

Volumen 16
especial



ISSN 2215-3292

Diálogos

Revista
de Historia

MEMORIA, NARRATIVA Y RITOS EN AMÉRICA LATINA



Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica

Volumen 16 especial - noviembre 2015

url: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/index>



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

EDITORIAL
UCR

IMÁGENES CORPORALES: CONSTRUCCIONES DEL CUERPO FEMENINO EN *LAS HERMANAS AGÜERO* DE CRISTINA GARCÍA

Paloma Fernández Sánchez

Resumen

Los cuerpos femeninos en *Las hermanas Agüero* son espacios de control en los que se imponen las políticas de control establecidas por el discurso hegemónico. El presente trabajo analiza la manera en que las convenciones sociales (nacionales y transnacionales) y la memoria/nostalgia causadas por el exilio se inscriben en los cuerpos de los personajes determinando no solo el comportamiento, sino también su apariencia, funciones físicas y significado social. El análisis muestra que los valores y significados atribuidos a los cuerpos de estos personajes están literalmente esculpidos sobre ellos, ya que la sociedad que habitan no se conforma con educar a los individuos para que cumplan los preceptos socioculturales que su ideología promulga, sino que además los talla forzándolos a replicar una imagen corporal predeterminada.

Palabras claves: identidad, migración, género, Caribe, memoria.

BODY IMAGES: SHAPES OF THE FEMALE BODY IN CRISTINA GARCÍA'S *THE AGÜERO SISTERS*

Abstract

The female characters in *The Agüero Sister's* novel live the strict constraints imposed on female bodies. They are used, abused and modified to conform a pre-established body image leaving women with little to no agency. When these women swerve from the roles, attitudes and activities set up for them, they are both physically punished and socially excluded. All in all, García's novel evidences how the hegemonic discourse reduces the female body to a monolithic, a historic entity by the hegemonic discourse and uses it as a site to be controlled.

Keywords: migration, identity, gender, Caribbean, memory.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2015 • Fecha de aceptación: 25 de setiembre de 2015

- Paloma Fernández Sánchez • Doctora en Literatura Española por la Universidad de Indiana, Bloomington. Master en Español por la Universidad de Loyola, Chicago. Master en Estudios Norteamericanos por la Universidad de Alcalá de Henares, España. Profesora de Columbia College. Líneas de investigación: literatura caribeña contemporánea y sus diásporas, estudios de género, literatura latinoamericana.



INTRODUCCIÓN

La novela *Las hermanas Agüero* presenta una historia de encuentros y desencuentros de tres generaciones de la familia Agüero, desde la segunda década hasta finales del siglo XX. Los personajes principales son Constanca y Reina, dos medio hermanas que han estado separadas por más de 20 años, desde que la primera se mudó a Nueva York, mientras que la segunda permaneció en Cuba. Décadas después, a los 40 años de edad, las dos hermanas se vuelven a reunir en la ciudad de Miami. A partir del momento de la separación de las dos medio hermanas, la novela ilustra la situación de la mujer en Cuba en los últimos 70 años, su relación con los Estados Unidos y la repercusión que tienen estas dos naciones en la construcción de la subjetividad cubana/cubano americana. Cada uno de los miembros de la saga familiar representa una pieza del rompecabezas que constituye la creación de una historia,¹ una imagen y una identidad propia a través de la negociación de diferentes culturas e imaginarios (trans)nacionales. Al mismo tiempo, la novela se centra en las alteraciones, sufrimientos y mutaciones a que son sometidos los cuerpos de las mujeres en el proceso de traslación de un imaginario nacional a una realidad transnacional. Esta obra también enfatiza la violencia con que estas mujeres y, más específicamente, sus cuerpos son reprendidos cuando cuestionan o intentan alterar el imaginario hegemónico preestablecido.

A través de los personajes femeninos incluidos en *Las hermanas Agüero*, se muestra que el control de las actividades públicas y privadas de los cuerpos de las mujeres en muchas ocasiones, si no siempre, escapa de sus manos. Los cuerpos de estos personajes son usados, abusados, modificados (a través de maquillaje, cirugía o magia) como resultado de los discursos políticos y culturales que los rodean, independientemente del país que habitan o espacio físico que ocupan. El valor simbólico de los eventos históricos y su presentación en paralelo con las reacciones corporales en los personajes femeninos recién mencionados son significativos, ya que en conjunto estas correlaciones establecen una estrecha dependencia entre los cuerpos de las mujeres y la historia vivida, poniendo de manifiesto que los cuerpos femeninos son espacios en los que las políticas transnacionales no solo se reflejan, sino que se ejecutan directamente.

Para comprender las formas en que el cuerpo femenino opera como principal espacio de actuación en *Las hermanas Agüero*, es crucial considerar las formas de integración (o exclusión) del cuerpo femenino en la historia que habita. ¿Cómo varía la construcción de la subjetividad femenina respecto a los cuerpos masculinos y sus identidades? ¿Qué valores se le acreditan al cuerpo femenino? ¿Qué espacios puede habitar, ocupar y en función de qué? ¿Cómo reacciona la sociedad ante la alteración de dichos dictados? ¿Qué penalizaciones se imponen sobre los cuerpos de las mujeres que cuestionan o desestabilizan los preceptos hegemónicos?

En este artículo me propongo analizar diferentes formas en que las convenciones sociales (nacionales y transnacionales) y la memoria/nostalgia causadas por el

exilio se inscriben en los cuerpos de los personajes femeninos determinando no solo el comportamiento, sino también su anatomía, apariencia, funciones físicas y significado social. A través de este análisis mostraré que los valores y significados atribuidos a los cuerpos de los personajes femeninos de esta novela “are not so much inculcated into the subject as etched upon the subject’s body” (Grosz, 1994, p. 120), ya que la sociedad que habitan no se conforma con educar a los individuos para que cumplan con los preceptos socioculturales que su ideología promulga, sino que además marca y esculpe sus cuerpos forzándolos a replicar una imagen corporal predeterminada.

En primer lugar, ofreceré un breve repaso de la conceptualización del cuerpo de la mujer como un espacio cuyo significado social, cultural y político viene determinado por la historia sociopolítica y personal vivida por cada cuerpo. En segundo lugar, presentaré las formas en que la construcción de los cuerpos femeninos en *Las hermanas Agüero* refleja su multiplicidad y maleabilidad. En cuanto a las construcciones socioculturales, ilustraré la forma en que las nociones de feminidad criticadas en esta novela están arraigadas en imperativos cuyo objetivo principal es mantener el control sobre la mujer a través del sometimiento y restricción de su cuerpo, a la vez que perfilan alternativas en las que la mujer tiene la posibilidad de articular una imagen —*body image* (Grosz, 1994)— propia.

Frente a la prescriptividad esencialista, el cuerpo de los personajes femeninos de esta novela y sus funciones de género y sexuales, en ocasiones contradicen los imperativos hegemónicos y se presentan como un espacio plural, maleable, que resiste una definición monolítica y que no puede ser contenido por las definiciones tradicionales de mujer, madre, esposa, etc. En cuanto al significado simbólico de los espacios habitados por estos personajes, las vidas de Constancia y Reina están determinantemente marcadas por los espacios físicos que ocupan. Nueva York, Miami y Cuba se presentan en esta novela como elementos esenciales del entretejido social que contribuye a mantener bajo control a las mujeres que lo habitan a través de la restricción y compartimentalización de los movimientos, funciones y actividades posibles para ellas.

