

Mujeres al borde de la ciudadanía:

Moda, estética y participación cívica en la Cuba poscolonial de Lesbia Soravilla

Natalia Ruiz-Rubio

Eastern Washington University, Estados Unidos
nruizrubio@ewu.edu

Resumen

Este artículo analiza la novela de Lesbia Soravilla *El dolor de vivir. Novela moderna* (1932) y su representación de los patrones de consumo de la cultura material en Cuba. El consumo de moda y textos literarios es una narrativa del gusto que desde el campo de la estética modela las diferencias raciales y sexuales y, en última instancia, la participación ciudadana dentro del nuevo espacio republicano. La noción de "Nueva Mujer" elaborada en la producción de Soravilla forma parte de un movimiento feminista cubano con una propuesta de utopía radical que dirige la mirada a las intersecciones entre los discursos estéticos, los patrones de consumo de moda y las definiciones de ciudadanía.

Palabras clave

Consumo, cursi, estética, moda, participación de la mujer, representación del cuerpo.

Abstract

This article analyzes Lesbia Soravilla's novel, *El dolor de vivir. Una novela moderna* [The pain of living. A modern novel] (1932) and its representations of consumption of material culture in Cuba. Access to fashion and books is a narrative of taste presenting racial and gender differences from the aesthetic field; it also presents the citizens participation in the new space of the republic. The "New Woman" imagined by Soravilla is part of a larger Cuban feminist movement looking at a radical utopia where aesthetics and consumption of fashion intersect with notions of citizenship.

Keywords

Aesthetics, body representations, consumption, corny, fashion, women participation.

Recibido: 14 de mayo de 2013 • Aprobado: 2 de junio de 2013

Desde el siglo XIX, las nociones progreso y civilización han sido de gran importancia en Cuba en la creación de una plataforma cultural que sirviera para la autonomía política. Hay que destacar el proyecto de Domingo del Monte, *La moda o Recreo semanal del bello sexo* (1829) para crear un espacio de lectura con un público cubano partiendo de la elegancia de la palabra. A lo largo del siglo XIX y principios del XX, otras autoras, como la Condesa de Merlín o Renée Méndez Capote con sus *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, ligan la isla a un espacio trasatlántico a través de la elegancia y el acceso a la palabra como adorno femenino y patriótico.

La importancia del consumo y sus representaciones se modifican sustancialmente a partir de 1910, coincidiendo con el comienzo del período republicano, debido al boom azucarero, la subida de precios provocada por la Primera Guerra Mundial y la llegada masiva de productos manufacturados a la isla. Esta entrada al país de objetos de consumo ayuda a canalizar el deseo de participación en la vida cultural y política de la isla y se convierte en elemento importante para articular la definición de ciudadanía (Pérez, 1999, 7)¹. Según Antonio Benítez Rojo, se produce una repetición como práctica de las diferencias culturales, y a través de las negociaciones de dichas prácticas cotidianas derivadas de la estilización del cuerpo y la moda se escenifican fantasías de entrada a la modernidad².

El consumo de la moda y patrones de estilo generan definiciones de género, raza y clase que canalizan formas de identificación con una Cuba republicana. En las próximas páginas analizaremos las tensiones que este consumo plantea, con especial atención a los elementos cursis, en la novela de Lesbía Soravilla *El dolor de vivir. Una novela moderna* (1932). En *El dolor de vivir...*, Ana, su protagonista, presenta la evolución estética femenina mediante la adhesión o el rechazo de los patrones de consumo de la moda y la *performance* de la mujer en diferentes espacios. Sin embargo, la moda no es únicamente un medio para

1 En las últimas décadas el debate cultural cubano ha estado marcado por el proyecto revolucionario y una visión del consumo como carestía ideológica. En general, para el régimen castrista, el consumo material, visto como una nefasta influencia extranjera, es demonizado frente a la defensa de un consumo ideológico que permita crear un sentimiento de cubanidad. Florian Borchmeyer, en su documental *Habana. El arte nuevo de hacer ruinas* (2007), crea un mapa de la decadencia de La Habana y su significado para los inquilinos de los inmuebles ruinosos. Para algunos intelectuales y para el propio régimen castrista, la isla se ha convertido en un “parque temático” de la Guerra Fria donde escenificar el impacto del capitalismo en las escombros de La Habana.

2 En Cuba el discurso en torno a la civilización de la isla permite a lo largo del siglo XIX una representación de universalidad que sirve para situar al país en un eje trasatlántico a través de la repetición. A partir del período republicano, empiezan a alternarse los términos de civilización y modernidad. Con la incursión de la modernidad en los debates nacionales, se articula una transformación sustancial en la concepción del discurso estético anclado en el consumo dentro de un espacio nacional e insular.

transmitir contenidos sociales y regular comportamientos, sino que es en sí misma el contenido social que regula y pone en circulación imágenes modernas de la mujer en las que convergen una mirada cinematográfica de la moda y el rechazo de una estética colonial³. Al mismo tiempo, los protagonistas proyectan un deseo de ser mirados como modernos, planteando la necesidad de políticas de la mirada que organicen estas imágenes dentro de la república⁴.

