2004.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40. 4 (1988): 519-531.
- Cabezas, Amalia L. *Economies of Desire: Sex and Tourism in Cuba and the Dominican Republic*. Philadelphia: Temple UP, 2009.
- Campuzano, Luisa. "Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy." *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...* Cuba: Ediciones Unión, 2004.
- Chaviano, Daína. *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona, España: Planeta, 1998.
- Celis, Nadia V. "La traición de la belleza: cuerpos, deseo y subjetividad femenina en Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres." *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana* 37.2 (2008): 88-105.

- Chomsky, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.
- Cuesta, Mabel. "Karla Suárez, silente viajera." *Diálogo* 15.2 (2012): 6-9.
- Derrickson, Teresa. "Women's Bodies as Sites of (Trans)national Politics in Cristina Garcia's *The Agüero Sisters*." *Modern Fiction Studies* 53.3 (2007): 478-500.
- Fernández, Isabel Holgado. *No es Fácil!: Mujeres Cubanas y la Crisis Revolucionaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Fusco, Coco. *The Bodies that Were not Ours: And Other Writings*. New York: Routledge, 2001.
- García, Cristina. *The Agüero Sisters*. New York: Knopf, 1997.
- Grosz, Elizabeth. "Refiguring Bodies." *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Guerra, Lillian. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2012.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Chapel Hill: Duke UP, 1998.
- Hamilton, Carrie. *Sexual Revolutions in Cuba: Passion, Politics, and Memory*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2012.
- Hernandez-Reguant, Ariana. "Writing the Special Period: An Introduction." *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. Ed. Ariana Hernandez-Reguant. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 1-18.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés, 1977.
- Kempadoo, Kamala. *Sexing the Caribbean: Gender, Race, and Sexual Labor*. New York: Routledge, 2004.
- . *Sun, Sex, and Gold: Tourism and Sex Work in the Caribbean*. Lanham: Rowman Littlefield, 1999.
- Kummels, Ingrid. "Love in the Time of Diaspora. Global Markets and Local Meanings in Prostitution, Marriage and Womanhood in Cuba." *Iberoamericana* 5.20 (2005): 7-26.
- Lee, Brianna. "U.S.-Cuba Relations." *Council on Foreign Relations*. N.p., 26 Feb. 2014. Web. 15 May 2014.

- Lindstrom, Naomi. Rev. of *Alguien tiene que llorar* by Marilyn Bobes. *World Literature Today* Spring 1997: 351-352.
- López, Iraida. "Hogar, ¿dulce hogar?: asedios a casas de La Habana en la novela femenina de hoy." *A Living Legacy*. Newark: Juan de la Cuesta, 2006. 83-94.
- Luciak, Ilja A. *Gender and Democracy in Cuba*. Gainesville: U of Florida P, 2007.
- McNay, Lois. *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Malden: Blackwell, 2000.
- Méndez, Xhercis. "Transcending Dimorphism: Afro-Cuban Ritual Praxis and the Rematerialization of the Body." *Journal for Cultural and Religious Theory* 13.1 (2014): 101-120.
- Murrell, Nathaniel Samuel. *Afro-Caribbean Religions: An Introduction to their Historical, Cultural, and Sacred Traditions*. Philadelphia: Temple UP, 2010.
- Romero, Hector. "El hambre como móvil narrativo en *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano." *Círculo: Revista de Cultura* 39 (2010): 162-169.
- Rosales Herrera, Raúl. "El contradiscurso erótico en *La nada cotidiana* de Zoé Valdés y *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano." *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 11. (2008): 7-26.
- Pampin Martinez, Yolanda. "Mutilation, Politics and Aesthetics: Writing the female body in Cristina Garcia's *Dreaming in Cuba* and *The Agüero Sisters*." *Letras Femeninas* 30.1 (2004): 51-63.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s." *Bulletin of Latin American Research* 22.4 (2003): 445-64.
- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. New York: Oxford UP, 2011.
- Pertierra, Anna Cristina. "En casa: Women and Households in Post-Soviet Cuba." *Journal of Latin American Studies* 40.4 (2008): 743-67.
- Preston, Julia. "The Trial that Shook Cuba." *The New York Review of Books* 36.19 (1989): n. pag. Web. 14 May 2014.
- Safa, Helen I. *The Myth of the Male Breadwinner: Women and Industrialization in the Caribbean*. Boulder: Westview, 1995.
- Shayne, Julie D. *The Revolution Question: Feminisms in El Salvador, Chile, and Cuba*. New Brunswick, N.J: Rutgers UP, 2004.

Sheller, Mimi. *Citizenship from Below: Erotic Agency and Caribbean Freedom*. Durham: Duke UP, 2012.

---."Work that Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom." *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*. Ed. Holger Henke and Karl-Heinz Magister. Lanham: Lexington, 2008. 345-76.

Smith, Lois M., and Alfred Padula. *Sex and Revolution: Women in Socialist Cuba*. New York: Oxford UP, 1996.

Soto-Fernández, Liliana. "La sexualidad en La Habana de *La nada cotidiana* y de *El hombre, la hembra y el hambre*." *Hispania* 91.2 (2008): 463-464.

Suárez, Karla. *Silencios*. Madrid: Punto de Lectura, 2008.

Whitfield, Esther. "Truths and Fictions: The Economics of Writing, 1994-1999." *Cuba in the Special Period: Culture and Ideology in the 1990s*. Ed. Ariana Hernandez-Reguant. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 21-36.

Yáñez, Mirta. *Cubanas: Contemporary Fictions*. Boston: Beacon, 1998.