CONCEPTUALIZACIONES DEL CUERPO FEMENINO COMO UN ESPACIO CONTESTATARIO

Atrás han quedado ya las formulaciones teóricas del cuerpo como una parte fija, puramente genética y biológica del sujeto cuyas funciones estaban establecidas *a priori* e independientemente del contexto en que se encontrara o del valor cultural que se le confiriera en dichos contextos. Luce Irigaray y Judith Butler, entre otras, han explorado diferentes dimensiones y construcciones del cuerpo femenino que problematizan las visiones tradicionales de este como una entidad unidimensional y estática. Tomando como base las teorías filosóficas sobre el cuerpo formuladas por Nietzsche² y Platón, estas teóricas parten de la idea de que el cuerpo es una entidad

maleable cuyas formas concretas son transitorias y mutables y están modeladas no solo biológicamente, sino — y de forma más determinante — por una combinación de redes de inscripción física y psicológica que establecen el valor simbólico del cuerpo como elemento de una sociedad.

Tanto Irigaray como Butler coinciden en señalar que todo cuerpo está marcado — más o menos visiblemente — literal y simbólicamente por la historia y la especificidad de su existencia. En otras palabras, el género, la sexualidad y demás valores sociales que constituyen las imágenes corporales femeninas y que son impuestos sobre el cuerpo no son dados ontológicamente, sino que se producen como resultado de la incursión de dicho cuerpo en una sociedad en concreto. Dicha sociedad atribuye un grupo de valores a los cuerpos que la forman y a través de lo que Judith Butler (1993) en su texto *Bodies that Matter* llama *performativity* — “reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names” (p. 2) — se llega a la interiorización y naturalización de dichos valores.

Por lo tanto, si bien es cierto que el cuerpo se presenta como un ente material, también es verdad que este es una entidad que no tiene existencia simbólica fuera de la representación social. Así pues, el cuerpo es parte, participante y fruto del entretejido social que habita. Si pudiéramos eliminar la estructura ideológica que en primer lugar estableció los códigos de conducta y las imágenes aceptables o inaceptables, el cuerpo quedaría suspendido en un vacío ideológico en el que carecería de significado. En este sentido, el cuerpo es el locus del control social que se materializa a través de la repetición de discursos culturales y su verdadera naturaleza recae en la imposibilidad de separarlo de la relatividad de los discursos que lo definen y lo producen.

Otra concepción tradicional que resulta problemática al articular el cuerpo como un *bodyspace* — “a portrait of manner and customs” (Pratt, 1992, p. 24) — es la división del mundo en dualidades. Las oposiciones cuerpo-mujer, mente-hombre, hombre-mujer, etc. son reduccionistas y establecen una relación de poder bipartita en la que lo femenino, el cuerpo, siempre queda a disposición y bajo el control de lo masculino, la mente. Estas dualidades — que comúnmente se han utilizado para referirse al cuerpo, de forma implícita y explícita — lo definen como un objeto, sin historia, pasivo, inerte y biológico, supeditado a las prioridades mentales e intelectuales de la psique y, por ende, al hombre, lo masculino, lo patriarcal. Dichas correlaciones, lejos de ser accidentales, son clave en la forma en que el cuerpo en general, y el cuerpo femenino en concreto, ha sido construido por los sistemas hegemónicos.

Luce Irigaray (1985) en su ensayo “This sex which is not one” explora la multiplicidad de significados que el cuerpo femenino puede contener y reclama el poder de la mujer para desestabilizar las dualidades e identificarse “herself with none of them in particular, of never being simply one. A sort of expanding universe to which no limits could be fixed” (p. 31). Para Irigaray, la sexualidad de la mujer no está centrada en un único punto, sino que posee múltiples energías libidinales, lo cual la posiciona en un estado indescriptible, inconcebible bajo la lógica y el lenguaje masculino que reduce la existencia a la unidad o la dualidad. La multiplicidad existente en la mujer

es potencialmente la base de nuevas formas de expresión que cuestionan la lógica y las prácticas puestas en juego por el imaginario colectivo hegemónico prevalente, que continúa encasillando al cuerpo de la mujer en un extremo de las dualidades patriarcales. A la vez que critican dichos discursos, teóricos como Irigaray presentan alternativas plurales que abogan por descripciones y explicaciones de la realidad de la mujer a través de articulaciones múltiples que no buscan reducir la experiencia de la mujer a una única dimensión, lugar o definición.

Si, tal y como proponen Irigaray y Butler, el espacio corporal es una construcción múltiple, fluida y dinámica, igualmente sucede con la imagen del cuerpo. Elizabeth Grosz (1994) en su obra *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, se refiere a esta imagen como *body image*, y la presenta como un compendio de la apariencia visual del cuerpo y las concepciones socioculturales atribuidas a los cuerpos en general, así como a las actitudes y experiencias específicas de los cuerpos en particular. Al crear esta imagen corporal entra en juego tanto lo local o familiar —aquellas concepciones sociales más inmediatas— como las actitudes y deseos que estas imágenes generan a nivel (trans)nacional. En este sentido, la *body image* es entendida como una sustancia extremadamente maleable a la que se le confieren diferentes valores dependiendo de la historia individual y social vivida por el cuerpo.

Grosz (1994) defiende que esta imagen corporal —*body image*— establece la conexión entre el cuerpo, el espacio y su significado social. En otras palabras, *body image* “involves the relations between the body, the surrounding space, other objects and bodies, and the coordinates or axes of vertical and horizontal. In short, it is a postural schema of the body. The body image is the condition of the subject’s access to spatiality” (p. 85). Al considerar que la *body image* de un cuerpo es variable se posibilita la maleabilidad del significado social de este. La imagen corporal, al igual que su valor sociocultural, es una construcción social y política. Por el contrario, el discurso hegemónico (legado del patriarcado) le quita al individuo la capacidad de determinar su propia imagen corporal al establecer a priori las imágenes corporales válidas y las marginales. A través de esta configuración del conjunto de personas que conforman el *statu quo* se obliga a que los individuos se acomoden a dicha *body image* aceptable o se les relega a la no existencia.

Por lo tanto, de acuerdo con lo propuesto por las tres críticas mencionadas anteriormente, no hay una única imagen del cuerpo, sino un amplio abanico de posibilidades y la materialización de una u otra dependerá de una combinación de factores —espacio, cultura, discursos—. La alteración de cualquiera de los factores que contribuyen a la formación de esta imagen corporal necesariamente produce un cambio en ella, lo cual tiene una correlación en el significado social y el espacio que ocupa ese cuerpo.