El movimiento feminista cubano que se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XX abrió el debate sobre la situación de la mujer en la Cuba republicana, sus derechos y su participación cívica. Sin embargo, como han señalado Lynn K. Stoner (2003), Susana Montero (1989) y Elena M. de Jongh (1995), la producción periodística y literaria entre 1920 y 1950 no ha recibido la atención que merece⁵. Dentro de este grupo se encuentra la desconocida Lesbía Soravilla. Nacida en 1907 en Camagüey, allí comenzó su carrera literaria a una temprana edad y colaboró activamente por la defensa de los derechos de la mujer. Se trasladó en 1927 a La Habana para dedicarse a la actividad periodística y literaria. Fue co-directora de la Revista *Archivo José Martí* y colaboró con numerosas publicaciones como *Bohemia*, *Vanidades* y *Carteles*. Su segunda novela, *Cuando libertan los esclavos* (1936), es un exponente del feminismo cubano que se desarrolló durante la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) y que desde un feminismo marxista ilustra la decadencia del matrimonio como institución, la situación legal y económica de un grupo mujeres de clase media y su participación política durante este periodo⁶.

3 En este sentido, un estudio de las escritoras feministas y escritoras femeninas de la Cuba republicana no solamente nos va a proporcionar la oportunidad de romper con el paradigma de producción cultural androcéntrico sino de observar las prácticas culturales en sí mismas que se insertan en unas diferencias genéricas, y en particular, la codificación del consumo como actividad moderna y ejemplo de civismo ciudadano.

4 Hay que recordar la importancia de la mirada en el imaginario cubano para la creación de un cuerpo femenino cubano marcado racialmente por su uso de la moda y de ciertos adornos. Especialmente fueron influyentes el modelo de *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839), las escenas costumbristas de Víctor Patricio de Landaluze y el costumbrismo urbano de la serigrafía de las marquillas de las cajas de tabaco.

5 Destaca Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), quien dirigió la Campaña Feminista en la revista *Bohemia*, con un total de 78 ensayos sobre los derechos de la mujer, una entrevista a Gabriela Mistral y un cuento. Su novela más conocida, *La vida manda* (1929), cuenta la melodramática historia de Gertrudis y su caminar por la ciudad en busca de ideas. Fue arrestada en 1931 por su participación en la organización de manifestaciones contra la dictadura de Machado. En el ámbito periodístico, la autora más conocida fue Mari Blanca Sabas Alomá (1901-1983), redactora de la revista *Carteles*, y activista en la lucha contra la dictadura de Machado. Sus ensayos abarcan desde la defensa del voto y el derecho a la huelga hasta los ataques al matrimonio como institución esclavista para la mujer.

6 Como ha señalado Lynn Stoner, muchos de los movimientos de mujeres buscaban reformas sociales y la integración de la mujer en la vida pública, pero no cuestionaron las estructuras patriarcales que organizaban jerárquicamente la vida cotidiana de las mujeres (2003, 23).

Dentro de este espacio republicano, el análisis del consumo, tradicionalmente visto como actividad femenina, abre una ventana para explorar la participación de la mujer dentro de Cuba, ya que las mujeres pueden, a través de la moda, crear e interpretar imágenes que permiten dicha participación social. Así, una lectura del consumo, y especialmente de la ropa y accesorios, junto a productos de comunicación masivos como el cine y la publicidad, nos acercan a la historia de la cultura material y a la importancia de su organización de acuerdo a unos parámetros estéticos que ensalzan el consumo como actividad moderna. Por esta razón, el estudio del feminismo cubano resultaría un poco limitado si dejáramos a un lado la moda, pues ha constituido una táctica de acceso a la participación estética y a la vida pública, como se puede observar en muchas de las novelas de las décadas de los años 20 y 30 y en la popularidad del género de las columnas de moda⁷. Además, como argumenta Linda Scott, el rechazo a la moda y la defensa de una disciplina del vestido ocultan una jerarquía de poder que otorga a mujeres de cierta clase, raza y educación el privilegio de crear un código estético común a todas las mujeres: “el rechazo feminista a la belleza sirve a los intereses de unos pocos en detrimento de una gran mayoría” [“feminist antibeauty serves the interest of the few at the expenses of the many”] (2005, 2)⁸. Por lo tanto, los discursos de naturalización del cuerpo son, al mismo tiempo, disciplinarios y, en buena medida, consiguen, a través de la eliminación del adorno, borrar diferencias de clase, raza y edad, favoreciendo el género como única categoría de análisis. Asimismo, Wendy Parkins (2000) ha estudiado los movimientos sufragistas ingleses y estadounidenses de principios del siglo XX, demostrando la importancia del adorno como debate político ya fuera en torno a la simplicidad del vestido para permitir la libertad de movimiento o como forma de enmascaramiento para participar en la esfera pública urbana.

Al comienzo de la novela *El dolor de vivir...*, Ana fija su mirada en el cuerpo de Marta Agramonte, de profesión escritora, que es capaz de sorprenderla por su figura sensual a lo “gretagarbo”. Marta, hija de padre cubano, madre francesa y mexicana de nacimiento, es incorporada a Cuba como objeto del deseo. Sin embargo, para hacerlo se necesita primero desvestirla de sus ropajes de extranjera, ya que el canon de belleza de “yanquilandia” no se adecúa a los gustos estéticos de Ana: “el tailleur solo ponía al descubierto sus piernas nerviosas y lindas; y

el corte rígido, las solapas masculinas, la tiesura del casimir tan poco sugerente no tenían nada de tentador” (39). En esta escena, vemos las contradicciones que nos presenta Soravilla a la hora de elaborar un sujeto femenino moderno en un momento en el que se están reformulando los modelos de belleza con la llegada de imágenes de mujeres extranjeras. Por un lado, a Ana le atrae la sensualidad de Marta porque en ella puede proyectar su deseo de ser moderna a lo hollywoodiense; por otro lado, rechaza el consumo de la moda y el adorno por considerarlo poco atractivo debido a su rigidez estética. Por lo tanto, esta mirada le permite a la protagonista un consumo estético del cuerpo femenino que rechaza la identificación con un sistema de la moda extranjero del cual surge un sujeto estético que participa activamente como ciudadana moderna.

