



The forum for inter-American research was established by the American Studies Section of the English Department at Bielefeld University in order to foster, promote and publicize current topics in the studies of the Americas.

Executive Director:

Wilfried Raussert

Editors:

Yolanda Campos
Luisa Raquel Lagos Ellermeier
Marius Littschwager
Mahshid Mayar
Joachim Michael
Paula Prescod
Wilfried Raussert
Brian Rozema

Editorial Board:

Prof. Mita Banerjee, Mainz University, Germany
Prof. William Boelhower, Louisiana State University, USA
Prof. Nuala Finnegan, University College Cork, Ireland
Prof. Emerita Lise Gauvin, Université de Montréal, Canada
Prof. Maryemma Graham, University of Kansas, USA
Dr. Jean-Louis Joachim, Université des Antilles, Martinique
Prof. Djelal Kadir, Penn State University, USA
Dr. Luz Angelica Kirschner, South Dakota State University
Prof. John Ochoa, Pennsylvania State University, USA
Prof. John Carlos Rowe, University of Southern California, USA
Prof. David Ryan, University College Cork, Ireland
Prof. Sebastian Thies, University of Tübingen, Germany
Dr. Cécile Vigouroux, Simon Fraser University, Canada

Design:

Alina Muñoz

Contact:

fiar@interamerica.de
www.interamerica.de

[49] 521-106-3641
(European Standard Time)
Postfach 100131
D-33501 Bielefeld
Germany



The association seeks to promote the interdisciplinary study of the Americas, focusing in particular on inter-connections between North, Central, and South American culture, literature, media, language, history, society, politics, and economics.

www.interamericanstudies.net

Guest Editor of Vol. 10.2:

Susana Rocha Teixeira

Vol. 10 No. 2 (Nov. 2017):
Bodies in the Americas

Table of Contents

Introduction: Bodies in the Americas	5
Susana Rocha Teixeira (Bielefeld University)	
The US Breast Cancer Body in the Rising Age of the Mastectomy	12
Bernadette Wegenstein (The Johns Hopkins University)	
Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea.	29
Natalia Lecca Silva (Lima-Perú)	
“Reduce Your Appearance instantly!” Representations of the Female Body in Comic Books for Women and Girls	47
Katharina Vester (American University)	
El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes	66
Carmen Ibáñez (Universität zu Köln)	
Las niñas del Caribe y la ‘conciencia corporal’: apuntes para una descolonización encarnada	85
Nadia V Celis Salgado (Bowdoin College)	
“I’d rather push a guy out a window”: Trauma, Abject Bodies, and the Unhomely in The Catcher in the Rye	108
Danielle Glassmeyer (Bradley University, Peoria, Illinois, USA)	

Susana Rocha Teixeira (Bielefeld University)

Introduction: Bodies in the Americas

Keywords: human bodies, bodies in the Americas, modifications, discussions, cultural studies

In the last few decades, the body has increasingly taken the center stage in various countries in the Americas. Bodies are modified, improved, discussed, and displayed in forms of media such as Instagram, TV-shows or magazines. Progress in the field of medicine contributed to this situation. Amongst others, new forms of surgery and developments regarding prosthetics allow humans to replace missing or dysfunctional limbs, and offer patients ‘normal’ bodies. At times, particular measures and prosthetics result in bodies which are better than ‘normal’, as the case of the South African sprint runner Oscar Pistorius has shown. His running blades caused a controversy when he participated in the Olympics in 2012. Some claimed that his special carbon-fiber-reinforced polymer prosthetics gave him an unfair advantage in comparison to the other participants without prosthetics. Similar holds true for progress in the area of pharmacology, in particular psycho-pharmacology. “SSRIs, hormones, brain boosters, neurotransmitters” not only make people feel better but also improve their mental capacities and can replace other recreational, or brain- and/ or mood-enhancing drugs such as cigarettes, alcohol or illegal substances. [1] Developments like these allowed critics to add new perspectives and angles to past discussions on the Cyborg or the Posthuman as, for example, to Donna Haraway’s well-known “A Cyborg Manifesto” (1984).

For years, psychologists and advertisers among others propagated that ‘good looks’ offer a competitive edge in the tough competition for jobs or in the dating market. Statistics and surveys seem to ‘prove’ that ‘good-looking’, healthy, young, ‘white’ males and females seem to do better in many areas. Unsurprisingly, scholars such as the historian Sander L. Gilman pointed out that plastic surgery had already been used in the nineteenth century to remove ‘racial markers’ such as the ‘Jewish nose’, or the ‘Irish pug nose’, [2] and thus to remove grounds for discrimination. In the course of the twentieth and twenty-first centuries, plastic surgery, i.e., cosmetic and reconstructive surgery, but also other non-invasive forms of self-improvement or beautification, increasingly seemed to offer new and almost endless opportunities for those who felt a need for improvement, an effect that some critics called “democracy of beauty.” [3] However, while some feminists such as Kathy Davis (*Reshaping the Female Body*, 1995) also see some potential in these developments, and forms of beautification such as cosmetic surgery as a possible source of empowerment for women, other feminists believe it to be strictly a form of oppression, the result of the male gaze and white male beauty ideals imposed on women. They believe that procedures such as cosmetic surgery and other forms of beautification perpetuate and reflect strict, very specific beauty ideals which further marginalize women’s bodies that do not conform to these ‘ideals’. These ideals are particularly oppressive and exclusive for women who are in various ways categorized as ‘other’ as it is the case for women who ‘lost’ their breasts due to mastectomy, or (regarding ‘race’) for female, colonialized bodies.

From the twentieth century on, academic fields, such as cultural studies, sociology, philosophy, and history, also increasingly ‘discovered’ the body as a potential object of research. Notable critics such as Marcel Mauss, Norbert Elias, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Mike Featherstone, Bryan Turner, Susan Bordo, Robert Gugutzer and Nina Degele (to name just a few) explored various aspects of the human body. They explored its relation to society and power, the importance of patriarchy, its role regarding (personal and collective) identity construction, and the body as a medium of communication. Literature and other forms of cultural productions have also reflected on the human body and created representations which reflect societal values, expectations, fears, hierarchies and forms of oppression. They also created rebellious and disturbing bodies and offered possibilities to liberate female, colonialized and other types of ‘other’ bodies, and to (re)create personal or collective identities. [4]

However, despite the seeming ubiquity of the body in many fields and areas, when it comes to the Americas, much of the research on bodies has focused on the United States of America so far. Of course, this doesn’t mean that no research has been done regarding bodies in other countries in the Americas. On the contrary: Various scholars such as Alexander Edmond (e.g., *Pretty Modern: Beauty, Sex and Plastic Surgery in Brazil*, 2010) and M.M. Adjarian (*Allegories of Desire. Body, Nation, and Empire in Modern Caribbean Literature by Women*, 2004) also explored aspects of the body in other parts of the Americas. However, various critics seem to believe that there is still a lot more of research that can be done regarding other countries in the Americas. Furthermore, publications tend to focus exclusively on the United States or on Latin America, or the Caribbean. Thus, the aim of this issue is to offer an integrative approach, which explores various aspects of human bodies in a number of countries in the Americas. It explores disturbing, oppressed, and traumatized bodies; it explores beauty and body ideals; the body as source of identity, insecurity and form of communication; it explores the empowering or exploited body, and the opportunities (e.g. for liberation or new beginnings); and it explores places and countries such as Peru, Bolivia, the Caribbean and the United States. The aim of the diversity of contributions is to show a range of different (and at times similar) views on and issues regarding the human body across the Americas.

In the opening essay “The US Breast Cancer Body in the Rising Age of the Mastectomy,” the linguist and filmmaker Bernadette Wegenstein (Baltimore), writes about six women whom she accompanied for her US-American documentary *The Good Breast* (2016), and who were not only diagnosed with different forms of breast cancer but also underwent mastectomies. At the same time, this essay also explores the female body’s possibilities for rebirth and the opportunities it offers at reconnecting with oneself, and creating better, ‘truer’ selves after the loss of the breast. Wegenstein also analyzes the roles of misogyny, patriarchy and violence against (and its effects on) the female body.

Natalia Lecca Silva's (Lima) essay "Cuerpos en Disputa. Reflexiones sobre Cuerpo y Género Desde los Discursos de Tres Mujeres Profesionales en Danza Contemporánea" discusses three Peruvian women who are professional dancers of contemporary dance. Taken from her research, which was based on qualitative interviews, she describes not only how these women left classical ballet and came to contemporary dance, but also how classical ballet's 'ideal' bodies reflect patriarchal beauty expectations and body norms. She also describes how these women used their unruly or disturbing bodies and selves, and situations they felt uncomfortable with in life as starting points to establish new senses of self, beauty and body.

In "Reduce Your Appearance instantly! Representations of the Female Body in Comic Books for Women and Girls," the historian and cultural studies scholar Katharina Vester (Washington, D.C.) explores representations of female bodies in US-American comics in the twentieth century. Some comics featured female bodies in very revealing dresses and at times even bordered on the pornographic. Other comics propagated normalcy, and seemingly created characters which represented 'ordinary' women as female heroines. However, these comics also represented body and beauty ideals and ideals of femininity of the hegemonic patriarchal ideology. Then when feminist underground comics entered the market in the 1970's, they offered alternative, 'disturbing' views on female bodies, and included topics such as "menstruation and women's desires," which resisted hegemonic female body and beauty ideals.

In her essay "El Cuerpo Como Evidencia: Etnicidad y género en los Andes," the historian Carmen Ibanez (Cologne) analyzes female bodies, body and beauty ideals in the Andes, and in particular of Indians and Cholas in Bolivia. In her essay, she not only explores various forms of oppression and marginalization due to ethnicity, class and gender that they face in their societies, but also forms of corporeal resistance. Not only do they challenge power structures by, e.g., refusing to stay confined in reservations and instead becoming visible in urban centers, but also by challenging homogenizing beauty ideals.

Nadia Celis Salgado (Brunswick), who is specialized in Romance Languages and Literatures and Latin American Studies, explores works by Hispanic Caribbean writers and representations of (female) bodies in their works in her essay "Las Niñas del Caribe y la 'Conciencia Corporal': Apuntes para una Descolonización Encarnada." The colonized, female, Caribbean body had to cope with numerous barriers, various forms of consumption and exploitation (labor, sexual), and its effects such as fear, trauma, paralysis, and speechlessness. However, in the works of Hispanic Caribbean authors, the body functions as a communicative agent, which enables the negotiation of issues of power and (female) identity, and contributes to decolonization.

Danielle Glassmeyer (Peoria), who specializes in American literature and culture, offers with "I'd rather push a guy out a window": Trauma, Abject Bodies, and the Unhomely in *The Catcher in the Rye*, "an against the grain reading of JD Salinger's well-known novel. In her analysis

she focuses on the Holden character, and, seeing him as a trauma survivor and suffering from PTSD, she explores the various ways the novel explores the physical effects of his trauma. While she argues that it enables him (as he is put into an unhomely position) to also see “fault-lines and injurious patterns in a culture that others see as ‘normal,’ ” it is also disabling. His trauma affects the physicality of his body and not only causes intrusive memories and hyper arousal, but is also responsible for his push-pull behavior.

Endnotes

[1] See, e.g., Miller *Makeover Nation*, pg. 20 and 39 ff.

[2] See, e.g., Gilman, *Making the Body Beautiful*, pg. 16, 23 and 85 ff.

[3] See, e.g. Rosen “Democratization of Beauty”

[4] On body and identity see, e.g., Coelsch-Foisner and Fernández Morales (eds.) *The Human Body in Contemporary Literatures in English*

Works Cited

- Coelsch-Foisner, Sabine and Marta Fernández Morales, eds. *The Human Body in Contemporary Literatures in English. Cultural and Political Implications*. Frankfurt: Peter Lang, 2009. Print.
- Davis, Kathy. *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery*. New York and London: Routledge, 1995. Print.
- Gilman, Sander L. *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton: Princeton UP, 1999. Print.
- Miller, Toby. *Makeover Nation. The United States of Reinvention*. Columbus: The Ohio State UP, 2008. Print.
- Rosen, Christine. "The Democratization of Beauty." *The New Atlantis. A Journal of Technology & Society*. 5 (2004): 19–35. Print.

Suggested Citation:

Rocha Teixeira, Susana. "Introduction: Bodies in the Americas." *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 5-11. Available at: www.interamerica.de

Bernadette Wegenstein (The Johns Hopkins University)

The US Breast Cancer Body in the Rising Age of the Mastectomy

Abstract

This article discusses changes in women's bodies as a result of their breast cancer treatment and how they experience those changes. It draws on the lived experiences of five US women from my documentary *The Good Breast* (2016). All have lost one or two breasts and had different forms of breast reconstruction, from implants to latissimus dorsi breast reconstructions that use one's own tissue and fat. In what follows I explore how the rise of the mastectomy has produced various forms of a female body that looks for a kind of rebirth in the loss of the breast.

Keywords: female body, breast cancer, experience, *The Good Breast*

The Rise of the Mastectomy

Until 1880 breast cancer was a terminal disease. William Halsted's radical mastectomy, which he started to perform in 1892 at the Johns Hopkins University Hospital, was celebrated as a *cure* to breast cancer, with 50 percent of women who underwent the procedure finding themselves cancer-free three years later. While I do not diminish Halsted's importance—not only his innovative breast cancer surgery but his many other important inventions and surgeries—I do draw a historical connection between male surgeons like Halsted and others after him (such as Dr. Edward Lewison) and the misogynist gesture expressed in the radical removal of a woman's breasts.

As Siddharta Mukherjee has written about Halsted's attitude toward the physical and mental devastation caused by his methods,

"Halsted accepted all these consequences as if they were the inevitable war wounds in an all-out battle. 'The patient was a young lady whom I was loath to disfigure,' he wrote with genuine concern, describing an operation extending all the way into the neck." (65)

The history of the cure to breast cancer—and indeed the very history of the term "cure"—is fascinating and complex. Halsted's statistics claimed that the radical mastectomy, while a disfiguring procedure, prolonged women's lives for at least three years without reoccurrence of the cancer, in what was labeled the "three-year-cure." Other surgeons, extending the logic behind Halsted's operation, went even further in resecting major parts of the chest wall in an attempt to improve outcomes. The claim of a "cure" was debated in the 1930s and 1940s, and it is still an open question to what extent Halsted may have manipulated these statistics.

As increasingly extensive surgery was found to impose much suffering without additional benefit to patients, a shift in thinking about breast cancer occurred. Other procedures and tests after Halsted's era have helped advance the cure through preventative measures: the Pap smear test invented in the 1940s, and the practice of regular mammography screening, which was established in the 1960s and which helped to promote the idea of "women taking preventative action," to this day one of the most widely-promoted slogans in women's care-of-self discourse. With current genetic testing possibilities, prevention not only includes screening and routine self-examination, but goes as far as the prophylactic mastectomy that many women choose based on a positive test result for the BRCA1 or BRCA2, the so-called breast cancer genes. These mutations are risk factors for breast cancer but not a guarantee that the disease will ever develop. In some cases, women with BRCA mutations have questioned whether the presence of a BRCA mutation in their fetus is sufficient justification for termination.

Today, once breast cancer is diagnosed there are three common modalities employed to treat it: surgical removal (lumpectomy or mastectomy), radiological treatment, and chemo- or hormonal therapy. Taken individually, these measures cannot be said to constitute *one* therapy or cure to breast-cancer; rather, they are complementary procedures that are increasingly being individually tailored to treat specific biological characteristics of women's illnesses. Generally speaking, a woman is characterized as cancer-free after five years without the reoccurrence of either the same or any other cancer, although recurrences or new primaries can occur anytime in a women's lifetime. Certain "early stage" breast cancers such as DCIS (ductal carcinoma in situ) can be "cured" in that they are not likely to spread or reoccur anyway, but there is also an ongoing debate about whether these cancers should best remain untreated, as some of them may be indolent; and there is an emerging awareness that some may not even exhibit behavior that qualifies as "cancer." In other words, some of these conditions would never progress to a life-threatening condition, making treatment appear unnecessary at best and risky at worst. Nonetheless, as the diagnosis of the disease continues to rise, so does the incidence of such measures.

In contrast to other surgical procedures in the U.S., which have trended toward less rather than more invasive surgery due at least in part to the rise in robotic, laser, and endoscopic technologies, prophylactic mastectomy rates have increased over the last decade, including sharp increases in women opting for bilateral mastectomy in cases where cancer is limited to one breast (Kaufman). This enigmatic rise has taken place despite the clear evidence that, except in cases of carriers of certain genetic mutations such as those in the BRCA1 gene (Ford et al. 695), mastectomies do not guarantee survival benefits (Hawley et al.). Kaufman reports that this increase "is not well understood," while pointing to "physician recommendation, patient concern about recurrence, increased use of breast magnetic resonance imaging (MRI), and desire for symmetry" as the "main reasons women opt to undergo bilateral mastectomy."

Whatever the explanations may be, the rise in mastectomies is having an effect on women, their bodies, and how they experience them. In what follows I tell the stories of five different women and how they have lived with their decision to lose their breasts. Their motivations and results shall reveal the fact that the breast, unlike any other organ I can think of, does not follow any statistics in terms of how its loss is perceived and lived. Rather, it shows how it is able to link directly to a woman's most personal body identity.

Carol: An Amazon Warrior



Carol in 2014 before her final operation during which she receives the permanent implants, as well as a tummy tuck.

Carol McGinnis was a wild young woman, who had her first child at age 16. She lost her mother to breast cancer and remains angry that her mother never gave her the chance to properly say goodbye. Through her own experience with breast cancer, she realizes it was impossible her mother didn't know she was going to die—her own experience with the illness has brought her closer to understanding her mother's illness.

Carol had six children with two husbands before she met Eric Ward, ten years her junior, playing Halo online. Carol and Eric were “leaders” in the game, calling themselves AmaZaan and Alpha Shadow. Before she underwent chemotherapy for stage III cancer, Carol had long, thick hair that she had grown out for the full five years she and her husband, Eric, have been together. Eric has admitted that Carol’s hair is his fetish—he wouldn’t let her cut it before she had cancer and he kept Carol’s hair when she had to shave it for chemo. They expect Carol’s hair, when it grows back, to represent a “rebirth” in their relationship—“Like a phoenix rising from the ashes.” Carol and Eric’s sex life has remained active throughout treatment—they joke about their “chemo-sutra” sessions and can’t keep their hands off each other.

Carol’s twin daughters, Octavia and Echo, have been most involved in her treatment. They are like the yin and yang of their mother’s cancer story—Octavia, who is studying to be a marine biologist specializing in sharks, has her mother’s Amazon warrior grit. Echo, who is a Montessori-school teacher, has her mom’s down-to-earth-ness and sensitivity. They both have beautiful, thick hair—Octavia’s is short and Echo’s is long.

When Carol found a large lump in her breast, which had developed rapidly after her last mammogram, Dr. Schnaper put Carol on a neo-adjuvant chemotherapy treatment, meaning she received chemo before surgery. Throughout her chemo treatment, which Carol described as “torturous,” Carol’s tumor shrunk noticeably—although not enough to keep her from undergoing a double mastectomy and radiation.

Throughout her grueling treatment, Carol’s attitude remains positive—although not in a way that diminishes the seriousness of her case. She is strong in the face of mortality, and although her prognosis is unknown, she remains protective of Eric and of her family, guiding them through their insecurities around her illness’ progression. She surpasses every obstacle with dignity: more positive lymph nodes than were originally expected; her development of lymphedema; the rosacea on her left breast. A week before going in for her final implant exchange, Eric and Carol decide that she will have a tummy tuck. She discloses this information only after the fact, and only told Octavia, not Echo. She says she did it for Eric and for herself. She also wanted to protect Echo, who is overweight, from “getting the wrong message.” The tummy tuck and her breast implants turn Carol into a sex bomb (with breasts that are bigger now than they originally were). Her transformation has also highlighted that now that she can control the size and symmetry of her breasts, she wants to get them “just right,” something she admits would never have occurred to her before the reconstruction process began.