En el caso concreto de Cuba, el discurso hegemónico nacional y su sentimiento revolucionario como máxima principal no considera la multiplicidad mencionada y el sistema sociocultural patriarcal reduce la materialización del cuerpo a una imagen estática. Además, presenta la correlación unilateral entre forma corporal y valor

sociocultural como un hecho natural. Sin embargo, como Grosz (1994) y Butler (1993) dejan ver en sus estudios, esta reducción es el resultado de políticas y objetivos socioculturales de los grupos en poder cuyo objetivo es “the constitution of a proper social body, the processes of sorting, segregating and demarcating the body so as to conform to but not exceed cultural expectations” (Grosz, 1994, p. 193) que ellos mismos han creado. Al moldear los cuerpos de acuerdo con las expectativas culturales preconcebidas no se deja espacio para otras articulaciones que puedan cuestionarlas. En los casos en que un cuerpo distinto consigue aparecer, este es marginado o eliminado por ser inapropiado o inconcebible: una monstruosidad que no tiene cabida dentro del sistema social establecido; un cuerpo que no debe existir y que será aniquilado si no se reforma.

La pluralidad de valores y formas que puede adoptar el cuerpo femenino de acuerdo con las perspectivas teóricas mencionadas constituye una de las mayores fuerzas de resistencia frente a la prescriptividad y el esencialismo que emana de los discursos patriarcales hegemónicos y no hegemónicos. Al considerar el cuerpo como un agente sobre el que actúan diversos discursos, ideologías, así como las fuerzas de control que derivan de ellos y con capacidad de respuesta y reacción, se pone al cuerpo, y más concretamente el cuerpo femenino, como “the site of contestation, in a series of economic, political, sexual, and intellectual struggles” (Grosz, 1994, p. 19). El cuerpo entendido como un producto social e histórico se erige en un espacio de lucha con capacidad para problematizar y cuestionar el papel social, político, cultural, psíquico y sexual que le ha sido asignado por el discurso hegemónico dominante.

En la novela *Las hermanas Agüero*, los personajes de Constanca y Reina sufren en sus propias carnes las limitaciones impuestas en sus cuerpos por el imaginario patriarcal hegemónico. Como mujeres, la *body image* que les ha asignado el imaginario público determina que deben cumplir con el papel de esposas, madres y transmisoras de las enseñanzas nacionales. En las siguientes secciones de este artículo se analiza la manera en que tanto Constanca como Reina replican, o no, los papeles sociales que se les han impuesto y las formas en que sus cuerpos los ilustran.

CONSTANCIA: EL PASADO FILTRADO POR LA NOSTALGIA

De todos los personajes femeninos incluidos en la novela de García, Constanca es el epítome de la falta de agencia personal en cuanto a su cuerpo. A pesar de sus esfuerzos no consigue escapar de los límites socioculturales, ni de las imágenes y valores inculcados en la mujer. Aunque discursivamente este personaje en ocasiones defiende posturas que se contraponen a los preceptos del *statu quo*, sus actos y su cuerpo terminan perpetuando el imaginario colectivo. A la vez, a pesar de ser una mujer/madre/esposa ejemplar según la lógica del patriarcado, su poder de acción y capacidad de autodeterminación son mínimos. Esto confirma la tesis defendida por la crítica Cynthia Enloe (2000) de que el establecimiento de una imagen correcta

no asegura “that women themselves would be taken seriously as active creators of the nation’s assertive politics” (p. 54). Constanca representa el cuerpo correcto dentro del imaginario nacionalista, de ahí que sus acciones sigan estando limitadas a la repetición de un guion ya escrito para ella. A través del personaje de Constanca, la novela ilustra el poder de la internalización de los sistemas de control que gobiernan el cuerpo femenino y su carácter transnacional al vincular la (de)formación del cuerpo al espacio en que se encuentra. Las constricciones que dan forma a las diversas imágenes —*body image*— adoptadas por el cuerpo de Constanca no pueden explicarse únicamente a través de las imágenes creadas en una construcción nacionalista del cuerpo femenino. En el caso de este personaje se evidencia la persistencia de la memoria y el impacto extremadamente profundo que la nostalgia tiene en la identidad del exiliado.

La vida de Constanca gira principalmente en torno a una imagen femenina concreta: el ideal social de belleza y juventud. Primero en Nueva York y posteriormente en Miami su imagen (vestimenta, maquillaje, incluso la cara) es reorganizada (tanto física como simbólicamente) para conformar el ideal de belleza establecido por el imaginario colectivo del espacio que habita. En Constanca vemos que “Beauty is a currency system like the gold standard. Like any economy, it is determined by politics, and in the modern age in the West it is the last, best belief system that keeps male dominance intact” (Wolf, 1991, p. 12). El valor social que es asignado a cada una de las estéticas que conforma este personaje en cada ubicación aunque distinto, tiene puntos en común, lo cual nuevamente pone de manifiesto que la imposición del ideal de belleza, materializado en el cuerpo de Constanca, es resultado de las políticas y delineamientos socioculturales transnacionales impuestos sobre el cuerpo femenino.

Desde el primer momento en que aparece el personaje de Constanca en escena, queda claro que la estética es de gran importancia para ella. Poco después de mudarse a Nueva York, el narrador apunta que: “Las aceras de la ciudad acaban con las que calzan con tacones altos, pero Constanca rechaza la cultura moderna que proclama la comodidad antes que el estilo. Le duele más no verse bien que usar un par de tacones” (García, 1997, p. 19). Este personaje sufre el proceso de transformación día tras día, pero es un precio que está más que dispuesta a pagar, ya que la alternativa, el rechazo social, es prácticamente inconcebible para ella. Los actos de embellecimiento se producen tanto en el espacio público como en el privado. Cuando llega a casa, religiosamente se recluye en su cuarto y se sienta frente a su “espejo de potentes luces” (p. 24), como si fuera una actriz que tienen que ajustar su maquillaje antes de salir a escena. Día tras día, inspecciona su cara en busca de cualquier imperfección cutánea, para posteriormente proceder a erradicarla. Por ello, se puede afirmar que la belleza, lo estético y la imagen corporal son claves de la identidad de Constanca. Así mismo, podríamos decir que la urgencia que siente por alcanzar y mantener una imagen social perfecta, es la forma de intentar lograr su imagen personal. Esta observación nos lleva a preguntarnos: ¿Por qué ese empeño? ¿Quién establece esta imagen personal? ¿Cuál es la fuente de inspiración de este personaje?

• • •

¿Tal vez vio un programa televisivo que epitomiza lo que la belleza suprema es para ella?, o ¿es una memoria colectiva de los estándares de belleza que están siendo tallados en su cuerpo? Como se ve en el análisis a continuación, todo parece inclinarse por la última opción. En este sentido, la novela claramente expone el poder de internalización, a la vez que evidencia los devastadores efectos de la memoria y la nostalgia en el cuerpo de la mujer.