El análisis de la moda como estrategia retórica y el cuerpo femenino como espacio de representación de la cultura material, posibilitan la visibilidad de las mujeres haciendo hincapié en los aspectos estéticos y performativos del cuerpo. Así, mediante la moda y el adorno, *El dolor de vivir...* debate la situación de la mujer desde una política del consumo estético de diferentes modelos. En este sentido, Lesbia Soravilla comparte junto a sus coéneas Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), Irma Pedroso (1903-?) y Dulce María Loynaz (1902-1996) una tarea literaria ligada al movimiento feminista cubano. Como ha señalado Emilio Berjel, estas autoras abanderan un feminismo radical que niega la diferencia sexual de la dicotomía hombre-mujer, ya que no discuten los papeles de la mujer como centro del debate sino que atacan el hecho en sí de la diferencia sexual mediante la reescritura del cuerpo estético (2001, 44).

En su libro sobre el cuerpo y sus funciones sexuales y culturales, Thomas Laqueur (1990) hace un recorrido por la historia de la anatomía para ilustrar el cambio que se produce en el siglo XIX con la creación de dos sexos diferenciados biológicamente. Hasta entonces y siguiendo el modelo de Galeno, el hombre y la mujer tienen el mismo origen fetal y sus órganos son iguales. Para Laqueur, la diferencia anatómica de los dos sexos se basa en un cambio de paradigma social y político articulado desde la mirada y que sitúa en el cuerpo valores estéticos y políticos: “no solo las actitudes hacia la diferencia sexual son las que generan y estructuran textos literarios sino que son estos mismos textos los que articulan la diferencia sexual” [“Not only do attitudes toward sexual difference generate and structure literary texts, texts generate sexual difference”] (1990, 17). Desde el plano de la estética, Laqueur replantea la teoría foucaultiana de las prácticas discursivas como forma de jerarquización del poder. Aunque ambas teorías convergen en un punto —la construcción discursiva de la diferencia sexual—, Laqueur concede especial atención a la estética como modulación del cuerpo y nos

7 La columna de moda se convirtió en un género prevalente en la Cuba republicana. Autores como Ana María Borrero y Alejo Carpentier, bajo el seudónimo de Jaqueline, colaboraron activamente con la revista *Carteles* con columnas de moda que narraban fantasías estéticas insertadas en el cuerpo de la mujer.

8 Todas las traducciones al español del original en inglés son nuestras.

permite acercarnos a la moda que regula la producción y el placer estéticos que incorpora el cuerpo como texto de consumo. Por lo tanto, la moda y su rechazo le permite a Ana elaborar un cuerpo estético y una identidad femenina basada en el buen gusto, esto es, la idea de un tercer sexo elaborado desde la estética y que borre el modelo heterosexual de producción y consumo, dentro del cual hombre es productor y la mujer es al mismo tiempo objeto y consumidora de su propio cuerpo. Sin embargo, esta posibilidad de crear un nuevo espacio que plantea la novela fracasa porque en esta identidad cubana femenina subyace una ansiedad racial que la novela pone de manifiesto a través de la representación del exceso de adornos en el cuerpo femenino.

Mediante el melodrama, *El dolor de vivir...* cuenta la historia de Ana Betancour, muchacha acomodada de provincias, rebelde, cursi y enamorada de Julio Torrens, su príncipe azul según la misma protagonista. Tras las acusaciones de Julio Torres, que sospecha del lesbianismo de Ana por su amistad con Lula Pérez, Ana canaliza sus deseos sexuales en su matrimonio con el doctor Ramiro Ramos. Sin embargo, el fracaso de este matrimonio, visto como una unión antihigiénica, sirve para presentar las aspiraciones modernas de Ana más allá del matrimonio y la maternidad. En La Habana, Ana aparece vestida de negro con un traje ceñido, cartera, guantes y perfume, proyectando una imagen rara de belleza y elegancia. Más que sus accesorios, son sus paseos por la ciudad los que subrayan la importancia de la mirada como actividad estética. Ana es aficionada a la belleza y pasea por la ciudad y disfruta de “las vidrieras cargadas de tentaciones” (37). Es la conciencia del deseo por lo bello, aunque no resulte satisfecho a través del consumo, lo que permite a Ana separarse de otros personajes como su amiga Evelina, ya que sus gestos y movimientos permiten una actuación que convierte su cuerpo en disfrute estético.

A lo largo de *El dolor de vivir...* encontramos que además de la reapropiación del cuerpo y su posterior relocalización dentro de la ciudad, se propone desde el consumo y goce del cuerpo una estética racializada codificada desde el discurso de la cursilería. El término cursi surge en España alrededor del 1848 para referirse a individuos de una clase media que trata de simular su posición a pesar de la carencia de medios económicos, proyectando el deseo de ser: “una aspiración no satisfecha; una desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla” (Moreno, 1995, 37)⁹.