Elizabeth: The Homemaker

Elizabeth Hammond, an accountant who is devoutly religious and home-schools her six children in Westminster, Maryland, was diagnosed with breast cancer when she went for her annual mammogram the day before her fiftieth birthday. The pathology reported a stage IIB *ductal carcinoma in situ* (DCIS). Her largest tumor was 6 mm and she had two of them. Elizabeth had two lumpectomies in December 2010, as two out of five of her lymph nodes tested positive. She started chemotherapy shortly after her surgeries in January 2011. In between her third and fourth treatment, Elizabeth sought the advice of plastic surgeon Dr. Gedge Rosson, who specializes in the DIEP flap breast reconstruction, in which blood vessels (deep inferior epigastric perforators) along with the skin and fat connected to them are removed from the lower abdomen and transferred to the chest to reconstruct the breast.

Elizabeth’s mastectomy was performed on May 6, 2011, when Dr. Rosson first put in her tissue expanders to help decide whether or not a DIEP flap could be feasible. Her reconstruction was done in stages to make sure there was no tumor close to the chest wall; a total of five MRIs and biopsies and their path reports ensured that a DIEP flap could be done, and it was performed on July 25, 2011. A half a year later, in December of 2011 Dr. Rosson grafted Elizabeth’s nipple. After a one-year healing process Elizabeth decided to have abdominal modifications (liposuction)

and nipple alteration. In April 2013 she had her areola and nipple tattooed by tattoo-specialist Vinnie Meyers, who was recently coined the “Michelangelo of nipple tattoos” by Vice magazine, which constituted, in Elizabeth’s own words, the “icing on the cake.”

While Elizabeth did not increase her overall breast size, she says her breasts have improved dramatically because they are “fuller on top.” This allows her to show more cleavage than before and she feels that she is able to fit into her clothes better. While waiting for her nipple reconstruction, Elizabeth decided to have liposuction done to her flanks, putting back a contour into her waist line; but with this procedure a fold was created on her waist “where the front was pulled down and the back wasn’t. It kind of made a strange fold.” Elizabeth explains that because the surgeon took out a lot flesh from the abdomen, it rearranged her body in the wrong way. She felt uncomfortable when sitting down. When modifying the fold the surgeon additionally liposucted her hips and upper thighs. She had always wanted to have this additional cosmetic procedure, but would not have done it only for the aesthetics of it. However, with the breast reconstruction spanning over a year, she felt it was an opportune moment to do it. Today there are still holes and depressions in her thighs that Elizabeth wants smoothed out. She is also unsatisfied with a “dog ear” at the end of her scar; additionally, her right hip feels flattened out, but on her left hip there is still extra skin, which she would eventually like to have removed. Finally, her abdominal scars on her hips require more work. She undergoes yet another cosmetic intervention to fix these features in the Fall of 2014, three years after her original diagnosis.



Elizabeth Hammond photographed by Sandra Geroux on the set of *The Good Breast*, May 17 2013

Elizabeth interprets this onslaught of cosmetic alterations in moral and even religious

terms: "I feel I am so much of a better person after being through this. I feel just like Jesus Christ, seriously, I am more of a conqueror. I have overcome so many things that I would not even have realized." Like what, I ask her. "Such as being willing to be vulnerable to people. I say what I really think. I am an influence for positive overcoming. Being able to encourage other people that they can get through a trial. Be those financial problems, marital or health problems... there is always something that I can draw on from my experience."

Elizabeth says she is now truly satisfied, and more than ever before, with who she is. Her breast cancer was a process and a trial to help her become a more beautiful human being, not only physically (although she definitely finds her body more attractive than it was before), but her relationships are a fuller and richer experience; "I like the new person better."

Doris: The Victim

Doris had a botched lumpectomy by another surgeon a couple of years ago that left her disfigured. When asked by Dr. Schnaper why she wanted a double mastectomy, she responded, "It's a mix." She wanted the peace of mind to not have to worry about mammograms in the future, but also, as a "girly girl," she wanted new breasts in order to feel more feminine.

Doris says the premium she places on looking attractive comes from her Italian mother, who believes a woman has a duty to look good for her man. Doris has been with Randy, her boyfriend, for two years. She sees her breast reconstruction as another way to please him—even going so far as to say her reconstructed nipples will "obviously" not be for her pleasure, but for his.

The daughter of a Korean War veteran and an Italian mother, Doris grew up in a strict family. Her father was physically abusive and tyrannical about her chores, white-gloving picture frames to make sure they were clean. She revealed to me that her grandfather sexually abused her from age 6 until she got her first period at age 11. Doris has never dealt with her traumatic past in a professional setting. Becoming a character in a documentary film has been a trigger for her to make the connection between her body image issues and her abusive past.

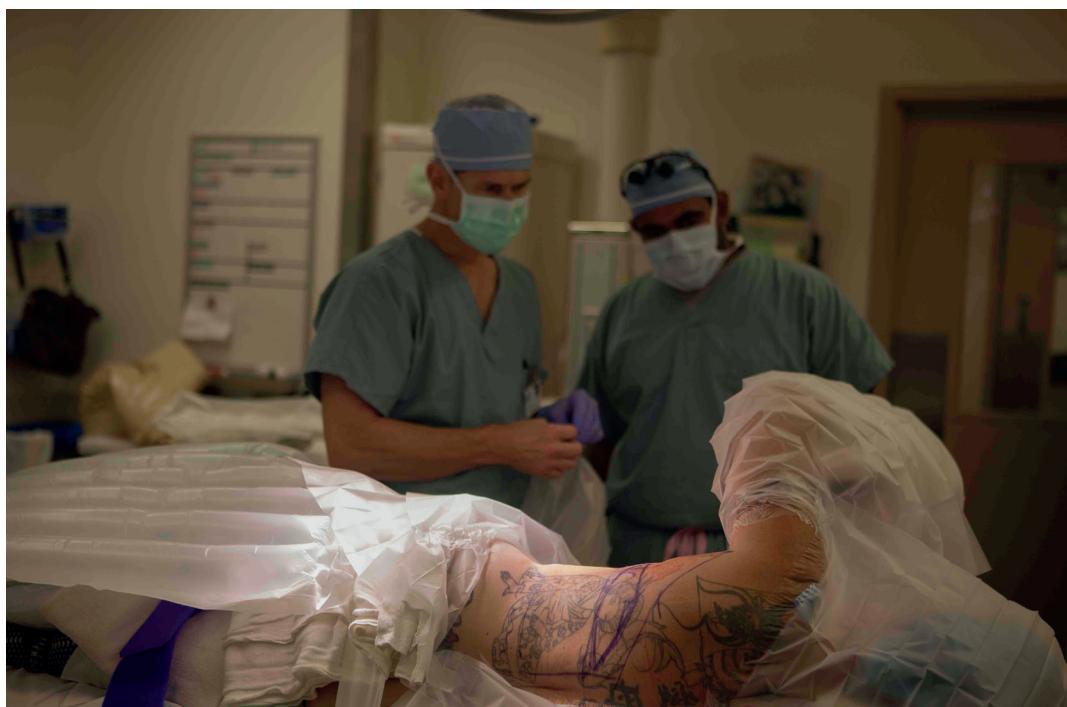
Doris tried for the largest breasts possible, but Dr. Slezak had to work with Doris on accepting the fact that her skin was too damaged from the radiation treatment to hold such a large size. Doris was heartbroken about this, and it almost ruined her vacation in Ft. Lauderdale, Florida, where she and Randy went for New Year's Eve. After a consultation with noted nipple tattoo artist Vinnie Myers, Doris's dissatisfaction with her new breasts comes to a head—she admits to Randy the thing she wants "more than anything" is cleavage.

Doris's implant becomes infected twice, and she has to have it removed. With just one breast Doris feels lost—she says she would accept a 30-percent chance of dying just to have her breasts back. She visits plastic surgeon Dr. Gedge Rosson, who specializes in the DIEP Flap, which she sees as her last best hope, a way to be proud of her body again. But Doris is in

generally poor health—she takes dozens of prescriptions and is allergic to dozens more.

Just before her DIEP Flap, Randy leaves Doris, taking some of her money that he says she owed him for having taken care of her during her treatment and reconstruction. After the breakup, Doris moves between the substandard environments of her son, Sandro, in a low-rent Baltimore neighborhood, her daughter's McMansion in Pennsylvania, and her mother's ranch home in Annapolis.

Dr. Rosson performs the DIEP flap, and Doris wakes up after the 12-hour surgery in despair and confusion. Her first worry was, "Does my left breast now look like a football?" because her scar was so prominent. After two days at home, Doris's breast transplant over her radiated skin becomes severely infected, and she loses it in an emergency procedure with a different doctor. This is most likely where she contracts MRSA—a life-threatening bacterial infection. She blames Dr. Rosson's nurse practitioner, Laura Gavin, believing that Laura didn't admit her fast enough and that her infections could have been avoided. At one point she considers that she perhaps does not need "Dr. Rosson's bag of tricks" and will have the one breast removed and her chest tattooed as an acknowledgement of her history of breast loss, thereby liberating herself from the weight of the breast altogether. But as time goes by, Doris cannot resist seeing another surgeon, Dr. Bonawitz, who is able to make her a breast from her latissimus dorsi muscles. Doris suffered for a long time, but eventually got what she wanted.



Doris during the Latissimus Dorsi procedure in 2014.

Debra: The Ingenue

Debra is a white, middle-class nurse in her early 50s. She has a 14-year-old son, Brian, who sails competitively (representing the United States at an international regatta). Debra had a mastectomy and reconstructive breast surgery after being diagnosed with DCIS (stage 0 breast cancer)—an experience from which she has not recovered emotionally. At first, Debra hoped that breast cancer and her mastectomy had given her a new life opportunity to show more cleavage—but ultimately her fragility and her fractured self never gave her the chance to celebrate her transformation.

Every time I interviewed Debra, she cried. Despite the insistence of her plastic surgeon, Dr. Slezak, that her breast reconstruction was “one of the best [she’s] ever done,” she decided to correct it further with a nipple-sharing procedure, because one nipple rubbed against her T-shirt when she jogged. Dr. Slezak had the slightly larger nipple from her healthy breast “recycled” into the nipple on the new breast.



Debra Nelson discussing her nipple-exchange with plastic surgeon Dr. Sheri Slezak, film still, January 18, 2013

In the process of trying to find healing, Debra has turned to fashion—saying that she feels like more of a woman when she looks “put together.” When a young designer asks her to be in a fashion show for breast cancer survivors, the experience helps her. She views fashion as a way of controlling her life. When I filmed her with Nancy Brinker, founder of the Susan G. Koman foundation at a luncheon in Palm Beach, she was excited and inspired by her story. She also won, with a breast cancer essay, a competition to be the honorary batgirl for the Orioles’ breast cancer awareness game, where she threw out the first pitch. In one of her last interviews, however, Debra admits, while folding laundry, that her faith in the pink ribbon movement has faded, and that she sees it now as more of a commercial marketing effort than a real community that could ever

replace the support system of doctors and other patients who truly care for her.

When Debra learns of recent research that suggests that DCIS is not cancer (studies Dr. Schnaper concurs with), her identity as cancer survivor comes into question, and she begins to wonder if her suffering has been in vain. She also questions the fundamental and philosophically irresolvable question: “What if I had never had a mammogram? Or what if the recommendations to not have regular mammograms had come out five years ago, instead of today?”

During her self-imposed checkups with her oncologist, Dr. Donegan, she reveals that the loss of her breast triggers the idea of loss elsewhere in her life—her unhappy marriage, the loss of her fertility, and that she never was able to have a daughter.

Katie: The Rebel

Katherine Martinez (Katie) is a PhD student working in Cancer Prevention and Treatment Demonstration at the Department of Epidemiology at Johns Hopkins Bloomberg School of Public Health. In 2009, at the young age of 27, Katie was diagnosed with a 1.7 cm invasive ductal carcinoma throughout her breast. After a successful chemo treatment, her lymph nodes were clear of cancer, yet her tumor had a high proliferation index, and was moving very fast. At the time of her diagnosis, Katie was married to a man and trying to get pregnant. She had to undergo several lumpectomies (the margins kept on coming back positive) and four difficult chemo treatments, which led to yellowing of her skin and abrupt menopause. In addition, she experienced nausea and depression during the entire treatment.

After this experience, Katie elected to have a double mastectomy and breast reconstruction. Further, she divorced and realized she was gay. Katie reports to have experienced a sexual reawakening in a newly found masculinity that gave her a new sense of beauty and self-esteem. In a way, by negating her heterosexual femininity, she was able to regain strength and find new love as a lesbian. She remembers how her illness influenced her relationship in a negative way: “I had a husband and he was physically present but he was, like, addicted to the video game *World of Warcraft*. It was like his escape route, when I was sick, he would put on his headphones and play that. I spent a lot of time laying in bed watching movies and he never came in and watched a movie with me or anything, so it was pretty lonely.”

Katie talks about her femininity as a heterosexual woman before her cancer diagnosis and a gay woman afterward: “I don’t think femininity is something that is determined by parts, but instead it’s in your brain. And the way you see yourself and the way you interact with the world. I was always in a way better position dealing with these things. I have always been pretty confident, sexually independent. I have not felt shame about my body in my lifetime, where there are other women who have felt that way before they get cancer and it just adds to it. I have had partners that have not cared or not been grossed out. To be honest, for my own sense of confidence I wear

a bra if I am having sex. It gives me an allusion that everything is normal. I can look down and be like, right, that's what it looks like. It hasn't affected me too much, but I do think it has an impact on a lot of people." Recently, at the age of 34, Katie went into menopause and realized that she won't be able to have children anymore, which she admits affects her sense of femininity: "I know that having children does not make or break a woman, sometimes it just feels unfair that I never got the opportunity all because of a 1.7 cm tumor. For being so small, it really upended my life."

Katie has been cancer-free for seven years now, which technically signifies that she is cured of the disease. As a result of her breast cancer she gained a new self and a new happiness that she finds in a certain negation of a traditional femininity that she left behind. She refuses the title of "breast cancer survivor," and instead prefers to think of herself as a cancer survivor. "If I hadn't gotten cancer I wouldn't be as happy as I am now. If I hadn't gotten cancer what would've happened is that I would've gotten pregnant with his kid, and I would have never come to Hopkins, never would've got a PhD, and I would still be living in a subdivision in San Jose, and I would be miserable. But I don't like to say that cancer is the best thing that happened to me. Because cancer is never the best thing that happens to anyone. The trajectory of getting cancer and then not being able to have a baby, then wanting to pursue other things ultimately made me a lot happier now. But it also destroyed my marriage, because I couldn't settle for anything less than what I really wanted. After you have confronted death it's really hard to go back to mediocrity."



Katherine Martinez, The Scar Project, photographed by David Jay 2011

By negating the term "breast cancer survivor" Katie points to the mastectomy as a gendered stigma, and the "femininity trap" that it produces. It forces women under the sign of the breast and closes off political questions such as that posed by the anthropologist Lochlann Jain, "can women

not show their chests in public because they are women, or because they have breasts?" Jain bases her answer on her experience of a mastectomy without breast reconstruction, recounting how she took off her shirt during a yoga class in small-town Canada: "Look or don't, I used to have another body that you couldn't by law look at, but now I have this body that you can, because its breasts have been taken off and in that place remains a flat space that is sort of coded male but really is very different.... And anyway, why should males get to hoard masculinity and shirtlessness to themselves?"

Shelia: The Saint

Shelia comes from a middle class African-American Baltimore family. Her family is religious and hardworking, and Shelia seems to be the black sheep, with dark stains on her past, including alcohol, drug addiction, and homelessness. Shelia, 53, is effusively warm, and through her illness her faith has grown stronger. But Shelia's cancer is very advanced. She had a double mastectomy and underwent aggressive chemotherapy, but her cancer had already metastasized. Her plastic surgeon could not finish his work because Shelia's cancer had entered her bones and liver. Additionally, her aggressive radiation treatment created a hole in her chest wall—a complication that caused her to be admitted to the hospital's intermediate care unit.

Still, Shelia wants to better herself through her illness. With renewed faith and stubborn optimism, Shelia refuses to give up on herself—and her suffering only makes her appreciate her life more. She enthusiastically joins a Baptist church in Baltimore—the Empowerment Temple, whose charismatic pastor, Jamal Bryant, a former MC, gives inspiring and at times even sexually-charged sermons. I heard from a Baltimore taxi driver that women who sit in the front row when he preaches sometimes don't wear underwear.

Shelia was a religious person before her diagnosis, but she faced her mortality with a renewed and strengthened faith in the midst of her caring family. Breast cancer runs in Shelia's family, her mom died of it, and several aunts. The night before her mastectomy the family gathers to talk about the past and the future. The younger family members are scared. Pastor Parker utters a special prayer for Shelia's upcoming mastectomy, but clarifies that only the Lord decides if Shelia will survive or not. The family members refer to Shelia as a saint. But she counters with modesty: "A saint is someone who walks with Jesus. I am not saint. I wish I was."



Shelia Westry during a prayer the night before her mastectomy September May 24, 2012

Shelia's sisters and family are always by her side—during her mastectomy, the waiting room is filled with her family members, who tell the story of their own mother and grandmother dying of breast cancer. Despite what one of her doctors called her “insane optimism,” Shelia died away seven months into treatment. During her funeral, which I filmed, some her Shelia’s friends—former drug addicts themselves—remember her selflessness and saintliness, and speak of her as always giving to others.

The stories of these five women remind us that the *rise of the mastectomy*, a procedure in many cases not medically indicated but instead chosen for reasons that have to do with the restoration of a woman’s sense of self and sense of identity and thus cannot be explained in strictly medical terms, has significant effects on the women who endure it. Bodies recovering from surgery are always bodies that are forced to reckon with the changes those procedures imposed. In the case of women who have opted to lose their breast, that reckoning is often far more consequential than they could possibly have foreseen. But without “judging” these women’s choices, what I found is that through the mastectomy they came out changed, for good and for bad.

To go back to the medical history of the mastectomy that I laid out at the beginning of the article, it seems as though — even if we are one-hundred years more “advanced” — the questions and themes around the breast and breast cancer have not really changed. Halsted believed in a cure that disfigured women’s bodies with the radical mastectomy. According to the oncological breast surgeon Dr. Schnaper, the lead character from *The Good Breast*, mortality rates have not changed since the 1970s. It is more the perception that we have control over our bodies that has changed the landscape of breast cancer significantly. In a pivotal scene in the film the doctor explains the concept of lead-time bias and how it fools women into the belief that mammography

can save their lives:

“Two women have the exact same type of cancer, but one is diagnosed at the moment that the cancer spread into other parts of the body, while the other one is diagnosed with a mammogram five years prior to its spread as ductal carcinoma in situ. But after five years her cancer suddenly shows in a different part of her body. While the second woman might believe that she lived five years longer, she did not. In fact it might be said that she had five more years of anguish living with the knowledge that her cancer might spread at a certain time.”



Dr. Schnaper in the operating room explaining the concept of lead time bias, 2014

While raising questions about the utility of advanced screening, the provocative breast surgeon also shows how today's breast cancer discourse has been merged with makeover discourse at large. The promises are not a “cure” of a disease, but the opportunity to take control of one's life. In this regard I like to think of the breast cancer industry as one example of a patriarchal discourse that does not merely sell *itself*, but that offers the promise that every patient, especially in our patient driven medical market, can and should become her own commander, and can transform herself into something *else*. Through this opportunity of what makeover discourse has often called “rebirth” [1] we are not just “cured” but we are reconnecting with the “us” we always were: Doris victimized her body with endless surgeries to get the “perfect” breast that she always wanted and felt she deserved. Carol the amazon warrior treated her body like a battlefield with no sympathy for herself, and no looking back. Elizabeth gave herself the beautiful breasts she needed to fulfill her ideal of the perfect wife. Debra was reborn into the trauma of her loss of childhood, and many lost opportunities including not having a daughter. Katherine morphed into the masculine body that she always wanted to have prior to her cancer diagnosis, while Shelia transcended into the ultimate rebirth of reuniting herself with God. We stand before a process that

the biomedical industry promotes as the cure, but that in some ways exemplifies the logic of the cosmetic industry at large, which entices us with promises of a better, *truer* self.