Según leemos más episodios de la vida de Constancia, no cabe duda de la obsesión por mantener una estética perfecta de manera constante. Además, la sociedad en la que vive refuerza esta obsesión al premiarla por acomodarse tan bien a los preceptos estéticos establecidos. De todas las profesiones que podría haber elegido, Constancia termina trabajando como vendedora en una tienda de cosméticos en Manhattan y con ello entra a participar activamente en el mundo de la compra venta de la imagen de la mujer. Constancia organiza los frasquitos de cremas cosméticas al tiempo que “fiscaliza su pintura de labios” (García, 1997, p. 17) en un espejo. El constante cuidado de su apariencia física le ha pagado con creces pues su nivel de ventas es muy elevado, lo que la ha llevado a convertirse en una exitosa y reconocida vendedora. Si bien su labia y poder de convencimiento son importantes en este logro, su imagen es su mejor recurso ya que “su piel es suave y blanca, casi sin trazo de envejecimiento. Su pelo oscuro está recogido a lo francés y sus uñas pintadas para combinar con sus labios color coralino” (p. 18). Al destacarse su piel blanca y el estilo en el recogido de su cabello, a la vez se insinúa su alejamiento de una identidad/imagen cubana, lo cual muestra la maleabilidad del cuerpo, así como la falta de control por parte de Constancia; esta es la paradoja de ella: cuanto más siente que controla su cuerpo, menos agencia tiene.

Los dos rasgos mencionados apuntan a la incorporación de Constancia en la cultura norteamericana dominante. Vende cosméticos y ella misma a la vez compra la cultura del consumismo estadounidense y su imagen corporal. Si bien piensa que el cuidado de la apariencia al que somete a su cuerpo día tras día es el resultado de una necesidad propia, en realidad, no se da cuenta de que dicha necesidad viene de la imposición de la imagen de eterna juventud vendida por los valores culturales de Nueva York y las compañías cosméticas para las que trabaja. La imagen específica que Constancia reproduce mientras vive en La Gran Manzana no coincide al cien por ciento con la imagen que posteriormente reproduce en Miami, pero la idea de partida de esta *body image* —el ideal de belleza y juventud— es exactamente el mismo en ambos casos. Este hecho muestra que la construcción de la imagen del cuerpo femenino ilustrada a través de este personaje está supeditada a preceptos transnacionales más allá del control y la voluntad de la mujer.

La falta de control de Constancia sobre su propio cuerpo es evidente a lo largo de toda la novela, aun cuando cree controlarlo. Si bien es cierto que durante su residencia en Nueva York, parece escapar de los principios regidores de la comunidad cubana en el exilio, tan pronto pone los pies en Miami, los valores socioculturales del exilio la invaden y literalmente toman posesión de su cuerpo, haciéndolo

cambiar hasta que replica la estética imperante. La preocupación por conformar los estándares de belleza y juventud se acentúa aun más con este desplazamiento, tan solo hay un cambio en la imagen que se debe mostrar. El cambio de aires produce tal metamorfosis física y psicológica en Constanca que culmina con la transposición de la cara de —Blanca Agüero, su madre— en la suya.

Los cambios físicos en Constanca primero son leves. Tras mes y medio de vivir en Miami se da cuenta de que “sus pantalones le quedan ajustados, también las alpargatas. Ha aumentado un kilo y medio desde que llegó a la Florida” (García, 1997, p. 43). A diferencia de Nueva York, la ciudad de Miami está infestada de lugares en los cuales deleitarse con platillos cubanos y lugares dónde bailar y disfrutar de la música cubana. El cambio en sus curvaturas también se refleja en la vestimenta que usa. En Nueva York usaba trajes de modistos europeos, mientras que ahora “ha comenzado a usar ropa antigua y elegante. Trajes ajustados de los 40, vestidos de verano sin tirantes que se abomban en las caderas. Compra viejos broches y aretes de perlas colgantes, y tacones cocodrilo hechos en La Habana hace años” (p. 135). La ropa, los abalorios y complementos son el comienzo de una transformación mucho más profunda que comienza sin que Constanca se dé cuenta y que tiene consecuencias devastadoras en su personalidad. Según camina por Miami, Constanca se encuentra con lugares que se identifican con la isla y su cuerpo vuelve a verse influenciado por el imaginario hegemónico cubano (en esta ocasión filtrado por la memoria y la nostalgia del pasado) y los dictados sobre los valores asociados al cuerpo femenino. El cambio de cuerpo al de la madre es la materialización física de la falta de control sobre su propio cuerpo y su propia identidad.

La mudanza de Nueva York a Miami también hace que el personaje de Constanca experimente un cambio notable en el cuerpo femenino en cuanto a las expectativas sociales asignadas por la comunidad establecida y, por tanto, de los significados y valores que se le asignan. En Miami, la imagen a conformar es plástica, la juventud parece no poderse recuperar, controlar o mantener tan solo con el uso de productos cosméticos. Además, la construcción del cuerpo de la mujer está estrechamente ligada al sentimiento de nostalgia y las memorias de la vida en Cuba que parecen inundar las vidas de los cubanoamericanos en Miami. Los pequeños cambios en el peso y los hábitos mencionados en el párrafo anterior, repercuten en la forma en que Constanca se ve a sí misma y a la vez contribuyen en su incorporación y aceptación dentro de la comunidad cubana. Los que rodean al personaje reciben de manera positiva el aumento de las curvas de Constanca, comentan reiterativamente que “las libras extras le sientan muy bien” (p. 43), estableciendo, una vez más, la íntima relación entre lo que somos y cómo se nos ve. Al igual que ocurría en Nueva York, en Miami también es premiada, socialmente, por acomodar la estética preestablecida. Mientras que en Nueva York reproducía una imagen afrancesada, en Miami replica la imagen romántica de La Habana anterior a la Revolución, alabada por la comunidad cubana en el exilio.



De todas las transformaciones sufridas por el cuerpo de Constanca, cabe destacar especialmente la metamorfosis de su cara. Tras una noche de pesadillas, Constanca se despierta y le sorprende el reflejo de una nueva cara: la de su madre. Al sentarse frente a su tocador nota que la cara “se le ve distinta, más joven, como si hubiera sido rehecha en la noche... Sus ojos le parecen más redondos, un verde más deliberado” (p. 107). Las interpretaciones en cuanto a cómo se ha producido este cambio en la cara de Constanca son diversas. Algunos críticos apuntan a que ha sido cirugía,³ otros que es cosa de magia. De una manera u otra, Constanca se encuentra de la noche a la mañana transfigurada en otra persona. Su primera reacción es de tal horror que apenas puede ahogar un chillido, en su desasosiego se abofetea la cara, apaga las luces y vuelve corriendo a la cama, con la esperanza de que sea un sueño (p. 107). No es así y a la mañana siguiente, aún desorientada y confundida ante la mirada de su madre, muerta desde hacía más de 20 años, Constanca decide salir a la calle. Seguramente los vecinos la reconocerían por quien realmente es.

Contrario a lo que ella espera, los vecinos con los que se cruza no la reconocen, además, a este punto, Constanca nota que su voz también ha sido alterada: “Su voz parece fuera de registro — más alta, añorada, con un ritmo alado, efímero—. Cada respiro le parece que va forzándose por un bulto en el pecho” (p. 108). Al darse cuenta de que la transformación va más allá de lo estético, el pánico de Constanca se exagera y no puede más que preguntarse “¿A dónde ha huido su propia cara?... se metió en alguna hendidura cósmica, está metida en un hueco negro frío, urgida por algún código desconocido de afinidad. Tal vez, Constanca espera que todo esto sea un extraño efecto de la menopausia” (p. 133). Este no es el caso y los actos de desidentificación se suceden, aumentando la desesperación de Constanca que no puede reconciliar el dramático cambio que ha sufrido y la total ausencia de agencia al respecto. La frustración de Constanca alcanza su punto más álgido cuando un día en el club un grupo de mujeres con las que habitualmente trataba no le devuelven el saludo. Ante esta situación Constanca se les acerca y les espeta en español “¿No me reconocen?” (p. 109). En respuesta a esta pregunta, las cinco mujeres simplemente la miran con sorpresa. Es significativo que Constanca use, por primera vez en toda la novela, el español para reclamar ser reconocida y es aún más significativo que ante la falta de reconocimiento por parte de las mujeres, Constanca salga corriendo, como si estuviera viviendo una pesadilla de la que no pudiera escapar.