⁹ Existen muchas teorías sobre el origen exacto del término. Para un recorrido por la etimología del mismo, ver el libro de Moreno, *Literatura y cursilería* (1995, 17).

Siguiendo a Thomas McFarland, el temor a lo cursi es el miedo a la pérdida de las formas (1987, 88). En *El dolor de vivir...*, las representaciones de cuerpos femeninos cursis alternan entre el interés por cuerpos mínimos como miniaturas y el exceso de adorno y la heterogeneidad de elementos dispares y estridentes. En el caso de Ana, nuestra protagonista cursi, se enfrenta al conflicto entre el sentir y el poseer, al carecer ella de un espacio dentro del ambiente social y materialista vigente en la Cuba de la época. Como explica Gómez de la Serna, la acumulación material es el refugio del hombre frente a tiempos confusos: “no hay otra salvación en los tiempos que por raquíuticos se vuelven verdaderos y en los que vivimos en el azucarero vacío, en la cuartilla sin proyecto” (1988, 50). Sin embargo, en Cuba, la falta de acceso de la mujer a esta acumulación material sirve para denunciar las deficiencias de estos espacios republicanos como forma de participación moderna¹⁰. En las descripciones del cuerpo de Ana, vemos cómo su situación económica y social va degradándose al mismo tiempo que su gusto estético va desbordándose más allá del cuerpo. Así, se va ajando su cuerpo conforme va empeorando su situación de dependencia emocional y física con respecto a Darío Torres, y se intensifican sus reflexiones estéticas sobre el cuerpo.

En este sentido, la mujer es un texto para ser leído, y Soravilla presenta mediante un lenguaje adornado del cuerpo, inmaculadamente blanco a modo de página, una referencia metaliteraria a la lectura de la novela misma. Pero hay que tener en cuenta que el público de la novela estaba compuesto por lectoras de clase media y, en el caso de Cuba, blancas. Por lo tanto, la novela presenta un posicionamiento social desde el placer estético que organiza las diferencias de género pero también de clase y raza y que permite un espacio de representación de la participación en el cuerpo de la mujer.

Para presentar esta dislocación, el adorno verbal de la novela *El dolor de vivir...* parte de la falta de una identidad social de la mujer desde cuerpos marginales para cuestionar el centro nacional a través del discurso de lo cursi: “la cursilería es el resultado de la falta de medios, ya sean económicos, culturales o sociales, para alcanzar el objetivo deseado; del que surge la ahora clásica imagen de la “señorita cursi” [“cursilería is the effect produced when there are insufficient means (economical, cultural, social) to achieve desired ends: hence, for example, the now classic image of la señorita cursi”] (Valis, 2002, 11). Para Soravilla, la moda

¹⁰ El análisis de la cursilería ha privilegiado lo estético y la estructura de sentimientos ligados a la ropa y accesorios. Se hace también necesario un estudio histórico de las condiciones socioeconómicas del adorno y la industria textil.

como espacio de placer estético elabora cuerpos novedosos al mismo tiempo que familiares, tanto cosmopolitas como cubanos, y por ende, cursis por la exageración y la incompetencia de encontrar lugares dónde situarlos.

La cursilería es, por lo tanto, una metáfora del cambio cultural y marca la imitación como agencia y forma de participación: “lo cursi también marca un significativo cambiante que proclama y produce modernidad a través de la agencia” [“lo cursi also marks a sliding signifier of change, heralding and producing modernity through agency”] (Valis, 2002, 17). Pero lo picúo, como se denomina lo cursi en Cuba, sirve también para designar lo pretencioso, ridículo y por lo tanto socialmente inaceptable como mecanismo de control social. Ana es presentada mediante una estética de la naturalidad, blanca como la página, que va despojándose de los adornos a medida que va tomando conciencia del placer estético de su cuerpo; la novela se convierte en el espacio donde situar dicho placer. Sin embargo, la mirada a la criada de la amiga de Ana, Evelina, también blanca, nos deja entrever que los patrones de consumo y el acceso a productos bellos van a ser de suma importancia para la diferenciación social. La criada, caracterizada como bonita, “lucía un delantal y una cabeza sumamente decorativa, mientras se empeñaba al servir, en mostrar la tersura de sus manos” (79). Según Ana, parece una princesa rusa sacada de una novela antigua a la que puede apreciar a través del placer de la mirada pero que no se ajusta al salón colonial de Evelina.

El individuo cursi es además un mecanismo de la memoria que se liga al cuerpo para localizar en él un diálogo entre la tradición, el gusto por el detalle, al mismo tiempo que se critica y se renueva esta tradición (Valis, 2002, 11). Evelina se caracteriza por su “deformación corporal y moral”, aunque a simple vista su forma de vestir pueda inducir a un engaño a los ojos: “vestida resultaba una mujercita deliciosa, un poco metida en carnes, con cara de muñeca ingenua, con una dulzura infinita, más acentuada cuanto en presencia de algún hombre” (54). Una mirada más detenida revela las carnes flácidas, las caderas fofas y un vientre abultado que se controla a través del corsé y que, al mismo tiempo, es un significante de esterilidad. De este modo, la “deformación corporal” de Evelina, con un busto “enorme” y unos brazos “desproporcionados”, señala la falta de adecuación a un sistema de la moda importado. Al mismo tiempo, esta “deformación” construye una diferencia racial, ya que la exageración de ropa y accesorios permiten situar la mirada en los excesos corporales como rasgo estético que la liga a una tradición costumbrista decimonónica iniciada, como anotamos antes, por *Cecilia Valdés* y explotada con un éxito de público en las imágenes populares de las marquillas de tabaco.