Endnotes

[1] See, for instance, Bernadette Wegenstein, *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2012), especially chapter one.

Works Cited

- Ford, Deborah, et al. "Risk of Cancer in BRCA1 Mutation-Carriers." *The Lancet*. 343.8899 (1994): 692-95. Print.
- Hawley, Sarah T. et al. "Social and Clinical Determinants of Contralateral Prophylactic Mastectomy." *JAMA*. 1 Jun. 2014. Web. 9 October 2016.
- Kaufman, Michael. "Sharp Rise in Mastectomy in Early-Stage Breast Cancer." *Cancer Network*. 24 Dec. 2014. Web. 9 Oct. 2016.
- Mukherjee, Siddharta. *The Emperor of all Maladies*. New York: Scribner, 2011. Print.
- Wegenstein, Bernadette, director. *The Good Breast*. Icarusfilms, 2016.
- __. *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*. Cambridge, Mass: MIT P, 2012. Print.

Suggested Citation:

Wegenstein, Bernadette. "The US Breast Cancer Body in the Rising Age of the Mastectomy." *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 12-28. Available at: www.interamerica.de

Natalia Lecca Silva (Lima-Perú)

Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea.

Resumen

Este texto propone una reflexión sobre las representaciones del cuerpo femenino a partir de los discursos de tres mujeres peruanas profesionales en danza contemporánea. Se explora el lugar que ha ocupado el cuerpo femenino en las experiencias de vida de estas mujeres, y su relación con las imposiciones de género construidas en la sociedad limeña de clase media. Se reflexiona sobre cómo la danza contemporánea ha ofrecido a estas mujeres un espacio de resistencia frente a dichos mandatos hegemónicos, y más bien se han construido nuevas subjetividades y una relación distinta con el propio cuerpo.

Palabras clave: cuerpo, mujer, género, feminismo, danza contemporánea.

Introducción

Género, cuerpo y sociedad son dimensiones que se articulan en el complejo proceso de construcción de las identidades. En cada sociedad predominan específicos mandatos culturales y de género, los cuales impactan las representaciones que mujeres y hombres construyen sobre sus cuerpos. Dichos mandatos de género, legitimados culturalmente, refuerzan nociones de identidad y cuerpo, y son internalizados psíquicamente por hombres y mujeres, y traducidos en sus propios cuerpos. El cuerpo es entonces portador de malestares sociales, relaciones de poder, imperativos culturales y de género, y quien los expresa de diversas maneras.

Pero, ¿qué posibilidades encuentran las personas, en particular las mujeres, para cuestionar y subvertir estos estereotipos de género? ¿Cuáles serán esos espacios donde el cuerpo femenino encuentre un lugar de resistencia frente a tales normativas hegemónicas impuestas sobre sus propios cuerpos? La danza contemporánea supone, a mi parecer, uno de estos espacios donde la relación con el propio cuerpo —en tanto cercana, íntima, y conectada con el mundo interno— logra resistirse a los mandatos de género y desarrolla más bien herramientas que permiten resignificarlo, trascendiendo las normas y mandatos internalizados por la mayoría de la sociedad.

Este texto reflexiona sobre la mirada contemporánea que se tiene específicamente sobre los cuerpos femeninos, las percepciones y representaciones, así como los cambios sociales que se dan y se manifiestan en la corporalidad. A través de los relatos de tres mujeres bailarinas de danza contemporánea [1], se reflexiona sobre el lugar que ocupa el cuerpo femenino en la psique de estas mujeres, y cómo este ha dialogado con los mandatos hegemónicos, ya sea asumiéndolos u oponiendo resistencias.

Se utilizó la entrevista a profundidad como herramienta de investigación. Se entrevistó a tres mujeres profesionales en danza contemporánea, quienes pertenecen a la clase media limeña y cuyos valiosos testimonios abarcan más de lo que se ha recogido para este artículo en particular. Los criterios que se utilizaron para la selección de la muestra fueron, principalmente, que todas practiquen la danza contemporánea como una disciplina profesional, siendo esta una parte central de sus vidas. Para trasversalizar la variable edad, se eligieron edades distintas: 59, 44 y 26 años. El material obtenido a partir de las entrevistas ha sido analizado desde una perspectiva cualitativa y por lo tanto es de carácter exploratorio. Si bien no se buscó trabajar con una muestra representativa del círculo de la danza contemporánea, y mucho menos del contexto social limeño, sí se pretende generar una reflexión a partir de la experiencia subjetiva sobre sus propios cuerpos, y ampliar la discusión hacia un terreno que nos permita comprender procesos sociales y culturales, y así generar un aporte epistemológico a los estudios actuales sobre el cuerpo.

Estas tres mujeres hablaron de la relación con sus propios cuerpos, aquellos que se han

tenido que performar como cuerpos de mujeres a lo largo de la vida y que han sido sujetos a las imposiciones de género de la sociedad limeña contemporánea, heredera de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde la gestión corporal sigue el “ideal de la esbeltez” (Kogan, *Regias y conservadores* 66). Compartieron sus historias de vida desde una profunda experiencia emocional, hablaron de cómo han interiorizado y traducido en sus cuerpos las normas hegemónicas del cuerpo femenino, pero también de cómo han impuesto resistencias y oposiciones frente a estos mandatos, y hablaron del papel que ha tenido la danza contemporánea en este complejo proceso de construcción de identidades.

Este artículo está dividido en cinco partes centrales, las tres primeras pretenden ser un marco conceptual desde donde comprender y dialogar con las dos partes siguientes, que reflexionan sobre el material de las entrevistas. *Cuerpo individual, cuerpo social: Aportes del feminismo a los estudios del cuerpo*, aborda un breve recorrido teórico sobre los significados y representaciones del cuerpo en tanto portadores de contenidos internos y socioculturales; *Representaciones del cuerpo en la cultura occidental y el Perú*, indaga brevemente sobre estudios del cuerpo y la construcción de corporeidades en Latinoamérica y el Perú, y en especial en la sociedad limeña; *El cuerpo en la danza moderna y contemporánea*, habla del lugar que ha ocupado el cuerpo en la historia de la danza, y de cómo el surgimiento de la danza moderna marca un quiebre con los ideales corporales femeninos para dar una nueva lectura de los mismos. *Danza, movimiento y corporeidad: Mariel, Paula, Ana*, es una breve presentación de las historias de las tres mujeres y de la relación entre sus cuerpos y la danza contemporánea; y por último, *Relatos del cuerpo: tensiones, disputas y reconciliaciones*, plantea un análisis y reflexión sobre el contenido de las entrevistas.

1. Cuerpo Individual, Cuerpo Social: Aportes del Feminismo a los Estudios de Cuerpo

Desde una mirada contemporánea e interdisciplinaria del cuerpo, este se presenta como lugar de representación donde confluyen tanto los contenidos internos como socioculturales. [2] Autoras como Guido (35) o Citro (46) plantean un doble imaginario en la comprensión del cuerpo. Primero, el cuerpo como símbolo de la sociedad, en tanto reproduce en su imagen y estructuración, la estructura misma de la sociedad. La imagen corporal entonces sería el escenario donde se expresan y configuran valores y procesos socioculturales. Segundo, el cuerpo como espacio de representación de los contenidos inconscientes del sujeto. La experiencia individual, la historia del propio sujeto, así como la vivencia imaginaria del cuerpo en sus relaciones con los otros y con el mundo, construyen un simbolismo corporal, que se expresará en la imagen corporal de cada individuo. Kogan (*Regias y Conservadores* 34) entiende el cuerpo como locus donde, a partir del sexo, se construye el género; el género es una construcción cultural, una forma contemporánea de organizar las normas culturales y un estilo de vivir el propio cuerpo en el mundo (*Regias y*

Conservadores 38).

La relación entre cuerpo e identidad ha sido uno de los ejes temáticos de las preocupaciones feministas. [3] Kogan (*El deseo del cuerpo* 21) plantea que el dolor, la discapacidad física, la enfermedad y la muerte, así como el racismo, la violencia sexual y el trabajo infantil han sido temas centrales desde donde se ha abordado los estudios sobre el cuerpo; y Kristeva (citado en Kogan, *El deseo del cuerpo* 21) señala que los “horrores corporales” fueron el locus desde donde se pensó la relación entre cuerpo e identidad, y se dejaron de lado los estudios sobre los cuerpos “normales”. Asimismo, Kogan resalta la importancia del cuerpo en la identidad individual y el sentimiento de poseer un cuerpo que expresa una interioridad, tema que es reconocido recién en la modernidad, y argumenta la importancia de estudiar el cuerpo no solo en sí mismo, sino en relación a conceptos como poder, identidad e interacción social (*El deseo del cuerpo* 33).

2. Representaciones del Cuerpo en la Cultura Occidental y el Perú

La representación hegemónica que la cultura occidental ha construido sobre el cuerpo supone la pertenencia al género masculino y femenino como categorías binarias opuestas, teniendo como dos únicas posibilidades ser varón o mujer (Torras 12). Sin embargo, Lavigne (131) plantea que no existe una única representación del cuerpo, sino que existen múltiples, y que algunas representaciones se construyen como hegemónicas en un momento histórico determinado, pero que pueden ser susceptibles de cambios y transformaciones culturales y sociales, mostrando en esta desnaturalización de las representaciones hegemónicas el aspecto liberador de los disciplinamientos y normativas propias de una cultura.

Desde una mirada latinoamericana pero pertinente para el caso de la sociedad limeña de clase media, Muñiz señala que la representación de la feminidad desde los años sesenta está basada en un ideal de belleza y perfección, y que este atraviesa a mujeres de todas las capas sociales (416). Las sociedades contemporáneas se caracterizan por una exigencia cada vez mayor de cuerpos perfectos, bellos y saludables, características que se atribuyen a la piel blanca, el cabello rubio, ojos claros, estatura y delgadez extrema.

La sociedad limeña contemporánea ha sido heredera de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde los ideales estéticos socialmente valorados son los cuerpos blancos, jóvenes y esbeltos (Kogan *Regias y Conservadores* 66-67; Castillo 5). En el Perú, algunos autores han aportado significativamente a los estudios del cuerpo en relación al género. Una de ellas es Kogan, quien investigó los significados sociales que hombres y mujeres de Lima tienen sobre sus propios cuerpos, y afirmó que las imposiciones de género de la sociedad limeña contemporánea son herencia de los referentes de belleza de la posmodernidad, donde la gestión corporal sigue el ideal de la esbeltez (66-67). Por otro lado, Castillo estudió las representaciones del cuerpo en mujeres afroperuanas, y señala que el racismo en el Perú creó una idea de aceptación social

según el color de piel: cuanto más clara, mejor aceptado socialmente (11).

3. El Cuerpo Femenino en la Danza Moderna y Contemporánea

Tal como otras manifestaciones artísticas, el surgimiento de distintas danzas a lo largo de la historia ha tenido funciones particulares. En la década de 1960 por ejemplo, nace en Japón la danza Butoh como necesidad de recuperar la relación entre el hombre y la naturaleza, que había sido suprimida por la incorporación de modos de producción occidentales, y propone una nueva concepción del cuerpo, no como herramienta sino como el contenido de la expresión. El Butoh, así como la danza moderna, cumplen la función de ruptura de formas de danza precedentes (Aschieri 167).

Estudios sobre la corporalidad desde la danza moderna proponen que esta surgió como un rechazo al énfasis que el ballet clásico del siglo XIX ponía al virtuosismo físico de sus bailarines, y buscó dar una mirada distinta al cuerpo y al movimiento. La danza moderna restó énfasis a los estereotipos de género sobre el cuerpo, que se veían reflejados en el ballet; dejó de representar formas corporales perfectas, ideales o unificadas, y sugirió más bien la posibilidad de aceptar cuerpos fuertes y aquellos faltos de entrenamiento, jóvenes y viejos, delgados y gruesos, femeninos o masculinos. En las décadas de 1960 y 1970 se propuso desde la danza moderna una democratización de los cuerpos que buscó deconstruir, reeditar y subvertir las inscripciones y formas anteriores de comprender el cuerpo. Así, rompió con el concepto tradicional y hegemónico de la femineidad para dar una nueva lectura del cuerpo femenino (Dempster 233).

El cuerpo posmoderno es para la danza una estructura dinámica, pues representa un espacio donde interactúan conflictos sociales y psicológicos. Las emociones internas son aquellas que guían el movimiento del cuerpo y son traducidas en formas corporales externas. La lógica subyacente a la danza moderna es, a diferencia del ballet, una lógica afectiva, basada en imperativos emocionales y psicológicos. Graham, pionera de la danza moderna, pensó al cuerpo como un canal a través del cual contenidos internos como emociones o impulsos, pueden ser expresados. Para ella, la danza moderna supone liberar al cuerpo socializado de cualquier obstáculo que le impida expresar un discurso transparente y verdadero, guiado desde el interior del bailarín. En este sentido, la articulación del trabajo desde este espacio interno construye formas que no son ideales ni perfectas (Dempster 230).

Este texto pretende reflexionar sobre cómo dichos principios de la danza moderna permitieron a las tres mujeres entrevistadas recuperar una agencia sobre sus propios cuerpos; agencia que el ballet clásico, portador y reproductor de los estereotipos tradicionales de femineidad, les negaba.

4. Danza, Movimiento y Corporeidad: Mariel, Paula, Ana

Esta parte del texto presenta un resumen de las historias de vida y experiencias del cuerpo en relación a la danza y el movimiento de Mariel, Ana y Paula, dado que el referente de sus vidas es útil para entender el sentido profundo de sus testimonios. Cabe resaltar que los nombres han sido alterados para preservar su anonimato y respetar el criterio de confidencialidad.

Mariel

Mariel es la mayor de las mujeres entrevistadas, tiene 59 años y pertenece a la clase media-alta limeña. Desde los 6 años estuvo vinculada al movimiento, primero a través del ballet clásico por iniciativa de su madre, y desde los 30 años con la danza contemporánea. Hacia fines de su escolaridad, a los 18, Mariel dejó el ballet pues no imaginó que podría profesionalizarse en ello. Así, viajó hasta los 24 años, cuando se reencontró con una práctica corporal distinta, el teatro. Es recién a los 30 años que conoció la danza contemporánea, disciplina artística que desde entonces practica como profesión.

Sobre la relación con su propio cuerpo, Mariel cuenta que nació con un cuerpo muy activo y dispuesto al movimiento; siempre le gustó el deporte y al escuchar música se movía naturalmente. Desde pequeña creció con una “frescura corporal”, que asocia al hecho de haber visto la desnudez de sus padres con naturalidad y jugar con sus hermanas desde el contacto físico. Mariel cuenta que durante la mayor parte de su vida se ha sentido a gusto con su cuerpo pues siempre fue delgada y no tuvo complejos en relación al peso, a diferencia de muchas de sus amigas. Sin embargo, esto cambió durante los cambios físicos de la adolescencia, pues el ballet le exigía cumplir con estándares físicos de un cuerpo que Mariel dejaba de tener.

Al terminar su escolaridad, a los 18 años, Mariel dejó el ballet clásico, pues en la década de 1950 en el Perú era difícil imaginar la danza como una carrera profesional. Inició estudios en secretariado, pero luego optó por la Historia del Arte en Italia. Después de unos años regresó al Perú y retomó el trabajo corporal en una escuela de teatro, donde volvió a conectarse con el movimiento. A los 30 años, Mariel conoció la danza contemporánea y cuenta que la vivió como algo “innato”, pues consideró que había visto y leído mucho sobre la expresión corporal durante su vida; y que además, el no haberse preocupado demasiado por su estética corporal le había permitido conectarse con su mundo interno y explorar a partir del mismo.

Para Mariel, la danza contemporánea le permitió conocer aspectos de sí misma, conectarse emocionalmente e integrar sus virtudes y defectos. La mente y el cuerpo están para ella en constante comunicación, en tanto “uno no puede estar bien si el otro no lo está”. Cuerpo, mente y alma son para Mariel tres espacios en permanente relación, que dialogan para encontrar un balance y armonía.

A partir del relato de Mariel, resulta interesante pensar en la idea de que su experiencia corporal —la mirada que tiene sobre su cuerpo y la relación que ha establecido con el mismo—

podría estar atravesada por su experiencia en la danza contemporánea y el movimiento. En este sentido, ella podría haber construido parcialmente su corporeidad desde una comprensión del cuerpo en el marco de la danza contemporánea. El cuerpo, como aquello que transmite emociones, no podría ser puramente estético. La valoración que se hace sobre la belleza del cuerpo femenino trasciende la dimensión estética construida culturalmente. Por el contrario, Mariel comprende el cuerpo como un espacio que tiene la mujer para expresar y transmitir aspectos de su mundo interno. Para ella, “*una mujer vieja, desnuda, bien colocada, es bella*”.

Paula

Paula es una mujer de 44 años, de clase media-alta limeña; creció en un hogar con ambos padres y una hermana seis años mayor que ella. Por motivos laborales del padre, desde pequeña viajó y vivió en diferentes países. Nació en Estados Unidos y al poco tiempo se mudó a vivir al Perú, donde vivió hasta los 6 años, cuando se mudó nuevamente a Bogotá, y a los 12 a la ciudad de Cali. En ese entonces era la década de 1960 y Cali se había vuelto insegura por la presencia de grupos guerrilleros, así que la hermana de Paula migró a Canadá a iniciar sus estudios superiores. Paula recuerda que los años posteriores fueron emocionalmente difíciles por la ausencia de su hermana y de su padre, quien viajaba por trabajo, y por la depresión de su madre. A los 14 años regresó con sus padres a vivir al Perú, donde estudió sus dos últimos años de la secundaria en un colegio particular de Lima. A los 17 decidió estudiar la carrera de danza en una universidad de Nueva York. En un viaje de visita al Perú, a sus 25 años, Paula tuvo importantes oportunidades de trabajo y decidió quedarse a vivir en Lima, ciudad donde vive y ejerce su profesión de bailarina desde entonces.

La relación que Paula ha construido con su cuerpo ha estado marcada por una serie de complejidades en su vida personal, profesional y social; y que describe en función a etapas. Ella recuerda que hasta los diez años era una niña desinhibida corporalmente y con un gusto muy especial por el movimiento, y asocia esta “buena relación con su cuerpo” a dos referentes centrales en la construcción de su representación corporal. Primero, su vínculo temprano con disciplinas del movimiento, como el jazz, la danza moderna o creatividad corporal, le permitió conocer formas distintas de relacionarse con su cuerpo y representar su corporeidad; y segundo, la presencia de una madre muy “libre en relación a su propio cuerpo”.

Durante su adolescencia, Paula afirma que esta relación cambió radicalmente. Alrededor de los 12 años, comenzó a prestar excesiva atención a su peso y a compararse físicamente con sus amigas. Le disgustaba su cuerpo y quería ser cada vez más delgada, así que redujo su alimentación hasta desarrollar una anorexia, que la llevó a necesitar la intervención de médicos y psiquiatras. Paula asocia este momento, primero, a su entrada al ballet clásico y las rígidas exigencias corporales que este tenía para las bailarinas; y segundo, a un profundo sentimiento de soledad por la ausencia de su padre y hermana, y por la depresión de su madre.