De ninguna manera Constanca puede escapar la angustia que le produce vivir en un cuerpo que no es el suyo. Según pasan los días, su estado de ánimo se vuelve más impredecible, incluso siente deseos de arrancarse la cara (p. 131) y en su desesperación se pregunta “¿qué clase de penitencia es ésta? Vestir la boca de Mamá, sus ojos como una herencia rencorosa, sufrir el rostro que la desdeñaba” (p. 132). La manera en que el cuerpo de Constanca es modificado, más allá de sus deseos, y los efectos psicológicos y socioculturales que estos cambios tienen, reafirman la tesis defendida por Enloe (2000) de que la *body image* no es elegida por el individuo, sino que es el fruto de la internalización y perpetuación a través de la replicación del

discurso normalizado que se ha establecido. Al final, el cuerpo de Constanca sirve como un ejemplo más del grado en que los cuerpos de las mujeres son espacios en los que se ejecutan las políticas dictadas por otros.

REINA: MULTIPLICIDAD VS. DUALIDAD

Las imágenes tradicionalmente asociadas con el papel de la mujer interiorizadas por Constanca no se ejecutan del mismo modo en el cuerpo de su medio hermana Reina. Como se ha visto en la sección anterior, Constanca vive turbada por el irremediable paso del tiempo, y su consecuente efecto en su belleza, lo cual repercute negativamente en la personalidad y autoestima de este personaje. Su felicidad en la vida está directamente relacionada con su capacidad de enmascarar su verdadera edad y poder aparentar una eterna juventud que hace que sea un “proper social body” (Grosz, 1994). Por otro lado, Reina es una mujer llena de confianza en sí misma, en su sexualidad y completamente orgullosa de su cuerpo. Se siente una de las mujeres más atractivas y capaces del planeta y se aprovecha de ello para crearse un espacio y un papel activo en la sociedad de la que es parte. No tiene ningún problema en admitir con “cierta vanidad, [que] se complace en la admiración que recibe por su oficio y en la cama, en la imagen de su propia autoimagen” (García, 1997, p. 14). La *body image* encarnada por Reina no cumple los preceptos establecidos por el *statu quo* —ya sea este el patriarcado cubano o el consumismo de los Estados Unidos—. La autodeterminación y confianza de Reina le permiten, hasta cierto punto, sobrepasar la exclusión que produce no ser un cuerpo socialmente adecuado.

Reina es biológicamente una mujer pero su trabajo, su comportamiento y en múltiples ocasiones su cuerpo es percibido y descrito de acuerdo con los valores asociados al cuerpo masculino. Su trabajo —electricista en Cuba y mecánica en Miami— y sus extraordinarias habilidades como amante —tiene a su disposición a cualquier hombre que se le antoje en la isla y en Miami— son interpretados como transgresiones del espacio y comportamientos establecidos para el cuerpo femenino. A diferencia de lo sucedido con su madre Blanca, a quien se le negó la posibilidad de poder seguir desarrollando su carrera como bióloga y ser reconocida por ello, Reina consigue sobrepasar las reticencias y lleva a cabo un trabajo que bajo la lógica de la nación no es cosa de mujeres. Lo mismo ocurre con la forma en que este personaje vive su sexualidad. Por un lado es una amante excelente —lo cual encaja dentro de la imagen de la mulata como mujer hipersexualizada—, por otro, su actitud donjuanesca es descrita por sus compañeros de trabajo en Cuba y Constanca en Miami, como propia de un hombre/lo masculino. De esta forma, Reina asocia nuevos significados y valores sociales a las imágenes presentadas como estáticas por el patriarcado, al tiempo que encarna la multiplicidad del cuerpo de la mujer. Eso sí, por cada transgresión, el cuerpo de Reina es objeto de penalizaciones físicas y simbólicas. Su cuerpo es golpeado, mágicamente transformado, mutilado y marcado permanentemente. A

diferencia de Constanca, Reina tiene cierta agencia y la capacidad de cambiar el significado de las transformaciones que sufre su cuerpo; se apropia de ellas, proyectando un cuerpo cada vez menos adecuado desde el punto de vista de lo establecido y a la vez más libre.

En otras palabras, Reina traspasa las expectativas culturales asignadas al cuerpo femenino en cada uno de los aspectos de su vida, incorporando los significados propios del género masculino y evidenciando, tal y como propone Luce Irigaray (1985), que la mujer “is neither one nor two” (p. 26). Las imágenes y valores asignados al cuerpo de Reina no se pueden comprender por completo dentro de los binomios hombre/mujer, masculino/femenino implementados por el imaginario hegemónico. Tampoco puede encasillarse la existencia de Reina a una única definición. Reina no encarna una sola *body image*, sino un abanico de ellas. A veces, Reina encarna un cuerpo correcto, en otras el incorrecto y en la mayoría de las ocasiones no solo revierte el orden establecido entre imagen, género y función social, sino que los combina produciendo nuevas *body images*. En cualquier caso, Reina a través de su cuerpo cuestiona la lógica del *statu quo* que impone una polarización irreconciliable entre hombre/mujer, masculino/femenino, agente/pasivo, etc.

Este personaje y las imágenes que encarna y proyecta se resisten a una definición esencialista y personifica una composición de imágenes que no encaja en ninguna de las definiciones ya mencionadas. En este sentido, Reina es uno de los personajes más complicados de la novela, pues no solo evidencia la relatividad de las clasificaciones establecidas por el imaginario para controlar el cuerpo femenino, sino que además, encarna valores asignados a ambos extremos de las dualidades. La capacidad de Reina de combinar características de lo masculino y lo femenino en una *body image* cuestiona la incompatibilidad de estos dos extremos y muestra que la relación entre masculinidad y feminidad, tal y como la defiende Sedgwick (1995), no es de oposición y autoexcluyente sino ortogonal y gradual. En su artículo “Gosh, Boy George, you must be awfully secure in your masculinity”, Sedgwick desarrolla la idea de que tanto la masculinidad como la feminidad no son exclusivos de un género o sexualidad y que “instead of being at opposite poles of the same axis, they are actually in different, perpendicular dimensions, and therefore are independently variable” (p. 15). Visto desde esta perspectiva, lo masculino no se define en contraposición a lo femenino, sino que lo uno o lo otro son el resultado de una combinación gradual de ambas ideas. En este sentido, en el personaje de Reina, la novela nos ofrece un cuerpo femenino múltiple, que encarna características, imágenes, sensibilidades y acciones generalmente adjudicadas a lo masculino y a lo femenino. Reina representa la multiplicidad del cuerpo femenino —tal y como lo conciben teóricas como Luce Irigaray (1985) y Judith Butler (1993)—, a la vez que evidencia que la autoexclusión de las dualidades no es ontológica sino construida.