En su libro *Five Faces of Modernity*, Calinescu (1987) traza una relación entre el término cursi y el término kitsch, ya que ambos connotan una falta de concordancia estética entre el objeto y el contexto cultural en el que se consume¹¹. En el caso de Cuba, la palabra *cursi* se asocia con un individuo que pretende adecuarse a una modernidad periférica en la que el consumo de productos extranjeros no se produce con la misma intención o dentro de los parámetros estéticos originalmente aceptados. El autorretrato que hace Evelina de sí misma pone en circulación imágenes de cuerpos deformados que están alejados del espacio público por su estridencias estéticas: “soy un adefesio, un barril de manteca, un monstruo, y tú tienes ese cuerpo tan lleno de perfecciones, que vuelve locos a los hombres” (53). Evelina tiene unas grasas que desbordan el corsé, y que, según Ana, sirven como coraza para los senos y caderas fofas. Sin embargo “vestida resultaba una muñequita delicada” (54), aunque sea una muñeca de trapo mal hecha. Evelina aparece repetidamente caracterizada como una especie de monstruo ridículo para representar su hipocresía como mujer adúltera incapaz de canalizar sus deseos y, por lo tanto, incapaz de participar de la vida moderna como sujeto: “ajustado traje de georgette rojo, con el busto sacudido por la violenta respiración, tan chata por fuera como por dentro” (89).

Tanto el amor, a través de la literatura popular y el cine, como la moda, son capaces de despertar el deseo del público femenino de adherirse a ciertos cánones estéticos y políticos. Sin embargo, a pesar de que muchas novelas intentan romper con los moldes de la división sexual, el consumo despierta el deseo por nuevos modelos estéticos al mismo tiempo que lo reduce a un modelo heterosexual de la identidad. Dentro de la relación heterosexual que organiza este deseo, el hombre es el consumidor y productor del deseo, mientras que la mujer es el objeto de consumo al mismo tiempo que consumidora de los deseos de otros. Para destruir esta dinámica, Soravilla cuestiona esta separación al presentar a hombres y mujeres que consumen sin reflexión estética-moral, lo que provoca una deformación corporal. Así, se inserta el deseo en un sistema de la moda que propone códigos morales y estéticos que construyen el cuerpo textual de una “nueva mujer”.

La retórica de la modernización cultural ligada a un feminismo político presenta

11 Según Calinescu, lo kitsch implica “la noción de incompetencia estética. Dicha incapacidad se manifiesta en objetos cuyas cualidades como materiales, forma y tamaño, son inapropiadas en relación al contenido cultural o a la intención de uso” [“the notion of aesthetic inadequacy. Such inadequacy is often found in single objects whose formal qualities (material, shape, size, etc.) are inappropriate in relation to the cultural content or intention”] (1987, 236).

un conglomerado de mensajes e imágenes en muchos casos contradictorios. Por un lado, esta “nueva mujer” se define como consumidora moderna al mismo tiempo que es una ciudadana que aboga por una mayor participación cultural y política. Como ha señalado Vicky Unruh, estas mujeres presentan imágenes de un desplazamiento espacial para criticar proyectos de modernización social y artística (2006, 23).

Esta crítica se lleva a cabo mediante una *performance* del cuerpo en la que se hiperboliza la femineidad y se exageran áreas dentro de las cuales se inserta la crítica a la falta de oportunidades socioeconómicas y de protección legal¹². Al mismo tiempo, estos guiones performativos permiten una movilidad por la ciudad y una forma de ensayar identidades fluidas que permiten establecer lazos reales o imaginados con otras mujeres. Estas representaciones apuntan a modernidades frustradas desde las cuales imaginar el proyecto femenino cubano en diferentes espacios como la calle o la playa, más allá de los espacios interiores que ligan a la mujer al hogar.

Las imágenes de constante movimiento en la ciudad permiten el debate sobre la situación de dependencia de la mujer al mismo tiempo que la presentan como un significante de cambio. La calle es una exposición de maniqués que “como antiguos esclavos besan las cadenas que los sujetan” (156). En una de sus visitas al Encanto, lugar de grandes almacenes y centro de la elegancia, Ana se encuentra con su antigua amiga Lula Pérez y con su prima, Beba del Pino. Lula Pérez es la *flâneuse* que pasea por la ciudad buscando “el gran sexo de la Gran Ciudad” (194). Para Lula, mujer de provincias, sin muchos recursos ni encantos, el continuo movimiento articula el deseo de espacios de participación ciudadana. Y como Ana le indica, debe comenzar por hacerlo adornando su propio cuerpo y vistiéndose con patriotismo, con elegancia y gran escote, mediante la insinuación de la ruptura que presentan los tirantes y un traje ajustado que permita al mismo tiempo visualizar el movimiento del cuerpo.

Ana y Berenice, las protagonistas de las novelas de Soravilla, atacan los estereotipos femeninos centrados en la inmovilidad y el consumo irracional, al mismo tiempo que desean un papel de mujer moderna, definición esta que se recrea con-

tinuamente a través del movimiento. Como ha estudiado Vicky Unruh, muchas de estas escritoras acaban transformándose ellas mismas en íconos literarios, especialmente en el caso de Mariblanca Solas Alomás, con su imagen de guajira de caminar lánguido, gestos elegantes y manos suaves: ella encarna un ícono femenino cubano (2006, 146)¹³.