Paula vivió un cambio importante en la relación con su cuerpo hacia los 17 años cuando dejó el ballet clásico y comenzó a estudiar danza contemporánea. Sintió mayor libertad para expresar con su cuerpo, lo sentía más “integrado, sano y relajado”. Las siguientes dos décadas fueron para ella de mucho disfrute y goce corporal. A los 40 años, sin embargo, vivió otro cambio importante cuando intentó quedar embarazada con procesos de fertilización. A esto se sumó una operación a la rodilla que le impidió seguir bailando como antes.

Ana

Ana tiene 28 años, nació en el Perú pero vivió gran parte de su vida en Estados Unidos. Al año y medio de nacida se mudó a Los Ángeles con sus padres, donde vivió hasta los 16 años, cuando decidió estudiar danza a una universidad de Nueva York. Alrededor de sus 25, Ana comenzó a viajar con frecuencia al Perú, y en uno de sus viajes se mudó definitivamente a la ciudad de Lima, donde se desarrolló como profesional en danza contemporánea.

La relación que Ana ha construido con su cuerpo ha estado marcada por su práctica temprana del ballet clásico y posteriormente de la danza contemporánea. Desde sus 3 años recuerda haber visto a su madre bailar *marinera*, danza típica peruana; sin embargo ella quería practicar el ballet, así que a sus 7 años, tras su insistencia, sus padres accedieron y la inscribieron en una academia. Ana cuenta que su cuerpo no era naturalmente dotado para los estándares del ballet, era “*toda quebrada y tenía la panza afuera*”. Pasaba muchas horas diarias haciendo estiramientos y dietas que la ayudaron a bajar de peso, hasta transformar su cuerpo y adaptarlo a la estética del ballet. Desde los 12 años, Ana comenzó a audicionar para distintas escuelas de ballet, y a los 14 ganó una beca para una escuela en Ohio; sin embargo, se dio cuenta que el ballet clásico no era lo que más le gustaba, pues no tenía las mismas condiciones físicas que otras bailarinas clásicas. Se interesó por técnicas de danza más modernas, como el jazz, que le gustó mucho, dado que “iba gente de todos los colores”.

Durante su adolescencia, Ana comenzó a sentir que su cuerpo adquiría una connotación sexual; sin embargo, no se sentía aún una mujer con un cuerpo dispuesto a tener relaciones sexuales, pues su función era bailar. Esta preocupación excesiva por una estética corporal que respondiera a los estándares de la danza clásica interfirió en su desarrollo normal, pues dejó de menstruar desde los 13 hasta los 22 años, cuando terminó su formación de bailarina. Fue entonces cuando su cuerpo retomó su desarrollo natural, le crecieron los senos y comenzó a menstruar nuevamente.

Ana recuerda que la relación con su cuerpo cambió a través de los años. Durante su infancia y adolescencia, era una relación basada en la mirada de un cuerpo funcional para la danza; y posteriormente pasó a ser una relación de mayor aceptación de sus propias posibilidades.

5. Relatos del Cuerpo: Tensiones, Disputas y Reconciliaciones

El contenido de las entrevistas se ha organizado en tres partes que articulan la construcción de corporeidades y femineidades de estas tres mujeres peruanas. La primera, *Familia y corporeidad*, reflexiona sobre la función parental en las experiencias corporales tempranas; *La danza clásica como reproductora de los mandatos de género*, explora las representaciones que se construyen del cuerpo femenino y cómo estas son asumidas por las bailarinas; y por último, *La danza contemporánea como lugar de resistencia*, plantea las resistencias y oposiciones que el trabajo desde el cuerpo en la danza contemporánea posibilita para cuestionar los mandatos de género.

Familia y Corporeidad

La familia, como uno de los referentes para la construcción de la identidad femenina y las representaciones sobre el propio cuerpo, es una dimensión central para comprender cómo estas mujeres desarrollaron su corporeidad. Tanto Mariel como Paula hablaron de experiencias corporales cercanas con los miembros de sus familias, que marcaron tempranamente en sus vidas una particular construcción de su corporeidad.

“...Sí jugábamos mucho entre las hermanas, muy naturalmente a tocarnos, mi papá era muy de cuerpo, nos bañaba hasta grandes y yo lo veía desnudo...Era bello, siempre fue muy corporal conmigo...Sí era una educación de estar juntos, de embarrarnos entre los cuerpos, de apapacharnos...He sido educada con una corporeidad maravillosa...Sí creo que he crecido con una frescura corporal.” (Mariel, 59 años).

En este discurso los cuerpos se presentan como espacios de libertad entre los miembros de la familia, donde no solo era permitido el contacto directo y cercano entre estos, sino que la desnudez era también vivida con naturalidad. Llama la atención la experiencia tan cercana entre los cuerpos femenino y masculino, casi sin diferenciación ni connotación sexual. Todo ello permite una vivencia de la corporalidad más libre y permisiva.

“Mi mamá tenía un afro, cuando venían mis amigos mi mamá salía en calzón, un polo apretadito, sí recuerdo que me daba vergüenza. Yo me acuerdo de mi mamá como tan bonita, tan linda, la veía como tan libre, me daba *roche* [4] pero igual. No sé por qué pero siento que era desinhibida...Siento que ya desde chiquitita ya bailaba, me gustaba el movimiento, caminaba así, era desinhibida, cuando me comenzaron a crecer las tetas me acuerdo haberle dicho a mi papá ‘¡mira!’ sin ninguna vergüenza.” (Paula, 44 años).

La naturalidad con la que Paula relata lo anterior da cuenta de una infancia marcada por la vivencia de una corporeidad especialmente libre, abierta y que rompe con la distancia que se tiende a construir entre los cuerpos femeninos y masculinos. Paula transmite una experiencia de

una cercanía corporal particular con su padre, sin las represiones que se tienden a desarrollar en una sociedad conservadora como la limeña.

La Danza Clásica como Reproductora de los Mandatos de Género

El cuerpo es definido y tratado según las ideas que cada sociedad construye sobre el mismo (Guido 34). En la sociedad limeña, heredera de la cultura occidental, el ballet clásico ha sido símbolo de femineidad y referente principal en el trabajo con el cuerpo de las mujeres. Para Petrozzi (58), la danza clásica es una disciplina que traduce en sus movimientos la estructura patriarcal y los estereotipos de género de la sociedad limeña.

Los siguientes testimonios plantean una idea del cuerpo como depositario de aquellas normativas hegemónicas en cada sociedad en particular. En este sentido, la mirada y valoración que se hace del propio cuerpo tienen como referente principal los mandatos que la sociedad, en este caso la limeña, construye sobre el mismo. En el caso de las mujeres entrevistadas, los mandatos de género se van a expresar, durante un periodo largo de sus vidas, a través de las representaciones que se tienen sobre el cuerpo ideal de las bailarinas, especialmente el de las bailarinas clásicas. La posterior migración hacia la danza contemporánea les permitirá descubrir otras posibilidades de vivir sus cuerpos.

“En esa época ya comencé a tener cosas con el cuerpo, me veía muy *piernona*... me veía en la barra del ballet y veía que mis piernas eran más gruesas que las del costado. A los 12 comenzó mi época de comparación, eso no me favorecía, yo quería bailar y se me entró esa cosa del peso, me mandaban al psiquiatra, pastillas, yo escondía la comida en una servilleta, la guardaba en un cajón, era muy flaquito, ahí comenzó todos los requerimientos del ballet, todo esto de alterar tu cuerpo. De pronto ya no quería tener tetas, ya no quería nada, distinto a lo que había sido de antes”. (Paula, 44 años).

“Mientras fui creciendo, mi cuerpo se fue adaptando a esa estética del ballet clásico, me convertí en una niña bien flaquito...Mi profesora me decía que para hacer danza tenías que ser delgada...Mi cuerpo era oro para mí, yo lo cuidaba un montón, mi alimentación, hasta el punto de ser medio enfermiza, lo miro y me da pena, no me hubiese gustado tener una niñez así. En el colegio nunca quería tener senos y poto, quería verme como una bailarina, empecé a soltar eso ya mucho más grande.” (Ana, 28 años).

Ambos relatos muestran una serie de estereotipos sociales que se tienen sobre las bailarinas clásicas y que se expresan directamente sobre sus cuerpos, generando en ellas la necesidad de cumplir con determinadas formas corporales. Podría decirse que estas imposiciones sociales se traducen en una normativa sobre los cuerpos de las bailarinas, construyendo un ideal del cuerpo femenino imposible de alcanzar, y convirtiéndose al mismo tiempo en un único

referente (*El deseo del cuerpo* 52).

Tanto Ana como Paula describen cómo estas imposiciones sociales, llevadas a un extremo por el ballet, interfirieron y alteraron las representaciones que construían sobre su corporeidad. Las rígidas exigencias del ballet y la necesidad de encajar en un cuerpo ideal de bailarina, las obligaron no solo a someter sus cuerpos a rigurosas disciplinas, sino a construir un imaginario en el que era posible una sola estética corporal.

Por otro lado, la adolescencia supone para estas mujeres rechazo al propio cuerpo que cambia, crece, se desarrolla, y que amenaza con dejar aquel cuerpo infantilizado que representa el ideal del cuerpo de la bailarina clásica. Los cambios normales del desarrollo corporal se convierten en “deformaciones” del cuerpo, vulnerabilizando la relación que se comienza a construir con el cuerpo adolescente.

“Llegué a Lima y entré al ballet municipal a los 14 años. Cuando llegué, Carla (profesora de ballet) me amó porque estaba *hasta las huevas* [5], delgadita, tenía empeine, apertura. Entré en la adolescencia, me comenzaron a crecer las tetas, yo puedo jurar que Carla pasó una vez con su palito y me golpeó en las tetas, de pronto la niñita que era una promesa del ballet se empezó a deformar. Comencé a tener un montón de vainas y entré a la bulimia, empecé a tragar. Al final comencé a odiar el ballet clásico, a Carla, el ambiente.” (Paula, 44 años).

“Mi profesora me dijo ‘creo que sería una buena idea bajar unos kilos.’ Yo estaba aceptando el cambio de mi cuerpo, me pinchaba mi grasita, lloré, llamé a mi madre y me llevó donde una doctora occidental que me dio una dieta. Bajé de peso, sentía mis curvitas y tenía más atención, toda flaquito y curvulosa, era alucinante, yo no sé si es mi propio concepto de mi cuerpo, pero la respuesta que recibí de mi cuerpo era la más traumatizante. De pronto de ser una chica ignorada era la chica más celebrada, todos querían trabajar conmigo en sus proyectos independientes. Recuerdo que me enfermé. Llegó un punto que seguía bajando de peso, la actividad física era tan demandante que seguía bajando de peso. Un profesor me dijo: ‘Ana, te ves linda, regia’, ‘pero profesor me siento mal, realmente *hasta las huevas*’ [6], y él me dijo ‘no te preocupes por eso’. Y yo, ‘¿qué?’ Recuerdo un día que me vi en el espejo desnuda y me asusté un montón porque ya estaba muy muy flaca y fui con mis amigos a un sitio y me comí mi pizza y mi cerveza que no había comido hace tiempo.” (Ana, 28 años).

Los últimos dos puntos del texto han reflexionado sobre la familia como estructura que enmarca experiencias corporales tempranas, así como la relación que estas mujeres construyeron con sus cuerpos en un periodo de tiempo en que la danza clásica se imponía con sus rígidos estándares corporales. La siguiente parte del texto reflexiona sobre esas otras miradas y posibilidades de vivir el propio cuerpo que el paso a la danza contemporánea les ofrece.

Nuevas Miradas sobre el Cuerpo: La Danza Contemporánea como Lugar de Resistencia

Hasta ahora se ha planteado la idea del cuerpo como espacio que recibe, asume y reproduce los mandatos sociales construidos sobre el género; sin embargo, el cuerpo puede ser también un lugar de resistencia frente a estos. Para las mujeres entrevistadas, el ballet clásico representa un ideal de femineidad que reprime cualquier otra forma de lo que para ellas significó ser mujer. Sin embargo, ellas encuentran en la danza contemporánea un espacio donde pueden oponer resistencia o rechazar estas imposiciones para el cuerpo femenino. A través de sus cuerpos en movimiento, lograron encontrar otras formas de relacionarse con ellos y con su identidad de género, y de confrontar una normatividad hegemónica construida culturalmente.

Los relatos de estas mujeres dan cuenta del importante proceso de cambio en las representaciones que construyeron sobre sus cuerpos. Ellas comenzaron, a través de la danza contemporánea, a vivir sus cuerpos desde un lugar menos rígido e impositivo, y lograron experimentar nuevas formas de comprender y de relacionarse con ellos.

“Empecé a soltar, a decidir que no era la manera en que quería vivir, no me hacía feliz ser tan flaca y también sentir que no tenía todo mi cuerpo para...como por ejemplo cuando tenía 6 o 7 años, corría de niña con los chicos, era tonificada, grande para mi estatura, y esa es mi constitución, no es de una persona tan tan flaca, no me siento que estoy dentro de mi cuerpo, siento como que me falta algo.” (Ana, 28 años)

La transición que hace Ana hacia la danza contemporánea le permite resituar la mirada que tiene sobre su propio cuerpo. Surgen reflexiones sobre su estructura corporal natural, y un deseo por reconectarse con este cuerpo que estaba perdiendo. Parece que se inicia un proceso de ruptura con los estereotipos que hasta el momento habían moldeado su cuerpo — provenientes principalmente de la danza clásica— y que supone un nuevo registro del cuerpo, más conectado y capaz de decidir sobre el mismo. La representación que Ana construye sobre su propio cuerpo pasa de ser prioritariamente desde una mirada externa hacia encontrar un significado dese el interior.

“El tiempo que estaba en el conservatorio (EE.UU.) y comencé a viajar al Perú, esa fue la primera semilla cuando empecé a soltar, dejé de ser la linda delgadita que ellos habían elegido, por ejemplo mi director ya ni me miraba, porque ya no me podía vender. Yo me estaba transformando, y no había un espacio para mí dentro de eso, y eso fue difícil, porque parte de mi seguía queriendo entrar en esas reglas, y otra parte de mi quería salir huyendo, a bailar *festejo* en Chincha.” [7] (Ana, 28 años).

En el relato de Ana, la función de su cuerpo fue, durante un periodo de su vida, cumplir el deseo del otro, esto es, encajar en un ideal de bailarina clásica. Sin embargo, también da cuenta de un proceso de cambio en las representaciones que Ana tenía sobre su cuerpo, las que se

distancian de una idea del cuerpo construido por y para los otros. Entonces, ella logró romper con aquellos estereotipos que restringían las posibilidades de sentirse libre dentro de su propio cuerpo. La parte final de su relato da cuenta de una tensión entre dos partes de sí misma. Por un lado, la necesidad de encajar dentro del ideal de bailarina que quizás le diera un sentido de pertenencia social y seguridad personal; y por otro, la necesidad de romper y diferenciarse de estos ideales sociales para buscar más bien un referente interno.

Como Ana, Paula también da cuenta de un proceso de transformación en la mirada del propio cuerpo y en la relación con el mismo. Pasa de tener un cuerpo que buscaba prioritariamente cumplir con los requerimientos de la danza clásica, a poseer un cuerpo que buscaba explorar y descubrir otras funciones.

“Creo que el tema de la delgadez siempre ha estado presente. En la danza, las demás características sentía que yo las tenía, el empeine, la rotación, esas *huevadas* [8] que eran importantes, pero mira cómo es. Luego, cuando salgo de la universidad y llego a Lima, a los 25 años, comienzo a descubrir otras técnicas y siento que comienzo a tener otra relación con mi cuerpo, comienzo a entender mi cuerpo como de una manera más funcional, comienzo a sentir que mi fuerza no estaba bien repartida, para las nuevas danzas había que tener fuerza en la parte superior también. Comienzo a evaluar mi cuerpo de otra manera, cambia mi atención. Me fastidiaba que mi parte de arriba fuera más débil. Paso por una época en que la importancia de mi cuerpo es otra, un cuerpo sin tensiones, y eso siento que me aporta un montón a mi vida, sigo consciente de mi cuerpo pero de una manera más saludable, mi cuerpo tiene que estar bien, sano, con un centro claro, la fuerza bien repartida, lo comienzo a ver como un todo saludable. Eso me comienza a pasar terminando los 20's, (entre) 20 y 30. Me cambia un montón.” (Paula, 44 años).

La experiencia en técnicas distintas de movimiento, como la danza contemporánea, abre en Paula una nueva posibilidad para explorar su cuerpo desde lugares distintos, para sentir otras partes con las que no había estado en contacto, y para otorgarle a su cuerpo un valor no desde la estética sino desde una funcionalidad.

“No me preocupo por mi estética, no soy obsesiva en mi físico, no me miro en el espejo mucho, no me fijo en mis rollos. Ahora me gusta sentirme bien, si engordo y me siento bien normal... Ni siquiera me importa que se me cuelguen los brazos, más me fastidia la artrosis que tengo en el dedo, las rodillas, las dolencias, me preocupa porque es un fastidio y no sé hacia dónde va a derivar y eso te hace pensar que estás retrocediendo, eso sí me da un poquito de nervios. Pero yo tengo una presencia mental que digo ya pues así es la vida, ya no voy a bailar como una niña, nunca he sido virtuosa, más me interesa que el movimiento me siga ayudando a seguir viviendo. No lloro porque ya no puedo hacer ‘splits’, como sí lo hacen compañeras mías. Qué me importa no levantar la pierna, eso depende de cómo concibes la danza. Más que la danza creo que es el

movimiento en general.” (Mariel, 59 años).

En el relato de Mariel, llama la atención cómo su experiencia en la danza contemporánea le permitió tener otra mirada y conocimiento sobre el cuerpo. Ella comenzó a valorar su cuerpo no solamente desde las imposiciones sociales, sino que logró trascenderlos y encontrar nuevas formas de comprenderlo. En este sentido, Mariel logró a través de su experiencia con el movimiento, resituar la mirada que tenía sobre su cuerpo, un cuerpo pantalla [9] (Kogan, *El deseo del cuerpo* 132), que era valorado desde su estética, hacia un cuerpo que comenzó a dialogar permanentemente con su mundo interno.

“La danza yo no la concibo como estética, yo la concibo como tu cuerpo, transmite lo que sientes, desde esa perspectiva ya anulas lo estético. La belleza del cuerpo la concibo como una frescura del cuerpo; una mujer vieja, desnuda, bien colocada, es bella. A mí la danza me ha hecho ver la parte interna, no externa”. (Mariel, 59 años).

A partir de sus testimonios, se podría pensar que la danza contemporánea —del modo en que Mariel la comprende— le ofreció nuevas posibilidades de relacionarse con su cuerpo, pues el hecho de cuestionar los mandatos impuestos sobre la belleza femenina, por ejemplo, le permitieron cuestionárselos en relación a sí misma también.

“Yo siento que he tenido que pasar por ese proceso de sanación. Hay muchos bailarines que pasan por eso, es un tiempo de reclamar tu cuerpo de nuevo, tomar las riendas: este es mi cuerpo, que también baila y dice un montón de cosas, pero tal vez no lo va a decir para esta compañía” (Ana, 28 años).

Por último, este “proceso de sanación” que Ana describe, es quizá simbólico de los otros procesos por los que estas tres mujeres bailarinas han atravesado en la relación con sus propios cuerpos. Han pasado de adaptar sus cuerpos y transformarlos según las imposiciones sociales y del ballet clásico en particular—proceso en el que perdieron libertad y decisión sobre sí mismas—, hacia un deseo profundo y valiente de recuperarlos, reclamarlos y hacerlos nuevamente propios.