La pluralidad de Reina resalta desde la primera imagen que se nos presenta de ella. En el primer capítulo de la novela, dedicado a este personaje, la vemos en su lugar de trabajo. A causa de un accidente laboral, la multiplicidad racial de Reina, que

ya era evidente en la constitución biológica de su cuerpo y en la imagen creada por la voluptuosidad de sus curvas, se traduce también a su parcheada piel. El día en que la peor tormenta del siglo estaba cayendo sobre la mina de El Cobre, Reina decide tomar el mando de su equipo de electricistas y hacer el trabajo que ni los hombres más fuertes y valientes se atrevían a hacer. Con el suelo embarrado por las constantes lluvias resulta muy difícil avanzar y maniobrar, sin embargo, Reina da rienda suelta a su lado más masculino y “con la velocidad y fuerza de un atleta de lucha libre, concentra la energía de todo su cuerpo en el hombro derecho” (García, 1997, p. 15), consiguiendo tras mucho esfuerzo mover aunque mínimamente la bomba de agua. Ante la estupefacción de los hombres, Reina continúa peleando contra los elementos y cuando está a punto de dar el segundo embate, un rayo derriba un árbol cercano, calcinándolo y abatiendo a Reina. Del calor producido por el rayo, las herramientas con que estaba trabajando quedan tatuadas en su piel, hasta tal punto que estas “herraron su silueta en sus caderas. Sus aretes de argolla quemaron huecos en su cuello” (p. 33).

El acto de Reina, ya se interprete como heroico o erróneo, es un desafío al sistema de valores según el cual el hombre es el fuerte y la mujer el sexo débil. Reina muestra su masculinidad (usando el vocabulario patriarcal) y se salta los límites preestablecidos poniendo en evidencia su arbitrariedad. En respuesta, su cuerpo queda desfigurado y permanentemente marcado. Estas marcas, al igual que los moratones de Blanca al volver al hogar, son muestras de la fuerza constrictiva del sistema regulador de la cultura patriarcal sobre los cuerpos de las mujeres.

Las quemaduras son tan graves que se hacen necesarios múltiples injertos de piel en el cuerpo de Reina. Tras días en el hospital, el cuerpo de este personaje termina siendo un colaje de piel de “tanto vivos como muertos” (García, 1997, p. 34), de todas las razas y géneros. En su reconstrucción contribuyó gente que la conocía: su amante “donó una parte de su fondillo, Dulcita un largo trozo de su muslo” (p. 34), como personas que trabajaban con ella o incluso personas que solo la conocían de pasada o nunca hablaron con ella. El resultado es que con el “emparche corporal Reina pasa a ser un individuo colectivo que representa muchos cuerpos de Cuba” (Enloe, 2000, p. 170). Cuando sale del hospital, Reina es una amalgama no solo de todas las razas, géneros, edades, sino también de las voces, historias e ideas que están presentes en la isla. Tras pasar por el hospital, Reina renace físicamente como mestiza, no blanca o negra o mulata, sino incorporando una verdadera multiplicidad y resistiendo la jerarquía racial y de género establecida por las clasificaciones patriarcales.

La nueva composición del cuerpo de Reina es percibida por los que la rodean como una marca exótica. Es un cuerpo que representa a todos y al mismo tiempo no representa nada, es una novedad, un cuerpo que la gente no puede descifrar. Por ejemplo, para su hija Dulcita “las cicatrices de su madre parecían más decorativas que desfigurantes, como tatuajes exóticos” (García, 1997, p. 35). Este comentario respecto de los parches multirraciales, tanto de hombres como de mujeres, que constituyen

la nueva piel de Reina puede verse como un comentario sobre la exotización de las imágenes raciales que difieren de las hegemonizadas por el imaginario patriarcal. De esta forma, Reina también evidencia la composición racial⁴ de la población cubana mayoritariamente acallada por el discurso revolucionario nacional.

A diferencia del mito de hermandad racial institucionalizado por el nacionalismo revolucionario cubano (Fuente de la, 2001, p. 8) y de la actitud general de otros personajes en la novela de ignorar o exotizar la presencia africana,⁵ Reina luce orgullosamente a la vez que construye nuevos valores socioculturales de esta. Las referencias a sus curvas, nalgas y muslos son cuantiosas a lo largo del texto. También hay cuantiosas menciones a su pelo rizado, crespo y rebelde, así como de su tez oscura. No solo su apariencia, sino también “su olor caliente, de negra” (p. 65) son características directamente ligadas a su legado racial. Pascha A. Stevenson (2007) en su artículo “Dreaming in Color: Race and the Spectacular in *The Agüero Sisters and Praisesong for the Widow*”, reclama que el cuerpo femenino de color en el contexto del Caribe y en la novela de García igualmente, ha sido generalmente obviado y en la mayoría de los casos “slips uncritiqued into the role of spectacle” (p. 144). De acuerdo con Stevenson, en la mayoría de los casos la presencia de personajes racialmente marcados es relegada a un segundo plano. Cuando hay descripciones explícitas de estos cuerpos racialmente marcados se explotan las diferencias, sus rarezas frente a los cuerpos femeninos blancos. A primera vista, podríamos decir que la forma en que Reina es presentada corresponde con el uso del cuerpo de la mulata como un espectáculo. Según la novela, es debido a la “sangre negra” que su sensualidad y su sexualidad son incontrolables y todos los hombres caen a sus pies. Asimismo, la exageración y extravagancia de los actos de Reina podrían verse como un espectáculo frente a la prudencia y mesura con que actúa Constancia. Sin embargo, el personaje de Reina no se reduce a la reproducción de imágenes y a desempeñar un papel preasignado, sino que hace de este espectáculo un lugar de resistencia al atribuirle significados que divergen del imaginario hegemónico. De esta forma, las acciones de Reina generan imágenes, significados y posibilidades más allá de los dictados por el imaginario colectivo que los creó originalmente.

La forma en que Reina experimenta su género constituye otra forma en que este personaje complica la exotización del cuerpo de la mulata, mostrando una *body image* que contradice la interpretación hegemónica. A lo largo de la novela las imágenes de Reina como una mujer hipersexualizada se intercalan con imágenes que muestran la masculinidad de este personaje. En el accidente en la mina el comportamiento de Reina correspondía con los valores y la imagen masculina. En esta ocasión se puede decir que Reina fue más hombre que sus compañeros de profesión. Este comportamiento no es objeto de burla o desprecio sino todo lo contrario. “A través de su especialidad como profesional y de su sensualidad como mujer Reina desafía y, en cierta forma, minimiza al sujeto masculino que se intimida ante la presencia de una mujer inteligente, fuerte e inmensamente sensual” (Enloe, 2000, p. 87). De esta forma, la novela muestra que los valores masculinos no son exclusivos del cuerpo

masculino, ya que Reina, siendo mujer, puede ejemplificarlos incluso mejor que los propios hombres.