Sin embargo, en este movimiento constante se articulan las ansiedades sexuales originadas por los cambios sociales y por ciertas prácticas modernas como la concepción del placer y la indumentaria. En primer lugar, el garzonismo u homosexualidad femenina aparece como una sospecha de la mujer, en particular la escritora, tendencia que debe ser categorizada como inferior a la mujer a la vez que es moderna por defender su participación en la vida pública. En respuesta, Soravilla presenta una sociedad marcada por la cursilería, es decir, el consumo desenfrenado que origina copias deformadas de cuerpos. En contraste, la narración multifocal de la novela nos presenta con varias lentes sobre la función de la mujer y su participación, imágenes del cuerpo de Ana como objeto fetiche exponente de una elegancia cubana que se valora dentro de tres parámetros: la higiene, la maternidad y el vestuario.

En relación con la higiene, Anne McClintock ha apuntado en *Imperial Leather* (1995) la importancia de los productos de belleza, y en especial del jabón, para organizar un sistema de imágenes de progreso y civilización, al mismo tiempo que se convierten en productos fetiche capaces de controlar comportamientos sociales y sexuales dentro de un mercado de consumo colonial y una mirada imperial. En Cuba, la entrada masiva de productos desde Estados Unidos, y en menor medida desde Europa, a partir de las primeras décadas del siglo XX, viene acompañada de una progresiva racialización de Cuba dentro del modelo neocolonial. En *El dolor de vivir...*, Soravilla expone las tensiones del consumo de materias importadas como exponente de progreso y modernidad que reducen a la mujer a un modelo de femineidad como consumidora pasiva sin agencia estética. Por eso, su protagonista, Ana, se va desnudando a lo largo de la novela y despojándose de los significados atribuidos a su cuerpo para elaborar un discurso estético-ético: “hay que vestir y vivir bien [...]. Un zurcido y un jarrón falso son como faltas de

12 Esta performatividad había sido ya puesta en práctica por los escritores modernistas Manuel Gutiérrez Nájera en México y Julián del Casal en Cuba, para crear en sus obras un estilo de actuación pública que, a través de la estilización de las prácticas cotidianas, permitía una corporeización cultural que convertía al escritor en un producto literario y un espacio de escritura.

13 Lesbiana Soravilla también busca forjarse una imagen de escritora insertándose en sus obras. *El dolor de vivir...* comienza con un prólogo a modo de autorretrato en el que la autora se presenta con “exterior gretagarbesco para el piropo callejero y como característica psicológica una espontaneidad rayana a veces en sinceridad agresiva” (7). Esta descripción la convierte en un espejo de la protagonista y acentúa la relación entre cuerpo y escritura que se analiza en este artículo a través de los componentes estéticos de la misma.

ortografía en nuestra vida” (125). La alianza que se forma desde el principio con Marta Agramonte sirve para resaltar la importancia para Soravilla y el feminismo cubano de una alianza femenina transnacional que permita un movimiento de renovación artística radical.

En contraposición, encontramos otros cuerpos femeninos marcados por la cursilería, especialmente el personaje de Evelina, quien es como “una muñequita de alcoba” que tiene acceso a una abundancia material pero que no es capaz de adaptarla a su cuerpo debido a su imitación de la moda parisina y a su falta de elegancia, observada en escenas en las que se debate ridículamente por controlar su deformado cuerpo: “Evelina en corsé, se debatía sofocada, los brazos en alto tratando de meter su opulenta humanidad en un estrecho refajo de seda rosa” (62). La imagen ridiculizada y deformada por su acto de consumir sin gusto es presentada como un reflejo de su interior. Así, Evelina es percibida como cubana por su cursilería y por su incapacidad de adaptar su cuerpo tanto al mercado de consumo internacional como al doméstico.

Sin embargo, la cursilería no es exclusiva de los personajes femeninos; los masculinos son también cursis por su consumo irracional y su falta de buen gusto. Un ejemplo de este mal gusto masculino es el marido de Ana, modelo de hombre que no ha sabido adaptarse al proyecto republicano y cuya incapacidad se comunica por sus elecciones estéticas: “analizaba con una crueldad deleitosa el verde estridente de su corbata pueblerina, el corte vulgar de su traje azul añil que hería la retina de una manera terrible, la poca feliz combinación de las medias con los zapatos a dos tonos, escalonadamente cursis” (99). Tanto Evelina como el marido de Ana imitan copias que hacen pasar como cubanas a través del consumo, pero que no se ajustan ni a patrones de consumo ni al gusto moderno que se transmite a través de los mismos. Esta incapacidad de agrandar es el significante de las reformas sociales que demandan el movimiento feminista al que pertenece Soravilla.