Reflexiones Finales

Desde la dicotomía mente-cuerpo en la tradición filosófica occidental, hacia la permanente interrelación en su proceso de construcción en la posmodernidad y el psicoanálisis, la mente y el cuerpo en la sociedad contemporánea se siguen percibiendo como dimensiones aisladas, en tanto el cuerpo suele ser considerado como elemento estético, superficial, y difícilmente vinculado con el mundo interior de cada sujeto. Sin embargo, este vínculo cercano con el cuerpo, característico en estas tres mujeres, devuelve una mirada conectada e integrada en relación a

estas dos dimensiones, que ha permitido abrir un importante espacio de reflexión.

El material recogido a partir de estos testimonios quizá nos lleve a preguntarnos si es la danza contemporánea lo que permite a estas mujeres escapar de los mandatos de género sobre sus cuerpos, o es la experiencia temprana de crecer en familias “más libres”, donde el contacto físico y la expresión libre de sus cuerpos es permitida e incluso alentada lo que luego las conduce hacia la danza contemporánea. Parece ser que se trata de dos experiencias clave, fundantes, que se retroalimentan mutuamente. Así, por un lado, las particulares experiencias familiares fueron fundamentales para construir una representación de sus cuerpos como espacios de libertad, lo que quizá facilitó el tránsito hacia la danza contemporánea; y por otro, la experiencia misma de la danza contemporánea ofreció a estas mujeres, cuyos cuerpos habían sido portadores de estereotipos de género en torno a la femineidad, otras posibilidades de vivir sus cuerpos.

La idea del cuerpo en conflicto y en un constante estado de tensión, es en síntesis, como busco cerrar este texto. Por un lado, estos cuerpos han sido objeto de una normativa hegemónica que ejerció presión por imponerse, creando conflicto entre la representación del cuerpo ideal y lo que se iba construyendo desde una experiencia individual con el propio cuerpo. Por otro lado, estos cuerpos han sido también objeto de resistencia en tanto han encontrado a través de la danza contemporánea oponerse a esta representación hegemónica del cuerpo femenino y han luchado por buscar un referente interno desde el cual construir su identidad. Así, la tensión se encarnaría entonces en esta dualidad, en la que por un lado el cuerpo asume, pero también se resiste. Retomando a Lavigne (131) y su planteamiento sobre la desnaturalización de representaciones hegemónicas, podría pensarse que en la relación con la danza contemporánea aparece un aspecto liberador de los disciplinamientos y normativas culturales, en tanto cuestiona los ideales del cuerpo y abre espacios para que se construyan nuevas formas de comprenderlo y de relacionarse con él.

Endnotes

[1] Estos relatos son el resultado de tres entrevistas a profundidad realizadas como parte de mi trabajo de investigación en el Diploma de Posgrado en Estudios de Género de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es importante señalar que los nombres de estas tres mujeres han sido cambiados para mantener la confidencialidad. Agradezco la genuina apertura y honestidad con que compartieron sus vidas conmigo.

[2] Ver Guido; Citro; Kogan 2008, 2009, 2010; Pedraza; Fuller.

[3] Ver Kogan (*Regias y Conservadores*); Fuller; Pedraza; Torras.

[4] Término del lenguaje coloquial peruano que significa “vergüenza”.

[5] Expresión del lenguaje coloquial peruano que se traduce como “muy mal”, “péssimo”, “terrible”.

[6] Ver nota anterior.

[7] El *festejo* es una danza típica de comunidades afroperuanas, tales como las que residen en la provincia de Chincha, departamento de Ica, en la costa central peruana.

[8] Término coloquial que se usa en diversos países sudamericanos para referirse a “cosas” o “situaciones”.

[9] Para Kogan lo que parece caracterizar la vivencia del cuerpo de las mujeres es la percepción de sus cuerpos como “cuerpos-pantalla”, parecidos a superficies más que a organismos con materialidad o densidad. (Kogan, El deseo del cuerpo, p.132).

Bibliografía

- Aschieri, Patricia. "Danza Butoh: cuerpos en movimiento, cuerpos en reflexión." *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad.* Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Letra Viva, 2006. 165-179. Print.
- Castillo, Elna. *Cuerpos negros, cuerpos nuestros.* Lima: PUCP, 2014. Print.
- Citro, Silvia. "Variaciones sobre el cuerpo. Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía." *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad.* Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 45-106. Print.
- Demspster, Elizabeth. "Women writing the body". *The routledge dance studies reader.* Ed. Alexandra Carter y Janet Oshea. 2nd ed. Nueva York: Routledge, 2010. 223-29. Print.
- Fuller, Norma. "Identidades en tránsito: femineidad y masculinidad en el Perú actual". *Familia y vida privada: ¿transformaciones, tensiones, resistencias y nuevos sentidos?* Ed. Teresa Valdés y Ximena Valdés. Santiago: FLACSO, CEDEM, UNFPA, 2005. 107-129. Print.
- Guido, Raquel. "Cuerpo, soporte y productor de múltiples imágenes". *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad.* Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 36-44. Print.
- Kogan, Liuba. *El deseo del cuerpo. Mujeres y hombres en la Lima Contemporánea.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010. Print.
- _____. *Regias y conservadores. Mujeres y hombres de clase alta en la Lima de los noventa.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009. Print.
- _____. "Estudios sobre sexo/género y cuerpo en el Perú". *Espacio Abierto.* 17.2 (2008): 285-99. Print.
- Lamas, Marta. "Cuerpo e Identidad". *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino.* Comp. Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995. 61-79. Print.
- Lavigne, Luciana. "Cuerpos "monstruosos contemporáneos". *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad.* Comp. Elina Matoso. Buenos Aires: Editorial Letra Viva, 2006. 115-34. Print.
- Muñiz, Elsa. "Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista". *Sociedad e Estado.* 29.2 (2014): 415-32. Print.
- Pedraza, Zandra. "Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina". *Espacio Abierto.* 17.2 (2008): 247-66. Print.
- Petrozzi, Morella. "La danza moderna. Más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer". *Márgenes: encuentro y debate.* 15 (1996): 57-72. Print.
- Torras, Meri. "El delito del cuerpo". *Cuerpo e identidad I.* Ed. Meri Torra. Barcelona: UAB, 2007. 11-36. Print.

Suggested Citation:

Lecca Silva, Natalia. "Cuerpos en disputa. Reflexiones sobre cuerpo y género desde los discursos de tres mujeres profesionales en danza contemporánea". *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 29-46. Available at: www.interamerica.de

Katharina Vester (American University)

"Reduce Your Appearance instantly!" Representations of the Female Body in Comic Books for Women and Girls

Abstract:

When comic books for girls and women entered the US market in the 1940s they offered a space for an alternative representation of female bodies to the sexually explicit presentations of women in superhero comics that dominated the medium. Comics for girls and women, however, had their own agendas and limitations. With their focus on romance, fashion, and beauty they presented a narrow set of body shapes and types as beautiful and desirable. In presenting ideal female bodies as a woman's path to success and happiness, comic books, such as *Miss America Comics*, educated their readers on how to subject their bodies to hegemonic beauty ideals. Comic storylines, advice columns, and advertisements went hand-in-hand presenting the female body as currency that, when properly managed, allowed girls and women to elevate their social status, and provided a path to marital bliss and motherhood, or, in some cases, as their only possibility to escape from both. Thus, beyond arguing that comic books were a purveyor of gender-normative messages for girls and presented normative images of the female body, this article also argues that mainstream comics presented their readers occasionally with contradictions, thus negotiating women's roles in society. By discussing feminist underground comics in the 1970s and 80s, it also shows how feminist activists used comics to make feminist thought accessible to a broader readership and used the medium to educate girls and women about their rights, possibilities, and desires. Using the example of the representation of female bodies in comic books, "Reduce Your Appearance Instantly" contributes to the discussion of popular culture as a distributor of ideology as well as a space to undermine hegemonic power relations.

Keywords: comic books, feminist comics, female body representation

Assumptions of lowbrow and juvenile shallowness to the contrary, comic strips are historically a site of complex cultural work and negotiation. Or, as the Spanish poet and scholar of feminist comics Ana Merino writes: “The Comic is a space for cultural expression that absorbs ... societal dramas and re-writes and re-interprets them” (46). Comics are a genre that in the past has served the distribution of hegemonic ideology as well as giving marginalized radical ideas an easily accessible forum. I will demonstrate comic books’ potential as space of cultural negotiation by looking at the representation of female bodies in comic books for girls and women, with an emphasis on the *Miss America Comics* in the 1940s and 50s, and *Tits ‘n’ Clits* in the 1970s and 80s.

Beginning the 1940s, comic publishers tried to groom a female readership for comic books, creating separate titles appealing to girls through what was believed to be women’s interests. *Miss America Comics*, *Miss Beverly Hills of Hollywood*, and similar titles focused on romance, glamor, clothing, and beauty, teaching girls how to embody ideal American femininity. The comic strips were embedded in advice columns and advertisements, suggesting that femininity is to be bought, and is the product of information and hard work rather than biology. Readers were taught to strive for impossible body shapes and perfect body postures, and to evaluate their bodies critically to understand in what ways they were lacking. Compliance with the represented beauty ideals, promised the texts, would provide romance, love, and success. Girls were thus educated to see their bodies as an investment requiring work and money to resemble the arbitrary and historically contingent ideals of femininity that would bring happiness.

But bodies groomed into normative femininity were not only shown to be a path to marital bliss and motherhood, comics depicted them also as a possibility for women to escape from traditional female roles. Some comic book storylines suggested that women who submitted to the norms of ideal femininity would be able to escape lives as housewives and mothers by pursuing careers as actresses and models, and live a life of adventure and excitement. These heroines stayed unmarried in perpetuity, with men courting them, but never making the choice to get married (which, in the 1950s, would have ended their careers). Comic books for girls thus occasionally undermined the ideals they propagated, suggesting that women could aim higher than running a household, and that such a life outside the home might be more desirable.

When feminist underground comics emerged in the 1970s, they ironically subverted comic books’ obsession with the female body. Narrating stories about menstruation and women’s desires, the frames showed female bodies in a variety of shapes, challenging the idea of hegemonic beauty. Instead of groomed, contained, and ready for consumption, female bodies appeared here as lived-in, unruly, desiring rather than being desired, and unpredictable. Comics served here as a medium to take back the female body from how it was represented in mainstream pop culture by showing it in its diversity and possibilities.

Scholarship in recent years, such as Jeffrey Johnson's *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society* or Mike Madrid's *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*, has explored how comic books reflected their specific historical moments, occasionally, as in Madrid's work, paying attention to questions of gender. Some scholarship has specifically focused on comic strips addressing women and girls, such as Michael Barson's *Agonizing Love: The Golden Era of Romance Comics* or Trina Robbins' *From Girls to Grrrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines*, doing the invaluable work of excavating a history of comic book titles for women, a line of tradition that has been mostly forgotten today. However, scholarship on comics rarely discusses the negotiation of gender and power relations. Starting from the existing research on comics, this article therefore explores the gendered and ideological content of comic books addressing girls and women.

When comic books entered American pop culture in the 1930s, they mostly told the stories of superheroes, people with extraordinary powers and bodies. While they invited their adolescent readership to identify with the protagonists, the stories were clearly located in the realm of the fictional and imaginary. But in the 1940s comic books started to zoom in on quotidian heroes, presumably ordinary people, no longer representing the superhuman, but the human body. This shift of focus, I argue, increased the disciplinary potential of comic books. Even if to reach the ideal of a 23" waist may seem as utopian to some as to jump from one skyscraper to another, comic books featuring presumably ordinary heroes suggested that it was feasible and desirable to its readers, thus creating a new outlet to spread normative body ideals.

Super Bodies: Women's Bodies and Early Superhero Comics

With the launch of *Superman* in 1938, the early comic books were dominated by superhero stories and tales of superhuman feats and skills (Robbins 8). From its beginnings, the superhero genre presented the perhaps most blatant and exploitative depiction of female bodies in mainstream comic strips with its exaggerated drawing of female superheroes and villains, such as Supergirl or Catwoman. None of their accentuated waists, breasts, and hips were necessary to commit or prevent crimes. Super heroines, their depiction suggested, were ostentatiously female before they were villains or heroes. The super heroine always possessed what was intended to be a representation of extraordinary beauty. She was an object of pleasure for her male counterparts and viewers, an alluring mixture of distraction and destruction. This may not be surprising as the superhero genre catered to the tastes of a male and adolescent readership, despite the fact that almost half of the readership of early comics in the 1940s were women and girls (Lavin 93). The first representations of women in comics, the superhero's sweetheart as well as the super heroine, followed the traditions of femmes fatales, vamps, and "good girls" borrowed from pulp fiction. Comics allowed the addition of dream bodies to the already established stock figures.

Beginning with the first comic strip heroines, such as Sheena, “Queen of the Jungle” launched in 1938, women in comics were dressed in costumes that left as little as possible to the imagination (Madrid 39). As male superhero costumes were designed to emphasize strength or agility, female superhero costumes emphasized the wearer’s female body, making it her most prominent super-skill. During the war comic books featured a few patriotic female superheroes, such as Wonder Woman, which had an enthusiastic following among servicemen (Lavin 95). Dressed in a leotard with an American flag design, she not only provided nationalist messages but also pin-up views of her body. Before the advent of men’s magazines, the provocatively dressed women heroes allowed fantastical representations of the female body that curbed the potentially feminist messages their actions suggested. After World War II, the market for superheroes dwindled, abandoned by a readership tired of fighting and battles (Robbins 11). To keep their readerships’ interest, female superheroes were even more bluntly pornographically represented. The naked arms and legs race was ended by the Comics Code in 1954, when the comic industry, organized in the Comics Magazine Association, self-regulated sexual content to prevent the government from stepping in. Titles that followed the code received a seal of approval, printed on the cover page, signaling to parents that the content was free of pornographic depictions. The Comics Code regulated a number of issues that were considered to endanger adolescent readers, such as the depiction of drugs and the representation of female bodies: “Nudity in any form is prohibited, as is indecent or undue exposure. Suggestive and salacious illustration or suggestive posture is unacceptable. Females shall be drawn realistically without exaggeration of any physical qualities” (qtd. in Madrid 33). The more realistic depiction of female bodies led to a further decline of the superhero genre, and also effectively ended some of the more feminist messages the comics provided as they did not conform with the gender conservative 1950s morals (Madrid 190, 252). Female superheroes became tamer in the expression of their sexuality and lost their independence, being at that time more often than not damsels in distress, to be saved by their male counterparts. When in the late 1950s DC comics revived the superhero genre with a new range of characters, women appeared mostly as sidekicks and love interests, having their powers securely contained.

Before the Comics Code put a temporary end to pornographically inspired depictions of female bodies, the comic industry attempted to create comics for a specifically female market by toning down the sexual representation of female bodies. As the provocative depiction of female superheroes was thought to be possibly off-putting to girls, Timely Comics (later Marvel), created Miss America, a crime-fighting debutante who appeared in a costume that fully covered her body. Miss America, in her civilian life the 16-year old Madeline Joyce, received her super powers through a freak accident during an electrical storm, and committed her new powers to the protection of “defenseless citizens” (“The Mystery” 3). The character debuted in *Marvel Mystery*

Comics # 49 and received her own title in 1944 with the publication of *Miss America Comics* # 1. While Miss America was inspired by the success of Wonder Woman, the storylines lacked the feminist undertones and employed funny and quirky stories that depicted a super heroine with teenage sentiments. Comic book for girls therefore offered a site in which women's bodies were represented in less exploitative ways. However, the focus on fashion, glamor, and romance in girl's comics disciplined the female body in other ways.

Patsy Walker and the Ideal Female Body

Miss America was quickly outshined by another comic series that featured the un-super character of teenager Patsy Walker, debuting in the second issue of *Miss America Comics*, who became the signature character of the title.

Patsy Walker was the female answer to the successful Archie comic series, which followed the everyday adventures of Archibald "Chick" Andrews and his romantic interests Betty and Veronica. Archie debuted in 1941 in *Pep Comics* by MLJ Magazines and gained a steady following during the war, telling tales of normalcy and providing comic relief, even after the originators of the series had been drafted (Nolan 15). Archie comics did without provocatively dressed women and promoted themselves as a "clean and wholesome" alternative to superhero comics (qtd. in Robbins 9). The success of the Archie comics shows that there was a market for comics recording ordinary life and ordinary bodies. Archie's success inspired other publishers to create their own comic teen stories, focusing on the quotidian rather than the extraordinary. Timely comics, in the attempt to attract a specifically female audience, created female teen characters that, like Archie, had to overcome a plethora of social embarrassments and everyday hurdles, often to emerge victorious from their ordeals saved by their own wits or the kindness of strangers.

With the decline of interest in superheroes, Miss America was banished to the back pages of *Miss America Comics*, while unspectacular Patsy Walker became the title's lead. From then on, the publication's focus shifted further from the female super body to the super female body. Instead of super heroic tales, the title offered fashion advice, romance comics, and cooking tips. Supervising editor Jean Goodman in the first issue defined the topics of *Miss America Comics*: "We'd like to show how to dress charmingly, youthfully, femininely—and at little cost; how to take advantage of the golden opportunities that keynotes the American way of life; we'd like to help guide you in your career, give you beauty tips and—oh, there are so many wonderful things we can talk about each month" (2). As it turns out, the beauty and fashion tips were all the career advice *Miss America Comics* provided its readers. Early representations in comic strips of women working during the war, were replaced by depictions of grown women as housewives and mothers, accompanying the changing gender ideals in post-war America, when women were relegated from soldiers at the home front to mistresses of domestic bliss. Girls' most pressing

endeavor was now depicted as finding the right man to marry, and for this they needed to be equipped with the right body and poise.

The early covers of *Miss America Comics* featured staged photographs of teen couples vaguely enthralled in a somewhat romantic, and often comic situation: Mostly a female coercing a visibly reluctant male into expressions of affection, reflecting the premise the entire series was built on: romance is a female pursuit. The early installments translated the more abstract commitment to the war effort into teen-friendly terms: Volunteering with the harvest becomes an opportunity to spend time with boys, or to lose weight to achieve a “svelte” figure (“Patsy Walker,” August 1945, 30). Over the years, Patsy Walker and other female teen characters, Timely added, provided their readership with the same obstacles clad in different storylines: the perils of teen-hood, indifferent or emotionally klutzy boys, girl rivalry usually sparked by interest for the same boy, cajoling money from parents to buy clothes meant to impress boys and outshine rivals. In these stories, girls’ lives are firmly centered on their romantic adventures. And romantic success, the stories made abundantly clear, depended on good looks. The teenage girls are drawn with feminine bodies: accentuated breasts and hips, a tiny waist, and shapely, long legs. Occasionally, a girl appears that does not fit the description, and she usually fares badly in the stories. In “A Relative Matter” from 1951, Patsy is tasked to entertain her visiting cousin Olga, a girl no “boy in his right mind” would date. Next to the lithe Patsy Walker, Olga appears as overweight, without a defined waist and with legs without ankles. The situation is further aggravated by her old-fashioned hairstyle, glasses, and bumpkin dress. In line with the logic of *Miss America Comics*, Olga of the bad looks is also obnoxious. Comics commonly conflated a character’s inability or unwillingness to conform to feminine ideals with a flawed character, marking a lack of femininity as a character deformity viewers were invited to despise and laugh about. As Patsy summarizes, “Olga can’t help being homely, but with her nasty personality she becomes twice as repulsive!” (44) or as Buzz Baxter, Patsy’s boyfriend puts it: “I’d have to knock a guy unconscious before he’d date that monster” (45). At the climax of the story, Olga is arrested by a dog-catcher whom she mistakes as her date and by whom she is mistaken for a shaggy flea-ridden stray. Olga, narrated as a character beyond redemption has earned her punishment — public embarrassment — within the ethical frame *Miss America Comics* created.