La masculinidad que algunos personajes ven en la forma de actuar de Reina no está reñida con su feminidad, sensualidad y sexualidad. En comparación con su hermana Constancia, en Reina prima una belleza natural; no necesita cremas, ropas o ungüentos que resalten su belleza. Al contrario:

Siempre ha querido trabajar desnuda; a lo sumo, la ropa le parece un estorbo. Nada le queda bien de todas maneras, especialmente tal y como ella misma dice en este —Estados Unidos— país negador de nalgas. Reina sabe que se ve mejor cuando está empetotada, aún ahora con su piel en parches. Con desdén, se pregunta cuándo se habrá originado el concepto de la obscenidad. (García, 1997, p. 167).

Reina se complace en mostrar su cuerpo y usarlo a su libre albedrío siguiendo sus propios gustos y apetitos. Parece que el color o las curvas no son un elemento de control o represión para ella, sino de liberación. Asimismo, tal y como se lee en la cita, Reina resiste las pautas que se le quieren imponer a través de la ropa. Prefiere mostrar sus parches, su verdadera composición a taparlos con pantalones o blusas que intentan ocultar su voluptuosidad, su sexualidad. La actitud de Reina hacia la voluptuosidad de su cuerpo difiere de la de su hermana. Mientras que las curvas de Constancia disminuyen en Nueva York y aumentan al llegar a Miami, Reina no permite que las expectativas sociales determinen la imagen que tiene que presentar.

La perplejidad y rechazo de Reina ante estas constricciones del cuerpo de la mujer se repiten a lo largo de la novela. En una ocasión en que su hermana la lleva al centro comercial en Miami, Reina reacciona con pavor ante lo que ve y comenta:

Todos esos maniqués sin cadera y sin pecho, envueltos en seda hasta sus magros pescuezos. ¿Por qué las mujeres no comprenden que son las peculiaridades lo que las hace atractivas a los hombres? Son raras las veces en que las mujeres de belleza convencional tienen un gran poderío sobre su pareja. (García, 1997, p. 164).

Los maniqués son los modelos, las *body image* a reproducir por las mujeres que compran los pantalones, blusas y zapatos, pero también el ideal de belleza implementado en ellos al determinar el busto, el trasero y la altura que dichas representaciones tienen. En vez de sucumbir ante las regulaciones externas, como ocurre con Constancia, Reina se niega a oprimir sus carnes para que entren en los ropajes y prefiere su desnudez. Esta afirmación escandaliza a su hermana y por extensión al resto de la sociedad de Miami que percibe a Reina como un cuerpo incorrecto, un elemento fuera de la norma. Este ejemplo proyecta la inconformidad del cuerpo de Reina a la imagen hegemónica predeterminada para la mujer, tanto en cuanto a su género como a su significado sociocultural.

La multiplicidad del personaje de Reina intercala y recombina lo femenino y lo masculino. Por un lado, tenemos estas opiniones en cuanto a la imposición

de ciertas imágenes y un ideal de belleza específico sobre el cuerpo femenino y la actitud coqueta de su propio cuerpo; por otro lado, se nos presentan momentos en que su comportamiento, actitud y recepción corresponden claramente con la *body image* y las características de lo masculino. En más de una ocasión, Constanza apunta el comportamiento y la presencia varonil de su hermana —*body image* en términos de Grosz—: “Reina ocupa el espacio con la confianza que suelen tener los hombres altos, depara un reto instantáneo en las mujeres. Su voz es honda, como siempre lo ha sido, el sonido de un violoncelo sensual” (García, 1997, pp. 175-176). De nuevo, Reina parece encarnar una multiplicidad de género y sexual que no es normal bajo la lógica falocéntrica. La multiplicidad racial biológica de Reina se traduce en el significado social que el patriarcado atribuye a su cuerpo y de forma simbólica se evidencia en la apariencia física del personaje, primero en sus voluptuosas curvas y, posteriormente, en los parches de piel que han sido injertados en su cuerpo. Al combinar apariencias y comportamientos que caen bajo el espectro de lo masculino y lo femenino, Reina establece una conexión entre estas dos construcciones de género que es negada por el imaginario hegemónico. En vez de conformar uno de los extremos del sistema binario implementado por el *statu quo* para nombrar y controlar a la mujer, Reina, a través de sus construcciones corporales, evidencia que las categorías de hombre, mujer, femenino y masculino no son autoexcluyentes ni incompatibles.

CONCLUSIÓN

En este trabajo se han analizado las formas en que el discurso hegemónico ejerce presión sobre las mujeres al atribuirles significados fijos a sus cuerpos. A través de la representación de los dos personajes principales de la novela *Las hermanas Agüero*, se problematiza el papel establecido para las mujeres dentro del imaginario oficial. Dicho imaginario determina los espacios y las funciones de la mujer a partir de la idea de que lo femenino es una entidad unidimensional, natural, sin historia. Los valores socioculturales del patriarcado que se ponen en práctica en la vida diaria de los personajes de esta novela, muestran la existencia de jerarquías y estructuras de poder que tallan estéticas a replicar (cuerpos correctos, por usar el término de Judith Butler) y estéticas a penalizar (cuerpos incorrectos). Al criticar y cuestionar estos preceptos, la novela pone de relieve la multiplicidad del cuerpo femenino. Las imágenes personificadas por estos personajes muestran que las mujeres no son dueñas de sus propios cuerpos, ya que el control de las actividades públicas y privadas de estos escapa de sus manos en la mayoría de las ocasiones. En los pocos momentos en que las mujeres tienen las riendas, estas tienen que enfrentarse a una resistencia feroz, así como a penalizaciones físicas y sociales. Al presentar cuerpos, imágenes y actitudes que no coinciden con los preceptos hegemónicos, las mujeres presentes en la novela traspasan fronteras físicas y psicológicas predeterminadas

por la cultura hegemónica, cuestionando y en algunas ocasiones redefiniendo el significado sociocultural de sus cuerpos.

Los personajes femeninos de esta novela se enfrentan a transformaciones o cambios físicos de distinta índole, en respuesta a sus transgresiones e intentos por redefinir los parámetros establecidos por el imaginario hegemónico. El personaje de Constanca, a pesar de sus declaraciones verbales contra los valores culturales comunes, perpetúa el sistema establecido para la mujer, evidenciando la internalización de los preceptos paternalistas. Su línea de productos, aunque económicamente muy exitosa, repite la objetificación del cuerpo femenino, al intentar replicar un ideal de belleza que corresponde con las políticas de control. En Constanca se hace patente la paradoja de la relatividad de las construcciones nacionales al tiempo que se evidencia la consistencia de la existencia de ciertas políticas de control sobre el cuerpo femenino. Si bien este personaje habita espacios fundamentalmente distintos en cuanto a su valor cultural, su cuerpo siempre está atado a la necesidad de reproducir una *body image* aceptable. Por otro lado, Reina encarna la multiplicidad racial y sexual que el sistema de valores hegemónico no atribuye a una mujer. Este personaje, a primera vista, representa una repetición de la figura exotizada de la mulata; sin embargo, es un ejemplo de la reapropiación y rearticulación del lenguaje y las imágenes utilizadas para controlar las funciones de la mujer en su propio beneficio. Reina es presentada como una mulata muy sexual pero también es una mujer que hace trabajos que ni siquiera los hombres se atreven a llevar a cabo y que se mueve entre culturas (Cuba y Miami) sin dejar que esto la afecte mayormente.