Sin bien los parámetros de la higiene y la maternidad permiten a Ana una exploración de su identidad moderna ligada a un buen gusto que limpia el cuerpo y que permite una producción estética, la novela también reflexiona sobre las posibilidades de una mirada femenina moderna y denuncia las trampas de un modelo heterosexual del deseo. Especialmente peligroso es el personaje de Darío, “antropófago con levita”, capaz de devorar a Ana y reducirla a un objeto. Este temor de la protagonista de perder su ansiado placer estético anticipa la escena final en la que Darío mata a Ana en un ataque de celos después de que Julio Torrens intentara violarla. De entre todos los hombres presentes en la vida de Ana, su marido, su

primer amor –Julio Torrens–, su admirador –Ismael Ortega–, y su amante –Darío Torres–, sale victorioso el último como modelo del nuevo hombre moderno y elegante: “En un salón de baile, Ismael resulta fascinante y tu mediquito un cavernario, vulgar. ¡Pero en la playa! Ismael no debería quitarse el smoking ni para dormir y tu médico debía andar siempre desnudo, como los dioses” (383). El cambio de los espacios de socialización, del salón a la playa, y de los modelos de elegancia, del esmoquin al traje de baño, propone la transformación de las ideas a través de la producción de imágenes de consumo modernas y cubanas. En este caso, el hombre moderno cubano es desnudado de sus ropajes. El rechazo de la cursilería de Julio Torrens y el marido de Ana, incapaces de adaptarse a nuevos espacios y prácticas se contraponen a la mirada del cuerpo de Darío Torres. Dicha mirada les permite a las protagonistas de la historia elaborar unos patrones elegantes de consumo definidos como cubanos.

La importancia de la moda en la sociedad cubana y su papel como distribuidora y creadora de contenidos sociales e imágenes de consumo modernas evidencia al mismo tiempo las tensiones racionales y de género que se trasladan a cambios de los modelos estéticos y del buen gusto. Por un lado, Ana presenta la ansiedad de un grupo de mujeres, con las que se identifica la propia autora, constantemente en el candelero de la opinión pública y cuestionadas por su carencia material, su pobre vestuario y unos patrones de belleza a los que no se ajustan. Frente a este modelo de consumo de la mujer, Ana se rebela contra la tiranía de la moda desde su defensa de un cuerpo limpio y desnudo en el que puede combinar diferentes adornos estéticos: “y no sé por qué habría de avergonzarse ella de su hibridez cuando mi criada mulata no se avergüenza de la suya ni se cree menos porque en su sangre de etiópica, tiene varias gotas de sangre blanco” (148). Ana aspira al mestizaje cultural posible desde su sensibilidad artística, lo que la ayuda a modular su cuerpo y a disfrutar de otros cuerpos que circulan en la isla, al mismo tiempo que le permite rebelarse contra un sistema en el que la mujer es objeto de consumo o consume sin ninguna reflexión estética.

Lesbia Soravilla critica la frivolidad de esta cultura de masas y consumo que esclaviza a la mujer como objeto de consumo cubano sometido a un mercado internacional. En su novela *El dolor de vivir...* explora el potencial de esta “nueva mujer” como figura de cambio social para presentar un concepto de patriotismo. Así, la definición de la cubanidad se articula como la distancia entre las promesas de la modernidad y las desigualdades socioeconómicas en torno a la mirada al cuerpo. Por una parte, la toma de conciencia en torno al placer estético del cuerpo provoca la reapropiación de espacios de participación para la mujer. Por

otro lado, la experiencia estética, ligada a las desigualdades materiales, provoca el aislamiento de la protagonista, Ana Betancurt, dentro este espacio republicano.

A lo largo de la novela, el deseo que pone en marcha los nuevos patrones de consumo y de placer sensorial se representa de acuerdo a una clara diferenciación social, racial y sexual. Además, la novela plantea el peligro para las mujeres como Ana, que pueden acceder al placer del cuerpo y establecer una estrecha relación entre su identidad corporal y su participación en una sociedad cubana moderna, pero que corren el riesgo de depender de un modelo de la moda neocolonial que racializa el discurso estético como forma de incluirlo en un circuito del consumo internacional. La cursilería de la mujer cubana es un exceso y un movimiento escapista hacia una fantasía dentro de la cual puede exhibir la cultura material y elegancia cubanas sin adherirse completamente a patrones de consumo extranjeros. Al mismo tiempo, esta cursilería permite reorganizar la diferencia racial dentro de la isla desde una política estética del cuerpo. Mientras que Evelina es cursi en un espacio doméstico, Lula Pérez y Beba del Pino proyectan su ideal de mujer moderna y cursi en la calle, ideal que se convierte en una exposición de maniqués que presentan una estilización del modelo decimonónico y criollo de Cecilia Valdés, “con caderas opulentas como modelos de Rubens” ahora “tiranizadas por los abrigos, los fieltros, las plumas y los guantes, semejantes a siluetas estilizadas de algún magazine de moda” (185). Aunque pareciera que estamos ante un cambio de modelo que ya no tiene en cuenta el cuerpo colonial de Cecilia Valdés sino el de las estrellas hollywoodenses como Greta Garbo o Clara Bow, Soravilla presenta esta “nueva mujer” como un proceso más de copia que puede servir de transición a una utopía moderna: “Son las preciosas de hace siglos. El inevitable tipo de transición entre una época a otra y que está entre la criolla gorda, virtuosa y de escasa cultura y la mujer que ha de venir de toda esta renovación iconoclasta” (186). Es pues una “nueva mujer” que materializa un arte de vanguardia y que corporeiza los antecedentes de un arte propiamente cubano, una utopía artística y ética desde la reescritura del cuerpo femenino. Una utopía radical que denuncia los patrones de consumo extranjeros que reducen a la mujer a un modelo heterosexual del consumo y de la producción estética, al mismo tiempo que reconfigura las políticas del cuerpo y el acceso al conocimiento a través del “buen vestir.” En esta utopía, la importancia de la moda como experiencia estética y nueva ficción de consumo permite regular el cuerpo como forma de conocimiento indispensable para participar en proyectos culturales y políticos. Ser moderno implica estar a la moda tanto en el plano del vestuario y el adorno como en el de las ideas, al mismo tiempo que se incrementa un consumo que regula el gusto como diferencia racial y de género.