In a number of installments, slender Patsy is worried about her weight and attempts to reduce it further. In “Her Excuse to Reduce” from 1947, Patsy as slender as ever, exclaims: “I’m getting as fat as a blimp!” and “I’m becoming a circus freak!” (28, 29). When boyfriend Buzz fails to take her out to an event she hopes to attend, she convinces herself that her weight must be the reason. While all is solved to everyone’s satisfaction in the end, the story displays the anxiety young girls were believed to experience around their bodies. The advice columns, essays, and stories that framed the comic strips in *Miss America Comics* were as unforgiving as the comics

themselves. Since 1945, *Miss America Comics* regularly featured diet advice to its teen audience, normalizing the idea that girls should watch their figure. In a short series of fictional letters in 1945, a fictional teenage girl Vicky describes in letters to her equally fictional friend Betty Ann her adventures at school, centering on the character of the new girl in class, "Four-Eyes." Not enough that "Four-Eyes" is wearing glasses "but everything that seems wrong with a girl is wrong with 'Four-Eyes.' Her hems are always coming down. She is awfully fat! Her dresses are never pressed. And her hair is always stringy and very unfashionable...She's the plain all-wrong type" (15). With little reflection on the part of the writer, she describes how "Four-Eyes," who comes to her new school from a working-class background, is bullied — —an attitude that at no point is depicted as wrong or cruel behavior. The un-pressed dresses, stringy hair, and abundant body shape are all signs for the girl's lack of effort to fit feminine ideals. This warrants the unkind treatment she receives within the logic of the letter writer. "Four-Eyes" is fortunate to get a break when it turns out that she, by chance, meets a famous film star, who is kind enough to appear at a sale to raise funds for the school dance. This boosts the tormented girl's reputation and draws Vicky's interest to her. While "Four-Eyes" shows grace in every situation described, this helps her little with her peers. Vicky concludes that "Four-Eyes" expressed the wish to take part in the dance she has helped to raise funds for, and Vicky writes: "I am morally obligated to see that she does," concluding that it will be impossible to find her a date because of her looks (65). In another letter a month later, Vicky decides to make "Four-Eyes" over ("Sometimes I suspect a spark of genius in me!... No one, not even her fairy-godmother could do for "Four-Eyes" what I did. I completely remodeled that girl...[57]). First, Vicky puts "Four-Eyes" on a radical fast to lose weight ("You will have to stop eating. That's all" [62]). "Four-Eyes" consents to the new regimen because she is ready to do "anything" to get a date and go to the dance (62). As soon as "Four-Eyes" agrees to the regimen, Vicky reveals the girl's name, Lizbeth. Lizbeth's willingness to subject herself to feminine ideals elevates her into personhood. After a few days on lettuce and lemon juice only, Lizbeth gets increasingly sick, and after losing 10 pounds in 8 days finally faints in school and needs to be taken to the hospital where she is diagnosed with malnutrition that is so severe that her upset parents worry about long-term damage. The doctors decide to put Lizbeth on a diet that does not threaten her health, but support her in further losing weight. Despite its implicit warnings against extreme diets, the story has, of course, a happy ending, rewarding Lizbeth for her efforts. Lizbeth emerges as a swan, goes to the dance and dances with the most coveted boy. Everybody regrets having been so "mean and catty" to her (63). Here the letters reflect on the unkind behavior toward Lizbeth, but only after she has redeemed herself, and adjusted her body to fit the hegemonic ideal. Lizbeth's father, to his credit, by the end of the story is still upset with the ordeals his daughter had to undergo and sees no merit in her transformation. He liked his daughter as she was, but his opinion is overruled by the overwhelming appreciation Lizbeth

experiences from her peers after losing weight.

Women, stories such as “A Relative Matter” and “Dear Betty Ann” suggested, can measure their value only in how well they navigate the dating market. Good looks and a docile character earn a better number and quality of dates. It is not only the teenage girls that are objectified in these stories, men are too: they become tokens or collectibles that provide social status, services, and material value (“What do most fellows do with their allowance” explains Buzz, is they “spend it feeding their girls, buying them cokes, buying them candy” [“Patsy Walker” June 1946, 32]). Not only are the dates depicted as a source for flowers, drinks, and gifts, they also drive the girls around, run errands for them, and serve as messengers (“Lana”). Buzz and his peers are mere sidekicks and plot prompters for the ambition-driven, determined, and competing women in these stories, prizes the girls compete for but who are not allowed to have a will of their own. The romantic interests are seldom outfitted with a distinct character, but represent a generic manliness that is clueless, klutzy, and in need of female guidance. The girls, however, utilize the boys to gain access to privileges they are not granted, for instance, owning and driving cars, and holding well-paid part-time jobs to earn disposable income. Very rarely do the comic strips discuss affection, emotional security, trust, or sexual desire. The relationships the Miss America comic strips presented provide pragmatic and quite unromantic perspectives on dating [1].

Other than in “Dear Betty Ann” where Lizbeth’s father appears in a protective role towards his daughter, fathers in *Miss America Comics* appear mostly as stand-in romantic interests. When Patsy Walker reads in a book in “Cheating the Cheaters” from 1950 “Behind **every** great man, there is a **woman!** A woman whose love and sacrifice is devoted to the success of the man **she believes in!**” she thinks to herself: “(Sigh) If only there were someone I could get behind! Someone whose success I could nobly **devote** myself to” (4). She then first puts her ambition toward advancing her father’s career, who, annoyed by her sudden attention, gently guides her focus on boyfriend Buzz and his sports exploits. Fathers appear as their daughters’ training objects to learn to interact with men. They also appear as money sources for dresses and other expenses ,only slightly removed from the roles boyfriends play in the stories.

As men are the means to improve one’s social standing, affection-averse men need to be tricked and manipulated into relationships. And this is done with wit and a perfect body. Girls are enticed in these texts to subject themselves entirely to the judgment of men, including, as one advice columnist recommends, their brothers, even their younger ones, as they as men, understand what other men like. Sisters should submit not only to their brother’s judgment of their clothes and hairstyles (“He knows how he and his pals like the sweet sex to look” [Holmes 62]), but also the company they keep since “They know how girls rate. Since a girl’s judged by the company she keeps, they’re anxious that [their sister’s] company be tops” (Holmes 63). Friends of brothers are assigned similar powers over girls, but since they are also potential “life savers,”

even potential love interests, as they can pose as dance partners and prom dates (Holmes 63). A smart girl is therefore supposed to win the favors of her brothers' friends. The article gives detailed instructions how to do that: "She never hangs around when they're in a huddle, or attracts their attention to how cute she is. But she is likely to pop up with a bowl of popcorn or a plate of fudge. And, included in a conversation, she listens with interest to the things they say" (Holmes 62). Girls are trained to submit to a worldview in which men are the judges of their bodies and selves, as it is their success with men that defines their value. But the article also suggests to girls that they utilize the men in their lives to access the privilege they do not have. As with driving, where girls having no access to cars utilize their boyfriends as chauffeurs, brothers, too, are described as useful: "Brothers are precious commodities" (Holmes 63) since "boys can go places and do things that girls cannot. They're bound to learn more of the world than we possibly can" (Holmes 62). Girls can retrieve the knowledge not available to them by behaving properly feminine towards their brothers, and therewith access what they are barred from.

"Lose Ugly Fat!"

In the *Miss America Comics*, female bodies are men's most reliable weakness. Boys and men can be most effectively manipulated into doing anything one of the female protagonists wants with the promise of a glimpse of female leg or décolletage. Her body becomes a girl's currency in reaching her aims, and her main path to social advancement. The (teenage) girls who compete for romantic success in the *Miss America Comics* are drawn with the exact same body features: tiny waist, fully developed breasts and hips, and shapely legs. Patsy, as well as other teenage protagonists and their rivals, are only distinguished by hair color and styles; their bodies and, at times, their facial features are often exact copies of each other. This emphasizes the normativity of beautiful bodies in these texts. There is only one physical model a girl can aspire to. This becomes absurd in catfights, when girls who seem to be drawn with the exact same bodies accuse each other of physical flaws ("Bathing Baby," 44-50).

The advice columns and abundant advertisements that framed the stories directly communicated to the readers that they are expected to fit the beauty standards, too. The "Charm Corner," *Miss America Comics'* name for its advice columns consistently reminded readers that there is a correlation between a small waist line and number of dates ("Don't be a Pin-Up Girl," 18). Another article suggests that domestic labor, such as cleaning and doing the laundry, is the perfect workout to keep a woman's body fit ("Good G-room-ing," 18-19). Dieting advice consistently suggests that losing weight is a question of exercising restraint over one's eating, fitting closely with other advice on ideal feminine behavior in *Miss America Comics* that claimed that femininity consisted of restraining, controlling, and supervising one's desires, urges, moods, and body ("This Little Piggie," 38).

Advertisements fed off the normative messages in the comic strips and advice columns that depicted bodies not fitting the hegemonic ideals as problems that needed to be solved. Ads, such as one for the “spot reducer,” a massage cream that promised to melt fat at all the right places, offered remedies for a few dollars (52). An advertisement for a hand-held massage machine claimed: “Take Off Ugly Fat: Don’t Stay Fat—You can lose pounds and inches safely” (“Electric Spot Reducer,” 25). Another ad maintained: “Chew Chewing Gum: Reduce up to 5 Pounds a week.” The chewing gum in question was supposed to help readers to reduce “to a beautiful, glamorous, slim, graceful figure” with “NO starving. NO exercise. NO laxatives. NO drugs. NO steam baths. NO massage” (“Kelpidine Chewing Gum” 45). The “Bulge Master,” a spandex-forerunner, promised: “Look slimmer, more youthful: Reduce your appearance instantly” (11).

Most striking perhaps, are the many advertisements that utilize comic strips to sell their product. While shorter and framed in marketing language they are not always easy to distinguish from the regular comic strips surrounding them. A comic strip ad for Sel-Tex Pills (that promise the reader that she can lose as many pounds as she wants) headlines “How an unhappy **fat** girl became a happy slim girl.” In the story Jane asks: “Sis, why do you get all the dates while I always stay at home, I’m just as pretty as you.” Sis replies: “I’ll tell you, Jane – but don’t be offended. Frankly your figure is awful.” The last image shows Jane, slender now after taking the pills, dancing with a handsome man who says “Why you’re as light as a feather. What a gorgeous slim figure you have” (49). In a comic ad for “Mini Gym,” the protagonist overhears a former date speaking badly about her body and decides to work out to change her shape. These ads echo the storylines of “Dear Betty Ann,” or the messages of “Oh! Brother!” But unlike the editorial sections of the magazine, the ads promise that any dating problems a teenage girl may encounter are easily resolved with the right product.

The ads also reveal the complexity of post-war beauty ideals. The “Mini-Gym’ turns date-less Dorothy into Dazzling Dotty!” (41) However, this is not simply achieved by reducing Dotty’s weight, but by adding curves to her slender body. While a small waist was crucial for female beauty, so were full breasts and hips. Supplements, creams, and devices therefore commonly promised to reduce fat at some places of the body and adding it to others. The ad for NUMAL supplements warns girls: “Skinny girls are not glamour girls.”

If you are a normal, healthy underweight person and are ashamed of your skinny, scrawny figure, NUMAL can help you add pounds and pounds of firm, attractive flesh to your figure [...] So don’t let them snicker at your skinny, scrawny figure. A skinny, scarecrow figure is neither fashionable nor glamorous. Remember, the girls with the glamorous curves get the dates. (51)

While girls in the *Miss America Comics* are expected to have mastered the narrow range between too skinny and insufficiently skinny, non-competitors for romantic attention such as mothers, fathers, coaches, and teachers are occasionally drawn with round bodies, insinuating that perfect female bodies are a privilege (and burden) of youth and that after growing up and finding one's spouse, the body is of less importance. On the exceptional occasion of the appearance of an ethnic other in the *Miss America Comics* they, too, are drawn with bodies not complying with hegemonic beauty ideals ("Mitzi"). The body shape clearly separates the heroines from their sidekicks, marking who is worthy of attention.

In contrast to the teen drama the girls experience, the adults are mostly depicted as having reached a zen-like state in life. Mothers perpetually clean their homes; men are shown reading in their armchairs, if not at work. Grown-up life is depicted as firmly gendered, following a strictly heteronormative order and clear division of labor. The teen protagonists train for the roles they observe in their parents: girls are endlessly interested in domestic chores, or grooming, and center their lives on the men in their lives. Boys are represented in their interest in sports, (substituting for future work careers), or, when shown at home, sitting in their armchairs and reading, just like their fathers. Domestic space is clearly gendered as a space of labor for girls and women, and a space of recreation for boys and men.

However, this gendered pattern is broken in the comic strips centering on glamorous or aspiring actresses. Hedy De Vine, one of the other *Miss America Comics* protagonists, lives the life of a successful movie star. She lives in her own home and instead of a boyfriend she is accompanied by a fiancé. The Hedy De Vine stories seemingly break with the gendered ideology the teen comics laid out. De Vine is financially independent. She has achieved her success on her own account and has some control over her life and work. However, the conflicts and tensions De Vine has to master on an average of four pages are similar to the teen comic storylines: Her rival Sandra threatens her success and relationship, the fiancé needs to be nudged into romance, and her body and looks are De Vine's capital. However, the stories diverge in their definition of ideal femininity. The teen comics suggest that motherhood and marriage are what girls should strive for. De Vine as a working woman of sorts proposes an alternative. While her fiancé asks her repeatedly to marry, she perpetually postpones, since marriage would end her career. By holding out on setting a wedding date, De Vine places her career and success over the promises of marriage and motherhood.

However, the subversive potential the adventures of a working woman could pose to the gender-conservative universe of the *Miss America Comics* is firmly contained by the movie star plot. Not only because it is unachievable for most, but also because the stardom Hedy represents is not centered around her work, or the money she makes, but rather on the fantasy of being loved by the masses and being adored and envied for her good looks. Like in the teen comic storylines,

it is her body groomed into hegemonic femininity that brings her success. *Miss America Comics* may push the boundaries of what constitutes women's success (by showing an unmarried adult woman who works for a living), but stays well within what constituted appropriate feminine behaviors.

Timely tried to cash in on the new independence girls and women experienced during World War II with its "career girl" series, starting with *Tessie the Typist* in 1944. Reflecting the reality of homefront culture, Tessie, a girl fresh out of high school, tries a number of odd jobs that before the war were held by men, and now abandoned as men were drafted and sent overseas (Robbins 30). In 1945, Timely added to the series *Nellie the Nurse* and *Millie the Model*. But it was only Millie who became a success. After the war, popular culture aided the social push for women to vacate their war jobs and to return home to create spaces for returning servicemen. Movies, comics, and romantic literature defined love and domestic bliss as new priorities for women, with the occasional escapist fantasy of more glamorous lifestyles movie stars were thought to engage in. Dreamy plotlines about actresses, models, and film stars acknowledged women's and girl's desire for more independent and adventurous lifestyles without overtly challenging the status quo. In the late 1940s and early 1950s romance comics such as *Young Romance*, *Young Love*, *Young Brides*, and *In Love* flooded the market, telling everyday-stories of finding love. Glamour comics boomed equally. Hedy De Vine got her own title in 1947, but she was soon joined by other glamor girl comics, such as *Miss Beverly Hills of Hollywood* that debuted in 1949 but ran for only nine issues. The title featured, next to advice and celebrity interviews, the adventures of aspiring actress Beverly and her boyfriend Will Shire, often guest-starring real-life celebrities such as Alan Ladd. The magazine, as short-lived as it was, is remarkable for its explicit discussion of body ideals. *Miss Beverly Hills* redefined Hollywood glamor stars as authority over health and beauty. Essays on and interviews with celebrities made visible that beautiful bodies required work, money, and discipline ("Will Shire Interviews"). The editorial section included information on the nutritional values of food items, and on the value of exercise. Gossip sections commonly discussed not only a film star's new movie but also their weight and body shape ("Picture Patter"). Interviewed or featured celebrities commonly disclosed their weight, and sometimes shared tips on how they maintained it. *Miss Beverly Hills* thus presented the body as a continuous project rather than an entity determined by biology.

In the comic stories the glamorous bodies are commonly set against a foil of normal bodies. While in *Miss America Comics* body weight often functioned as a marker of age — most young people were slender, most older people were not—in *Miss Beverly Hills* the bodies of film stars were slender, but the bodies of film producers, directors, wait staff, and others working with and serving the stars were often not. The film stars' bodies are thus, intentionally or not, marked as extraordinary rather than normal. And a beautiful body was depicted as an actor's work just

as it was to learn his or her lines. Normal people in the storylines were not expected to embody perfection. With the beautiful body marked as exceptional, advice to readers was in general more forgiving than in *Miss America Comics*. In the comic strip advice column, “Beverly’s Designs on You,” readers are provided with beauty tips, too. But instead of proposing diets, the authors suggested that readers work with their body shapes rather than trying to alter them. Much advice is given on how to dress one’s body to one’s advantage. Readers are further reminded that posture and smarts are at least as important as one’s weight (“Beverly’s Designs on You” July/August 1949, 14; Nov/Dec 1949, 28-29). The glamorous body became here an illusion that can be produced at will, but in its perfection only at great expense.

Feminist Underground Comics: Redefining the Female Body.

In 1963, underground comics (or comix) started to challenge not only the conventions comics had established by this point, but also the middle-class values they traditionally transported (Robbins 83). Initially, the field was dominated by male artists and despite their iconoclastic aspirations, they occasionally lashed out against the parallel forming women’s liberation movements by creating comix featuring violence against women (Robbins 85). Feminist underground newspapers such as *It Ain’t Me, Babe* in the 1970s were the first to publish comic strips with explicit feminist content (Robbins 86). Eventually, the first feminist underground comic books emerged, published by women artists partly to protest the male-dominated culture of comix, partly to create comics that recorded women’s life experiences and sexuality. The female artists created spaces in which they could experiment with content they thought important. Their comix, such as *Pandora’s Box*, *Wimmen’s Comix* or the iconic *Abortion Eve* tried to educate women on their bodies, homosexual desire, and their reproductive rights in a way that was easily accessible. The comic book style was a way to reach young women and to counterbalance the images of female bodies they encountered in mainstream pop culture in the 1970s. Ana Merino claims that these feminist comix, created, produced, and sold by women, allowed them to enter the public sphere and discuss women’s issues that had found no space in popular culture before (47). But it is not only the issues that are new. Feminist comix, Merino claims, created their own aesthetic sensibilities. As an example she gives the door- and windowless worlds comics artist Julie Doucet creates to express women’s lack of liberties and exit strategies (48).

In 1972, Joyce Farmer (art) and Lyn Chevely (script) published under the name Nanny Goat Productions the comic anthology series *Tits ‘n’ Clits*, which was one of the first all-female artists comic books with feminist content. It had a run of 15 years, albeit with irregular publication patterns. Print runs varied, but could range between 10,000 to 20,000 copies (“Tits & Clits”). The title is rarely found in histories of comic books, perhaps because of its limited reach, or because of its radical content. The cover of the first issue underscores the rebellious attitude of its creators:

A woman in a red cocktail dress stomps into a public men's bathroom to get a roll of toilet paper, telling an upset man at a urinal "S ok, love! Just need some paper!" Quite literally she is crossing the gender binary and violating perceptions of propriety ("S ok").

The challenge to the gender binary is a recurring theme in *Tits 'n' Clits*. In the 1976 issue, the comic strip "Mr. Right" shows a man and woman meeting at a bar and going home together. When they undress it turns out that they have cross-dressed. Not only is gender fluid in the title, also the reversal of gendered expectations is used to make them visible (27-28). The cover of issue 6 shows a heterosexual couple after sex, the woman exclaiming: "Hey! That was great! Uh...What did you use for birth control?" ("Hey! That was Great!")

Provocative cover pages were one of the signature moves of *Tits 'n' Clits*, published by small independent presses and mostly sold in feminist bookstores. The second issue showed a woman dressed in the colors of the American flag, who exclaims: "I leaked, but it's ok, it's on the red stripe!" ("I leaked"). Issue number 3 featured women rallying toward the Capitol with vibrators and dildos in their hands ("We Shall Overcome!").