De la misma manera, el hecho de que cada personaje articule más de una *body image* a lo largo de la narración pone de relieve que la mujer y su cuerpo no son construcciones a priori ni unidimensionales, sino que la reducción del cuerpo de la mujer a una sola imagen es resultado del discurso hegemónico y su deseo de controlar a la mujer. Blanca, Constanca y Reina encarnan la multiplicidad (Irigaray, 1985) y performatividad (Butler, 1993) de la subjetividad femenina. Los personajes femeninos, unos de manera transitoria y otros más permanentemente, encarnan *body images* inaceptables dentro de la lógica del patriarcado. Al incorporar diferentes representaciones corporales, y la respuesta del medio —físico y cultural— que ocupan, la novela evidencia la selectividad llevada a cabo por el imaginario hegemónico al decidir qué cuerpos son incorporados por el discurso hegemónico y cuáles son rechazados. A través de estos personajes, la novela muestra distintas posibilidades de entender y construir el cuerpo femenino y los valores socioculturales asociados a este.

En conclusión, la novela *Las hermanas Agüero* presenta personajes femeninos que a través de sus acciones diarias muestran la correlación entre el cuerpo de la mujer y la ejecución del control por parte del sistema hegemónico. En contraposición al esencialismo implementado por el *statu quo* para mantener el control sobre la mujer, la novela de García propone personajes femeninos que aun cuando son oprimidos y controlados por este sistema, encuentran instantes en los que expresar una

subjetividad propia, ya sea a través de la reapropiación y rearticulación de imágenes y valores preexistentes o al oponerse a estos. La brutalidad —física y simbólica— resultante de los cuestionamientos al *statu quo* nuevamente evidencia la existencia de un férreo sistema de control sobre las funciones, espacios e imágenes que determinan la forma de actuar de las mujeres. El cuerpo funciona simultáneamente como un término en el que se expresan significados no solamente personales, sino políticos, socioculturales e ideológicos.

NOTAS

- 1 Si bien la novela no discute abiertamente la Revolución Cubana, esta realidad es el trasfondo de la narración. La Revolución y los valores socioculturales y naciones en los que se basa, se delinear indirectamente a través de los conflictos familiares y personales a los que tienen que enfrentarse las mujeres de la novela. Como sistema de control institucionalizado, la Revolución establece cuáles son los principios socioculturales a perpetuar. Fidel Castro, en su discurso del 31 de junio de 1961, conocido como “Palabras a los intelectuales”, estableció la Revolución como principio al afirmar que “dentro de la Revolución, todo: fuera de la Revolución, nada”. Mientras que el ámbito hegemónico/nacional promulga una realidad en la que la lucha revolucionaria no distingue clase, raza o género, en la práctica diaria, el imaginario hegemónico nacional revolucionario se rige por los valores socioculturales del patriarcado. Asimismo, los cuerpos de los personajes en la novela adquieren significado social cuando en ellos se concretizan las expectativas sociales —funciones físicas, laborales, espacios (in)habitables— predeterminadas por el imaginario revolucionario nacional y su dimensión sociocultural patriarcal.
- 2 En su *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche propone que el ser se construye a través de la actuación: “No hay ningún «ser detrás» del hacer, del actuar, del devenir. «el agente» ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” (Nietzsche, 1972, p. 67).
- 3 A lo largo del libro se insinúa en un par de ocasiones que Constanca podría haberse hecho cirugía estética en la cara. Sin embargo, incluso si esto fuera así, no cambia la relevancia del cambio en la cara de Constanca. Si hubiera decidido voluntariamente hacerse la cirugía, es poco probable que hubiera elegido la cara de su madre como su nueva imagen, ya que la madre de Constanca la rechazó cuando era bebé y llegó a expulsarla de la casa.
- 4 Aunque el tema de la identidad racial de Reina no es discutido abiertamente en la novela, en este personaje tenemos el ejemplo más evidente de la mezcla racial que constituye la población cubana. Fruto de la aventura de su madre con un mulato, Reina es “de piel oscura” (p. 45). A excepción de Reina, el resto de los personajes con rasgos afrocubanos en la novela son presentados como parte del pasado o personajes ausentes. El padre biológico de Reina es una figura físicamente ausente en la novela; sin embargo, a lo largo de la narración tanto Reina como Ignacio mencionan repetidas veces la aparición de un hombre merodeando por los alrededores: “un mulato gigantesco, tan alto como un poste de la luz y de peso incalculable, vagaba al final de nuestra calle. Tenía una cara lisa y ancha que sugería un toque de sangre oriental... el parecido con Reina era innegable” (p. 274). Este padre físicamente ausente no es la única contribución a la heterogeneidad racial de Reina —y de Constanca—, ya que la madre de Blanca también era una mulata, descendiente de colonizadores franceses que habían escapado de Haití tras el levantamiento en 1791. El hecho de que ni el padre biológico de Reina ni la mamá de

Blanca hablen en ningún momento y tan solo se sepa de su existencia a través de las referencias de otros personajes refleja, una vez más, el silenciamiento general por parte del discurso revolucionario nacional de la presencia y contribución de otras razas.

- 5 En este caso me refiero a Constanca, que ciertamente también tiene herencia negra. Mientras vive en Nueva York, no se anticipa ningún trazo de este legado racial; sin embargo, al llegar a Miami su cuerpo evidencia dicho legado aun cuando sea de forma decorativa. En el caso de este personaje, lo negro en su cuerpo es presentado como un adorno que contribuye a la imagen de belleza preestablecida sin dar crédito a su origen racial. Constanca tiene “a little extra behind her that will be a colorful ‘asset’” (Knadler, 2005, p. 7). Tal y como defiende Knadler, el trasero de Constanca que en Nueva York no era parte de la imagen corporal del personaje, en Miami se reviste de nuevos significados y connotaciones en ese contexto socio-cultural.

REFERENCIAS

- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Estados Unidos: Routledge.
- Fuente de la, A. (2001). *Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Estados Unidos: The University of North Carolina Press.
- Enloe, C. H. (2000). *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Estados Unidos: University of California Press.
- García, C. (1997). *Las hermanas Agüero*. Estados Unidos: Alfred A. Knopf.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Irigaray, L. (1985). *This Sex which is Not One*. Estados Unidos: Cornell University Press.
- Knadler, S. (2005). Blanca from the Block: Whiteness and the Transnational Latina Body. *Genders OnLine Journal*, (41), 1-24.
- Nietzsche, F. (1972). *Genealogía de la moral*. España: Alianza Editorial.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Estados Unidos: Routledge.
- Sedgwick, E. K. (1995). Gosh Boy George, You Must Be Awfully Secure in Your Masculinity!. En B. Wallis, M. Berger y S. Watson (Eds.), *Constructing Masculinity* (pp. 11-20). Estados Unidos: Routledge.
- Stevenson, P. A. (2007). Dreaming in Color: Race and the Spectacular in *The Agüero Sisters and Praise-song for the Widow*. *Frontier*, 28(3), 141-159.
- Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth: How Images of Beauty are used against Women*. Estados Unidos: Anchor Books.