Referencias

- Bejel, Emilio. (2001). *Gay Cuban Nation*. Chicago: University of Chicago.
- Benítez Rojo, Antonio. (1992). *The Repeating Island*. Durham: Duke University Press.
- Borchmeyer, Florian y Hentschler, Matthias. (2007). *Havanna. Die neue Kunst Ruinen zu bauen [Habana. El arte nuevo de hacer ruinas]* [Película]. Raros Media/Kopffilm/Glück Auf Film/Cinema Guild.
- Calinescu, Matei. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism-Avant Garde-Decadence-Kitsch-Postmodernism*. Durham: Duke UP.
- Crane, Diane. (2000). *Fashion and its Social Agendas. Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press.
- Entwistle, Joanne. (2000). Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice. *Fashion Theory*, 4(3), 323-348.
- Fraunhar, Alison. (2008). Marquillas cigarreras cubanas: Nation and Desire in the Nineteenth Century. *Hispanic Research Journal*, 9(5), 458-478.
- Gómez de la Serna, Ramón. (1988). *Ensayo sobre lo cursi*. Madrid: Moreno Ávila.
- Jongh, Elena M. de. (1995, otoño). Feminismo y periodismo en la Cuba republicana: Ofelia Rodríguez Acosta y la campaña feminista de “Bohemia” (1930-1932). *Confluencia*, 11(1), 3-12.
- Laqueur, Thomas. (1990). *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.
- McClintock, Anne. (1995). *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge.
- McFarland, Thomas. (1987). *Shapes of Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Menéndez, Nina. (1997). Garzonas y feministas in Cuban Women’s Writings of the 1920’s: *La vida manda*. En Balderston, Daniel y J. Gay, Donna (Eds.). *Sex and Sexuality in Latin America (74-189)*. Nueva York: Nueva York University Press.
- Montero, Susana. (1989). *La literatura femenina cubana 1923-1958*. La Habana: Editorial Academia.
- Moreno, Carlos. (1995). *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Parkins, Wendy. (2002). *Fashioning the Body Politics: Dress, Gender, Citizenship*. Oxford: Berg.
- Pérez, Louis A. (1999). *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rivière, Margarita. (1992). *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez Acosta, Ofelia. (1929). *La vida manda*. La Habana: Editorial Oriente.
- Root, Regina A. (2005). *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg.
- Scott, Linda. (2005). *Fresh Lipstick. Redressing Fashion and Feminism*. Nueva York: Palgrave MacMillan.

- Soravilla, Lesbia. (1936). *Cuando libertan los esclavos*. La Habana: Cultural S.A.
- (1932). *El dolor de vivir. Una novela moderna*. s.c.; s.e.
- Stoner, Lynn K. (2003). Militant Heroines and the Consecration of the Patriarchal State: The Glorification of Loyalty, Combat, and National Suicide in the Making of Cuban National Identity. *Cuban Studies*, 34, 71-96.
- Unruh, Vicky. (2006). *Performing Women and Modern Literary Cultures in Latin America*. Austin: UT Press.
- Valis, Noël. (2002). *The Culture of Cursilería*. Durham: Duke UP.

Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos:

De los *concerts* al teatro de mujeres en San Andrés

Eduardo Antonio Silva
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia
edansilva@gmail.com

Resumen

Este artículo explora la manera en que algunas mujeres en la isla de San Andrés han participado en diversas prácticas de performance, que tienen en común el cuestionamiento a la imposición colonial de una historia y un tiempo lineal que expone su propia autoridad documental. El performance funciona como una metodología que desestabiliza la primacía del archivo en el análisis de procesos históricos y a la vez permite reflexionar sobre procesos de memoria social, corporal y participativa para abordar el modo en que diversas prácticas del pasado se manifiestan en el presente. Se estudiará un tipo antiguo de fiesta conocida como *concert*. El análisis de la obra de la actriz isleña Marilyn Biscaíno, Combak, combak, sirve como ejemplo para mostrar las condiciones en que se manifiesta la memoria social en un escenario de experiencias y prácticas cotidianas de mujeres.

Palabras clave

Historia, memoria, mujeres, performance, San Andrés isla, teatro.

Abstract

This article explores how some women on the island of San Andrés have participated in different performance practices, which have in common the challenge to the colonial imposition of a history and linear time that exposes its own documentary authority. The performance is taken as a methodology that destabilizes the primacy of the archive in the analysis of historical processes and also allows reflection on processes of social, embodied, and participatory memory to address how various practices of the past are manifested in the present. We will study an ancient kind of fair known as concert. The analysis of the work of local artist Marilyn Biscaíno Combak, combak, serves as an example to show the conditions under which social memory is manifested in a scenario of experiences and daily practices of women.

Keywords

History, memory, performance, San Andres island, theater, women.

Recibido: Abril 29 de 2013 • Aceptado: Mayo 17 de 2013