Tits 'n' Clits had not only a feminist agenda, it also intended to counteract the misogynist depiction of women in mainstream and underground comics, as well as the exploitative representation of women in mainstream culture and men's magazines. One of the first stories, "The Menses is the Message!" deals with the female body in ways unseen before in comic strips, discussing in detail the downsides of PMS ("Does Wonder Woman work during her period?" 12) and the money women have to spend on hygiene products, putting an extra burden on women with little income. Women's bodies are shown in different forms and shapes, different ages, and, later on, of different races. Beauty and sexual attractiveness are redefined as feeling comfortable with one's body, physical and emotional well-being, and being self-confident with one's desires. Despite its political and anti-pornographic agenda, *Tits 'n' Clits* with its explicit sexual depictions was not protected from censorship. In 1973 the owners of Fahrenheit 451, an alternative bookstore for alternative literature in Laguna Beach that carried *Tits 'n' Clits*, were arrested for selling obscene literature (Robbins 88).

Farmer and Chevely were counselors at a women's free clinic and thought of using the genre to bring information and ideas to a broader audience of women (Robbins 89). They had worked together on *Abortion Eve*, published in 1973, which tells the stories of five pregnant Eves who meet at an abortion clinic. The women—white, African-American, and Latina—coming from different walks of life, have very different stories. But they also have something in common. As the introduction under the title "Are Some People More Likely to Suffer from 'Unwanted Pregnancy' than Others?" wittily states: "Extensive analysis shows the one common denominator in people who have an unwanted pregnancy is: THEY ARE ALL FEMALE!" (1). Women, the stories make abundantly clear, should have the authority therefore to decide over their pregnancies. Instead of

relying on male expertise to make these decisions, they should have access to female expertise. The comic book presents this in the character of Mary Multipary, the counselor at the clinic in which the women meet. Mary provides the Eves (and the readers) with information on the procedure, legal implications, and forms of birth control. When Farmer and Chevely created *Tits' n' Clits*, they used Mary's character recurrently to provide information on birth control, alternative medicine, and feminist thought. Besides presenting a decidedly feminist perspective, *Tits 'n' Clits* challenged male authority over the female body in other ways. Male gynecologists, for instance, are questioned in their ability to understand the female bodily experience. In "Fonda Peters Vaginal Drip," the protagonist responds to her gynecologist's statement: "It looks like we have a little problem here" poignantly with "We' have a problem???" (18).

Tits 'n' Clits constantly ventured into the many taboos mainstream culture had built around the female body. The first issue not only discussed menstruation and STDs, it also included stories on sex between children, and it sexualized breastfeeding. Later issues discussed menopause, sex toys, masturbation, and female homosexuality. Women's bodies are celebrated in these stories as leaking, unpredictable, and driven by desire.

While attempting to avoid the normative depiction of female bodies, *Tits 'n' Clits* suffered from its own blind spots: Despite the variety in body shapes, most bodies drawn in the first issues were white, able-bodied, clean-shaven, sexually active, and mostly engaged in heterosexual acts. Some of this was amended in later issues, but other feminist cartoon artists started new titles to have their own stories and identities told. Most prominently perhaps, Alison Bechdel's *Dykes to Watch out for* followed a group of women mostly lesbians, including a Muslim, a transgendered teenager, and a drag king, living in a mid-sized American town. In *Dykes to Watch out for* cartoonist Bechdel also introduced her by now famous test to determine gender bias in films[2]. The Bechdel-Test asks of a movie whether it shows two female (named) characters talking to each about something other than men. That the Patsy Walker and Hedy De Vine stories often would have failed the test shows that women comics such as *Tits 'n' Clits* redefined radically how women in comic strips were represented.

Conclusion

When in the 1940s and 1950s comic books started to address a female readership, they created images of female bodies that were not overtly sexualized. They presented an alternative to the highly objectified depiction of female bodies in superhero comics. But whereas in superhero comics the protagonists' bodies were marked as superhuman, the beautiful bodies in teen comics were implied to be normal.

Comic books for girls created a space in which teenage girls' interests were supposed to be reflected and addressed. But they only covered interests that agreed with the gender-

conservative ideas of femininity that became popular after the war. Young female bodies followed contemporary beauty ideals and showed practically no diversity. Comic strips, advice columns and advertisements created the impression that only girls following hegemonic ideas of femininity and subjecting their bodies to recommended beauty practices will find happiness. The girl protagonists were continuously competing for boys. Successful dating appeared as a girl's only choice to achieve what she wanted. To be successful, she needed to embody the beauty ideals presented to her.

Glamor and celebrity comics, while in general following this logic, created interesting contradictions. While the teen comics showed motherhood and marriage as the goals girls aspired to, glamor comics suggested that a girl could aim higher. But again, such achievement was not based on her talents or intelligence, but on her appearance. However, glamor comics acknowledged the work and production process behind a body that conformed to beauty ideals, and depicted them as the exception rather than the norm.

Feminist underground comics, finally, used the medium as a way to inscribe women's experiences and diverse bodies into popular culture. Comic books therefore thought and presented the female body in different, and sometimes contradictory ways. From the classic trope that emphasized "tits 'n' ass" to be observed for the pleasure of the male viewers to the radical reclaiming of "tits 'n' clits" as sources of female pleasure belonging to their owners, the many forms of the female body in comics emphasizes how popular culture is a market place of ideas that, like the body itself, is impossible to contain.

Endnotes

[1] Michelle Nolan argues that the teen comics nonetheless were the beginning of romance comics that became popular in the 1950s (14).

[2] For more information on the Bechdel test as well as an excerpt of the comic strip in which it was introduced, see: Asher Cantrell, “10 Famous Films that Surprisingly Fail the Bechdel Test.”

Works Cited

- Barson, Michael. *Agonizing Love: The Golden Era of Romance Comics*. New York: Harper Design, 2011. Print.
- “Beverly’s Designs on You.” *Miss Beverly Hills of Hollywood*. 1.3 (July/August 1949): 14. Print.
- “Beverly’s Designs on You.” *Miss Beverly Hills of Hollywood*. 1.5 (November/Dec 1949): 28-29. Print.
- “Bulge Master.” *Miss America Comics*. 7.36 (November 1950): 11. Print.
- Cantrell, Asher. “10 Famous Films that Surprisingly Fail the Bechdel Test.” *Film School Rejects: Movies, TV, Culture*. 11 Nov. 2013. Web. 20 May 2016.
- “Charm Corner: Don’t be a Pin-Up Girl.” *Miss America Comics*. 7.26 (September 1949): 32-33. Print.
- “Dear Betty Ann.” *Miss America Comics*. 1.5 (February 1945): 14-15, 64-65. Print.
- “Dear Betty Ann.” *Miss America Comics*. 1.6 (March 1945): 56-57, 62-63. Print.
- “Electric Spot Reducer.” *Miss America Comics*. 7.37 (January 1951): 25. Print.
- Farmer, Joyce and Lyn Chevely. *Abortion Eve*. Laguna Beach: Nanny Goats Productions, 1973. Print.
- “Fonda Peters Vaginal Drip.” *Tits ‘n’ Clits*. 1 (July 1972): 13-22. Print.
- “Good G-room-ing.” *Miss America Comics*. 3.3 (November 1945/January 1946): 18-19. Print.
- Goodman, Jean. “Dear Girls.” *Miss America Comics*. 1.2 (November 1944): 2. Print.
- “Hey! That was Great!” *Tits ‘n’ Clits*. 6 (November 1980): Cover. Print.
- Holmes, Marjorie. “Oh Brother.” *Miss America Comics*. 1.5 (February 1945): 10, 62-63. Print.
- “Jeanie: Bathing Baby.” *Miss America Comics*. 7.34 (July 1950): 44-50. Print.
- “I Leaked!” *Tits ‘n’ Clits*. 2 (July 1976): Cover. Print.
- Johnson, Jeffrey. *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*. Jefferson: McFarland, 2012. Print.
- “Kelpidine Chewing Gum.” *Miss America Comics*. 7.33 (April 1950): 45. Print.
- “Lana.” *Miss America Comics*. 7.35 (September 1950): 14-21. Print.
- Lavin, Michael. “Women in Comic Books.” *Serials Review*. 24.2 (1998): 93-100. Print.
- Madrid, Mike. *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*. Minneapolis: Exterminating Angel P, 2016. Print.

Merino, Ana. "Women in Comics: A Space for Recognizing Other Voices." *Comics Journal*. 237 (September 2001): 44-48. Web. May 20, 2016.

"Mini Gym." *Miss America Comics*. 7.33 (April 1950): 41. Print.

"Mitzi." *Miss America Comics*. 7.35 (September 1950): 42-44, 46-48. Print.

"Mr. Right." *Tits 'n' Clits*. 2 (July 1976): 27-28. Print.

Nolan, Michelle. *Love on the Racks: A History of American Romance Comics*. Jefferson, NC: McFarland, 2008. Print.

"NUMAL." *Miss America Comics*. 7.37 (January 1951): 51. Print.

"Patsy Walker." *Miss America Comics*. 7.24 (August 1945): 28-35. Print.

"Patsy Walker." *Miss America Comics*. 4.2 (June 1946): 29-35. Print.

"Patsy Walker: A Relative Matter." *Miss America Comics*. 7.41 (September 1951): 43-48. Print.

"Patsy Walker: Cheating the Cheater." *Miss America Comics*. 7.35 (September 1950): 4-11. Print.

"Patsy Walker: Her Excuse to Reduce." *Miss America Comics*. 7.5 (December 1947): 20-24. Print.

"Picture Patter: Tiny but Talented." *Miss Beverly Hills of Hollywood*. 1.3 (July/August 1949): 35-36. Print.

Robbins, Trina. *From Girls to Grrrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines*, San Francisco: Chronicle Books, 1999. Print.

"S ok, Love." *Tits 'n' Clits*. 1 (July 1972): Cover. Print.

"Sel-Tex Pills." *Miss America Comics*. 7.11 (June 1948): 49. Print.

"The Menses is the Message!" *Tits 'n' Clits*. 1 (July 1972): 1-12. Print.

"The Mystery of the Shocker." *Miss America Comics*. 1.2 (November 1944): 3-9. Print.

"This Little Piggie." *Miss America Comics*. 4.4 (August 1948): 38. Print.

"Tits & Clits." *Comicbookdb.com*. N.d. Web. May 20, 2016.

"We Shall Overcome!" *Tits 'n' Clits*. 3 (February 1977): Cover. Print.

"Will Shire Interviews Gail Russell." *Miss Beverly Hills of Hollywood*. 1.2 (May/June 1949): 16. Print.

Suggested Citation:

Vester, Katharina. "'Reduce Your Appearance instantly!' Representations of the Female Body in Comic Books for Women and Girls." *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 47-65. Available at: www.interamerica.de

Carmen Ibáñez (Universität zu Köln)

El cuerpo como evidencia: etnicidad y género en los Andes

Resumen

Más allá de pretender un ensayo victimizador y de denuncia, lo que me propongo es poner en el debate, las luchas creativas y de resistencia de cientos de indias y cholitas que *pasean sus cuerpos* por las céntricas calles de los diferentes centros urbanos, ya no solo de Bolivia, Guatemala, México y otros países latinoamericanos, sino que están presentes en Estados Unidos, Europa y otras partes del mundo; se han resistido a estar confinadas en 'reservas', que es lo que desde diferentes instituciones no gubernamentales como estatales, se había pretendido a lo largo de estos años. En este, *pasear sus cuerpos*, estas mujeres interpelan, critican, cuestionan –entre otras muchas cosas– el sistema de globalización, así como la idea cosificadora de los indios y el vapuleado concepto de modernidad. Entiendo que la etnicidad no es sólo un asunto de ascenso social, de clase, de consumo, sino también, que se construye y expresa desde el deseo de los cuerpos, ya sea por el cuerpo de los del propio grupo o por los cuerpos 'de los otros'. Me interesa entonces, abordar la etnicidad desde el punto de vista de la expresión del deseo, explorando qué ideales sobre feminidad, deseo, y/o estética de los cuerpos se puede encontrar en los Andes y, la relación de estos ideales en un mundo globalizado, con esto último nos surgirá la pregunta ¿Por quién es deseable el cuerpo de una chola o de una india?

Palabras claves: etnicidad, estética de los cuerpos

Introducción

*Me gustan las imillas alzadas,
las chotas boconas
y las cholitas contestonas.* [1]
(Galindo, "Descolonizar" 191)

Hablar sobre mujeres en una sociedad como la boliviana, pero que bien podría ser también la sociedad ecuatoriana, peruana, guatemalteca y muchas otras sociedades latinoamericanas, es hablar de opresión, de discriminación, de acoso, es hablar de la lucha diaria contra la primacía de una forma de Estado machista y patriarcal; y si a esto le agregamos que los mencionados países son sociedades con una fuerte presencia indígena, entonces cabría acotarle el ingrediente de la etnicidad y ahí nos tocará hablar también de desprecio, de manipulación y de negación.

Más allá de pretender un ensayo victimizador y de denuncia, lo que propongo es poner en el debate, las luchas creativas y de resistencia de cientos de indias y cholitas, [2] que pasean sus cuerpos por las céntricas calles de los diferentes centros urbanos, resistiéndose de esta forma a ser confinadas en ,reservas‘, que es lo que se ha intentado a lo largo de estos años. En este, *pasear sus cuerpos*, estas mujeres interpelan, critican, cuestionan –entre otras muchas cosas– el sistema de globalización –que no sólo genera transformaciones en el ámbito de la economía, sino también en el de la re-producción cultural–, así como la idea cosificadora de los indios y el vapuleado concepto de modernidad.

En este contexto, me interesa abordar la etnicidad desde el punto de vista de la expresión del deseo [3]. Es decir, que la etnicidad no es sólo un asunto de ascenso social, de clase, de consumo, sino también que se construye y expresa desde el deseo de los cuerpos, ya sea por el cuerpo de los del propio grupo o por los cuerpos de ,los otros‘. Aquí cabe preguntarnos, ¿Cuáles son los cánones de estética en los cuerpos femeninos en los Andes? ¿Están estos cánones inscritos en el concepto globalizador de belleza femenina? O ¿Por quién es deseable el cuerpo de una chola o de una india?

En el desarrollo del presente ensayo, intento responder a estas y otras preguntas. Para ello el punto de partida será la idea de que, si bien la globalización provoca inevitablemente cambios que tienden a una homogeneización cultural, pues lo que se globaliza no son únicamente las instituciones políticas y las estrategias económicas, sino también las ideas y los patrones socioculturales de comportamiento y del gusto (Huber 12) encontramos ejemplos concretos de resistencia a esta homogeneización. Así entonces, si la cultura de género hegemónica que vivimos nos reitera constantemente las representaciones de feminidad en torno a un ideal de belleza como norma, el cuerpo de las indias de los Andes se presenta como un ejemplo concreto de rebeldía e interpellación; no es una rubia delgada estilo Barbie el modelo a seguir, al contrario, es la redondez del cuerpo, las caderas anchas que tienen una relación directa con la fecundidad, las trenzas gruesas, los lunares en la cara, algunos de los rasgos sobresalientes de un tipo

de belleza que contradice con el impuesto. En este contexto, para el presente estudio voy a centrarme específicamente en la puesta en escena de las cholitas e indias bolivianas.

Ni la duración de mi estudio, ni el espacio de este ensayo, me permiten abarcar con la profundidad que quisiera el desarrollo de cada uno de los temas que trato en este trabajo, pero no quería dejar pasar la oportunidad de llamar la atención sobre ellos y aportar todavía *más leña* al debate.

1. La presencia indígena: Ni allá lejos ni en otros tiempos

En Chile, Guatemala, Uruguay, Bolivia y otros países latinoamericanos con fuerte presencia indígena, se han seguido desde el propio Estado procesos tenaces de exclusión, negación, asimilación o incluso desaparición de los indios.

La historia de dominación de los indios en Bolivia tiene su propio correlato, la exclusión comienza por hacer invisible a una mayoría india en los censos, [4] más tarde se intenta marginalizar a esta población en “reservas” donde se aplica la política del *indio permitido* y después se intentará extinguirlo a través del mestizaje, no entendido como una hibridación, sino más bien como una asimilación que imita de manera lacónica *al otro*, al que no es indio (Rivera, “Indígenas y mujeres en Bolivia” 2). Se contribuye de esta forma sistemáticamente a mostrar a lo indígena como un tema de minorías exóticas, que son llamadas a cuidar de lo que *los no indios* destruyeron en nombre de la mentada modernidad.

Fue en nombre de esta modernidad, que en Bolivia por ejemplo, se han internalizado prácticas que ahondan más el problema del patriarcado en las comunidades indígenas del altiplano. A continuación citaremos dos casos que nos ayudan a ilustrar este problema, por un lado Arnold y Yapita (368) que nos dan cuenta de, cómo en los años setenta la cooperación internacional aplicó la fórmula del asistencialismo bajo el título de los polémicos Clubes de Madres, que reorientaron la valoración de actividades femeninas en torno a la crianza de los hijos y la maternidad, esto contribuyó a crear una imagen maternalizada de las mujeres, situación en la cual sus saberes como pastoras, tejedoras o comadronas se vieron desvalorizados, como resultado, dicen los autores, las mujeres se comenzaron a valorar por el número de hijos que tenían, pues es, a través de este papel, que tenían acceso a las “ayudas al desarrollo” (368).

Otro caso es el que cita Rivera (*Birlochas* 132), quien haciendo eco de esta situación critica el sistema de microcréditos, que según su estudio de caso, interfiere negativamente en los precursores del rico capital social del que las mujeres inmigrantes son portadoras, pues ponen como garantía de pago, a su círculo más cercano de parentela y compadrazgo, es decir, es la comadre (pariente espiritual), la que garantizará que la cholita va a pagar la deuda. La autora nos explica que pese a las altísimas tasas de interés que se imponen en el –eufemísticamente llamado– crédito solidario, la cartera de bancos que ofrecen créditos de fácil acceso ha tenido

una tendencia creciente sorprendente, esto demostraría la demanda insatisfecha de los créditos para un tipo de clientes que han sido persistentemente excluidos de la población beneficiaria de créditos bancarios, puesto que la clientela de la banca boliviana fue tradicionalmente una élite criolla insolvente. En el artículo se remarca que el cumplimiento, puntualidad y solvencia en el pago de las cuentas por crédito, de parte de birlochas y cholitas, muestra disciplina laboral, además de su tenacidad. Rivera (*ibíd*) nos advierte sin embargo, que este tipo de crédito privado encubierto de asistencialismo (sic) se realiza bajo un complejo mecanismo de opresión e intervención cultural que crea más males que los que resuelve.

Vemos con ambos ejemplos de qué forma la patriarcalización de las estructuras sociales penetra en las comunidades ya sea rurales, como en el caso de Arnold y Yapita (367) o en las comunidades urbanas (Rivera 132-33), en ambos casos, el asistencialismo sostiene a la patriarcalización, condicionando y moldeando el accionar de estos grupos.

En el campo histórico, Barragán (62) reflexiona sobre la creación del término *chola*, pero no sólo como concepto o término, sino que lo analiza desde la puesta en escena del personaje, la autora señala que en el siglo XIX las indias que llegaban a las ciudades fueron obligadas a transformar sus ropas, un proceso que intentaba imitar las usanzas de la élite y que terminó representando de forma arcaica y caricaturesca a esta imitación. Así entonces, la adopción de una pollera, en tanto se dejan las faldas de tejido, la adopción del mantón, como una imitación a la mantilla andaluza importada por la colonia, o el uso del emblemático sombrero borsalino, son elementos que visten a una etnicidad que afirma ambiguamente las diferencias de gesto; las indias del siglo XVIII se caracterizaban por el uso del *acsu*, la *lliqlla* y la *ñañaca*, [5] y fue recién a comienzos del siglo XIX cuando paulatinamente van dejando de tenerlas, así entonces las cholitas re-estilizan sus ropas, por un lado para diferenciarse de las indias y por el otro para heredarles un posicionamiento social a sus hijos, esto último actúa bajo la lógica de que los hijos ya no tendrían que pagar tributo *como indios* dando así inicio a un ascenso social. Aquí la historiadora nos plantea la pregunta ¿por qué las mestizas pobres no siguieron imitando la moda de las clases altas españolas?, tras un análisis reflexivo, Barragán (*ibíd*) afirma en su publicación, que es posible que las cholitas hayan tomado conciencia de alguna manera, sobre su rol intermediario y hayan preferido ser la élite de lo indio-campesino que el escalón más bajo de lo español-mestizo.



Foto 1: Cholas paceñas bailan en la entrada del Carnaval Andino en Tarija .
Fotografía de C. Ibáñez

Hoy en día, son las cholitas por ejemplo en La Paz, capital política de Bolivia, las dueñas y señoras de los sectores más lucrativos de la economía nacional, Toranzo (643) denomina a este efecto “burguesía chola”; aunque en este punto cabría subrayar que si bien estas mujeres pueden ser un ejemplo de la emergencia de un sector con alto poder adquisitivo, son también un ejemplo de que el colonialismo interno (cf. Rivera, *Oprimidos pero no vencidos*) como el patriarcado pervive en el país. Sino, cómo se explica que estas mujeres no tengan ninguna representación en las llamadas cámaras de comercio del país, ni en los círculos institucionales de negocios.

En este contexto, es importante señalar que el camino para que en Bolivia hoy hablamos de un cambio de actores en la política –donde electores mayoritariamente cholos e indios votan por un igual– es precisamente porque estos actores fueron capaces de romper e interpelar con su cotidiano vivir la forma institucionalizada y por tanto cosificadora de *lo indígena*, que se traduce en ver a los indios como minorías exóticas y ancladas en un pasado inmemorial y son ellas, las indias, las que le ponen rostro a esta indianidad que se intenta invisibilizar, ellas con sus polleras, mantillas, trenzas y sombreros viven en las ciudades, no se confinan a las “reservas”, ni viven en un sólo espacio, son migrantes itinerantes que tienen propiedades en la zona Norte de Tarija, en El Alto, en el barrio Plan 3000 en Santa Cruz pero también en Buenos Aires, en Madrid, en Virginia o Bérgamo. [6] Su potencial como portadores de formas alternas de modernidad y de comunidad es una fuente inagotable para el devenir de los tránsitos en donde se desarrollan y recurren a la creatividad y el ingenio para enfrentarse a las diferentes formas de dominación a la que están expuestas de doble manera, por ser indias y por ser mujeres.

Es en ellas, en quienes recayeron de forma directa los efectos de las reformas y contrarreformas que se aplicaron en nombre del desarrollo (Ibáñez 60-63). En el caso boliviano, el tema del machismo y el patriarcado, afecta también a los movimientos sociales, así entonces en un país privilegiado por la acción de sus organizaciones populares, cuyos objetivos se basan en la clase social, la etnia y hasta la construcción de nación, son muy pocos los que incluyen el tema de género dentro de sus demandas, aun cuando la mayoría de estos movimientos tienen una importante participación de mujeres. La presencia de las mujeres en los movimientos sociales bolivianos no se traduce en su mera presencia, sino también en el uso de lógicas de enfrentamiento y resolución de conflicto propio de las mujeres, como por ejemplo cuando transportan en sus *aguayos* las piedras para bloquear caminos, [7] o los víveres para hacer las ollas comunes que servirán como abastecimiento en los momentos de emergencia pero también cuando sobreponen el asalto verbal al físico cuando les toca enfrentarse a la policía. [8] El rechazo a la igualdad de género entre la cúpula dirigencial, pasa por todas las ideologías y corrientes. La denominada izquierda, a mediados de los ochenta no fue capaz de asumir el liderazgo de mujeres para intentar revitalizar la COB (central obrera boliviana), en vez de ello se centró en una lucha masculina de poderes, perdiendo así su legitimidad en un momento de emergencia social, como fue la imposición del Decreto de Ley 21060, que abrió al país a la economía de libre mercado.

La izquierda boliviana ha vivido durante años en la idea de que una vez superada la lucha de clases, la desigualdad de género iba a desaparecer como inferencia, aunque en su forma más conservadora, se ha llegado a presentar al tema de género como *una forma de distracción del verdadero problema*. Esta forma de entender el problema de desigualdad de género, ha sido heredado y perpetuado por el movimiento indígena, claro que con sus respectivas variantes, pero que coincide en el hecho de enfocar el tema de igualdad de género como una distracción proveniente desde *afuera*. En este sentido, aunque la afiliación tanto en organizaciones populares como en movimientos sociales es de igualdad nominal entre hombres y mujeres, en la práctica son *ellos* quienes ocupan la mayoría de las veces –sino siempre– los puestos de dirigencia, por tanto los de decisión. A los ojos de una dirigente sindical que lo explica en primera persona, el problema seguiría la siguiente lógica:

[Una mujer] antes de ser dirigente es socialmente y culturalmente designada mujer. Cuando le pregunté a un dirigente de la asociación Tiwanacu de ¿por qué siempre eligieron a varones como dirigentes principales? Él me respondió: „Porque los hombres tienen más tiempo, ser dirigente implica responsabilidad, dar tiempo y dinero. Y una mujer, generalmente, no tiene ese tiempo porque tiene que estar atendiendo a la familia“. Socialmente la mujer es considerada MUJER, cuando es una buena madre, una buena esposa. Lo que implica que antes de ser dirigente ella tiene que ser mujer. Y no solo no descuidar a los hijos, en especial

cuando tienen corta edad, sino tampoco descuidar al marido. Lo que no ocurre con los hombres, ellos no llegan a las reuniones, ni a vender con sus hijos, socialmente no es responsabilidad de ellos. Antes de que una sea elegida como dirigente (principales), tiene que llenar ciertos valores sociales, tiene que ser una mujer respetable, aunque eso no dice en los estatutos orgánicos, pero si le da responsabilidad, legitimidad ante las bases. Si has cumplido tus deberes de mujer tienes derecho a acceder a algunas estaciones de poder. Pero esos mismos deberes encargados sólo a ella son los que la encarcelan. El deber construido para que sea mujer, le aprisiona a lo que es mujer. Una persona aprisionada en el ámbito privado, y si se le permite salir, primero tiene que cumplir con todas sus obligaciones socialmente asignadas. (Sarzuri)

Comprendemos entonces, que el tema de entender a la mujer como un actor político activo, pasa porque sus demandas deban estar directamente relacionadas con sus roles de esposas pero sobre todo de madres, así entonces, sus luchas se restringen a las demandas en el ámbito privado.



Fotografía 2: Protesta para el aumento de prediarios en la cárcel de San Pedro en La Paz
Fotografía de C. Ibáñez

Los movimientos sociales bolivianos se caracterizan por una puesta en escena organizada y que apela a los sentimientos de solidaridad de quienes observan esta puesta en escena, en este sentido, Arnold y Spedding (30) hablan del *marianismo*, que es una forma que actúa bajo la lógica de apelación al sufrimiento, es así que se recurre a marchas que duran días y que se las hace a pie, a huelgas de hambre, a crucifixiones, etc., en estas formas de protesta serían las mujeres las llamadas a ponerle cuerpo a esta apelación al sufrimiento, así lo confirma otra dirigente sindical en la siguiente cita:

Las mujeres tenemos que marchar. Al mismo tiempo estamos sosteniendo nuestro hogar, si venimos desde nuestras comunidades a pesar de estar cansadas tenemos que ser cocineras y realizar las ollas comunes para todos nuestros compañeros. Señores dirigentes y caudillos si tomarías en cuenta a tus compañeras, a tus hermanas para realizar y hacer un paro cívico e indefinido, marchas indefinidas sería diferente, planificada con creatividad no pasaríamos tanta hambre, las protestas, las marchas serían efectivas y creativas como anhelamos, como soñamos las mujeres, encaminaríamos para recuperar nuestros recursos naturales, una convocatoria hecha por nosotras y con nuestras propuestas hacia la Asamblea Constituyente. (Alegre 1)

Cuando nos detenemos en el estado de la cuestión sobre los movimientos sociales en Bolivia, vemos muy poco escrito por ellas y sobre ellas. Arnold y Spedding (32-40) precisamente tematizan sobre la falta de investigación en este campo, el de la participación política de las mujeres y que, como observamos en la cita, queda mucho, desde el lado femenino por decir, interpelar y criticar a sus compañeros de lucha.

El Gobierno de Evo Morales, revolucionario en algunos aspectos, ha sido patriarcal y machista en temas de género; cabría reconocerle el hecho inédito de que en su primera gestión haya nominado a tres mujeres con pollera como ministras, sino fuera porque este tema tiene sus aristas como vamos a explicarlo en el siguiente párrafo, y también por sus constantes desagravios, ya sea en aras de un humor, que la mayoría de las mujeres en el país no terminan de comprender o de unas afirmaciones, que viniendo del personaje público más importante del país, cobran todavía más importancia.

Tener más mujeres en el parlamento boliviano o mujeres con pollera como ministras u otros puestos de decisión no solucionan ni de lejos el problema de desigualdad, pues estas mujeres –las que ocupan espacios de poder– no siempre defienden demandas a favor de las mujeres, es más, en muchos casos se observa una posición servil y de acomodo a un discurso que privilegia al hombre solo por ser hombre. Frente al exceso de alusiones de carácter machista por parte del Presidente del país pero también de otras importantes autoridades; como el Alcalde de una de las ciudades más importantes de Bolivia, Santa Cruz, que llegó incluso a tocamientos públicos a una periodista; mujeres públicas, con aparente poder –al menos de palabra– no sólo no se han pronunciado sino que incluso han salido en defensa del aludido, por eso y más nos hacemos eco de las palabras de Galindo (*Entrevista personal*) “ninguna mujer por el solo hecho de ser mujer representa a las mujeres” y añadiría, mucho menos representa a las mujeres si su posición frente al problema es dócil, complaciente y de encumbramiento.

Si vemos algunos ejemplos de las alusiones políticamente incorrectas, a lo que otros le podrán poner la etiqueta de *chiste*, con las que Morales se ha referido a las mujeres en los años de su mandato, quizás tengamos material suficiente para abrir un nuevo campo de

estudio dentro de lo que puede considerarse como humor. Algunos ejemplos de este extraño humor del Presidente de Bolivia los brinda Fernando Molina en un artículo para *El País*: por ejemplo cuando en un discurso público en el 2008 dijo: “Yo dije alguna vez que acabo mis años de gestión con mi cato [superficie] de coca, mi quinceañera y mi charango”; en otra ocasión, durante una visita a un pozo petrolero en el 2012, preguntó a dos jóvenes “[Son] Perforadoras o perforadas, díganme”. En un acto público dijo también que “Cuando estuve en Cochabamba las compañeras me decían: ‘Mujeres ardientes, Evo presidente’, ‘Mujeres calientes, Evo valiente’, ‘Mujeres aguantan, Evo no cansa’. Y agregó además que: “Cuando voy a los pueblos, quedan todas las mujeres embarazadas y en sus barrigas dice ‘Evo cumple’.

Desde mi posición personal, y siguiendo a Galindo („Respuesta a Walter Chávez“) acotaríamos que, un chiste machista no es un chiste, es un acto de machismo.

2. La homogeneización del deseo

A diferencia de los conquistadores más tradicionales, nosotros no estamos contentos simplemente con subyugar a los otros. Nosotros insistimos en que sean como nosotros.
(Robert Steel –ex-vicepresidente de Goldman Sachs– citado en Huber 13).

En la cultura, el rechazo a la globalización se debe básicamente –aunque hay que decir también que existen muchas otras razones– a un supuesto proceso de homogeneización. Se asume que durante el proceso de homogeneización ciertas prácticas culturales son irradiadas desde los centros hegemónicos, hacia las regiones más remotas del mundo y llevando a una pérdida de las identidades locales, con la inevitable consecuencia de la unificación cultural, no sólo del consumo sino también del gusto. En este sentido, hoy se habla por ejemplo de la „mcdonalización“ (Ritzer), [9] como sinónimo de la nivelación cultural causada por la globalización. El autor hace una analogía del proceso social actual con la lógica de producción de la multinacional de comida rápida Mc Donald's, e identifica a éste como un fenómeno que, cada vez en mayor medida, invade las sociedades actuales; el autor critica que esta forma de producción prioriza la eficacia y se establece un culto fanático a la velocidad y a lo que es rentable. El problema teórico principal de percepciones como las de Ritzer (*ibid*) es que entiende a la cultura como una forma pura y homogénea, sin dar lugar a mezclas e hibrideces. Sin embargo, y en coincidencia con Huber (18), cabría también acotar que la difusión de determinados productos alrededor del globo no significa que éstos sean siempre recibidos pasivamente, al contrario, los flujos culturales transnacionales se acomodan a situaciones locales muy variadas y el proceso de la integración global incentiva también a múltiples respuestas, en este escenario, se subestima la elasticidad, la resistencia y el dinamismo de las culturas indígenas por ejemplo, en su capacidad de adecuar

las importaciones culturales a su contexto y de darles a éstas un significado cultural diferente, en vez de absorberlas pasivamente.

Ritzer no toma en cuenta a los países donde no existe McDonald's o donde quebró, como el caso boliviano. Las culturas en realidad nunca son puras, homogéneas y aisladas sino híbridas, heterogéneas y multiculturales y esto lo vemos ya con el tema de la imposición del catolicismo en la época colonial, y cuyo fruto es una forma *sui generis* de catolicismo que se vive en los Andes, donde por ejemplo se han fundido y confundido, dioses, ritos y fechas; como un ejemplo que nos permite graficar más claramente lo que queremos decir, mencionaremos a la Fiesta de las Ñatitas en la ciudad de La Paz.



Fotografía 3: Ñatitas, bendecidas y adornadas
Fotografía de R. Stresing

La Fiesta de las Ñatitas es celebrada cada 8 de noviembre, allí se engalanán cráneos humanos con flores, gorros, hojas de coca, cigarrillos y hasta lentes de sol. A estos cráneos humanos se les atribuye poderes milagrosos, como ahuyentar a los ladrones o en su caso, hacerles devolver los bienes robados. Para una cultura ancestralmente de comerciantes como son los habitantes de los Andes, esto cobra mayor importancia. Mientras más macabramente haya sido la muerte del extinto dueño del cráneo, mucho más milagroso se lo considera. Aunque desde la jerarquía eclesiástica hay un discurso de condena a esta fiesta, en la práctica la iglesia católica participa muy activamente de la ritualidad, pues estas Ñatitas son bautizadas en sendas misas previo pago, lo que ayuda en el generoso engorde a unas arcas ya de por sí bastante bien alimentadas. Vemos pues, cómo una fiesta, que integra elementos, para algunos macabros, como los cráneos, ritos católicos como la misa, pero también ritos indígenas como el *pijcheo*, [10] nos muestran la resistencia a una forma ortodoxa de catolicismo y que mantiene vivas tradiciones

ancestrales pero que al mismo tiempo, es una dicotomía que nos enfrenta en la medida en que somos una fusión de ambas imágenes culturales.

Así pues, las inevitables tendencias a la homogeneidad de la globalización tienen su contraste en la adaptación selectiva de los flujos transnacionales por culturas locales, en este contexto podríamos redondear que la globalización con sus múltiples facetas contrapuestas si bien destruye, pero a la vez reconstruye, formas de identidad cultural; García Canclini las llamará „culturas híbridas“ en su texto homónimo, Featherstone hablará de las „terceras culturas“, para el caso boliviano autores como Toranzo, Sánchez, Tapia, Zabaleta, Rivera (*Violencias (re)encubiertas*) entre otros, hablarán de “mestizaje”, “cultura ch’eje”, “sociedades abigarradas”, etc., la idea es que hay la emergencia de algo nuevo que se produce de la interacción entre lo global y lo local con constelaciones socioculturales nuevas y diferente de sus raíces.

Ya aterrizando en el tema que nos ocupa en el presente ensayo diremos que, dentro del intento de homogeneización cultural, el ideal de belleza cobra un lugar privilegiado y más cuando de lo que hablamos es de los cuerpos. Entonces ¿Cómo tendría que ser el cuerpo de una mujer para ser deseable? La estética de hoy privilegia la armonía de un cuerpo delgado, sin grandes curvas y, por ende, de apariencia algo débil, éstos son pues los atributos de *la mujer deseable*. En nuestras sociedades actuales caracterizadas por una exigencia cada vez mayor, la obtención de cuerpos perfectos, bellos y saludables, parece ser el objetivo fundamental de la existencia de los sujetos, críticamente Butler, en su obra *El género en disputa*, señala la imposibilidad de teorizar sobre la performatividad del género al margen de los regímenes sexuales reguladores, en este contexto parece cada vez más difícil la existencia de sujetos que *desde el pasear de sus cuerpos* interpelen, refuten y reivindiquen una otra forma de belleza.

Las cualidades de una mujer bella, alta, muy delgada y de rasgos delicados, impuesto por la cultura hegemónica, está muy lejos del concepto de belleza que culturas milenarias como las de los andes tienen en su imaginario colectivo. Los patrones impuestos de belleza promueven la discriminación hacia quienes no cumplen con las características impuestas, así entonces, en sociedades heterogéneas como las andinas, y más concretamente la boliviana, los elementos discriminatorios hacia las mujeres indígenas se vuelven cotidianos y traspasan los tópicos de discriminación pues ya no sólo sería por su condición de indias sino también de *feas*.

3. El cuerpo como evidencia

La gradual migración del campo a la ciudad ha configurado entre las mujeres indígenas diversas transformaciones del canon del prototipo de la belleza femenina, éstos van modificándose de acuerdo al estrato social y/o los espacios económicos donde van integrándose, pero todavía mantienen su esencia del *ser indios* allá por donde aparezcan.

Dentro del imaginario colectivo andino, la belleza está en función de la abundancia, es decir, una mujer apreciada es aquella que sin necesidad de ser obesa, luce rellena y fuerte, una imagen que está en directa relación con la reproducción y la sobrevivencia. Así también es muy valorado el tema del cabello, largo y grueso, y para el caso de las cholitas, los lunares en la cara. Muy poco se ha investigado sobre las nociones de estética en los pueblos indígenas latinoamericanos y mucho menos si de lo que hablamos es de mujeres, para el caso boliviano, uno de los pocos que ha trabajado en el tema es Rivero, quien hace sus observaciones en pueblos amazónicos, el autor señala que, como estos pueblos se encuentran en permanente lucha por la sobrevivencia, la mujer flaca es percibida como alguien que ni aporta utilidad ni belleza, pues éste último estaría en función a la prosperidad. Tratándose de comunidades itinerantes, que se mueven de un espacio a otro de manera planificada, es preciso que la mujer resista con fortaleza los continuos recorridos, siendo capaz de cargar sus pertenencias y a los hijos. Para el caso andino, Guaygwa expresa que la estética está orientada a la gordura, convirtiéndose en un patrón muy fuerte vinculado al éxito, en este contexto, el uso de la pollera, la manta y el sombrero no es bien visto si quien lleva las prendas es una mujer muy delgada. Otro elemento de singular importancia es el cabello, que es el sinónimo de abundancia y prestancia y que se sustenta en la lógica de que cuanto más largo se tiene da mayor presencia, esto en cuanto a las largas trenzas que se observan en las mujeres más cercanas a los mundos rurales y/o indígenas y, sobre la vestimenta, Cárdenas agrega que la pollera es un símbolo de prestigio entre las mujeres de las clases subalternas bolivianas, sobre todo porque es más caro que usar vestido. En los Andes bolivianos, tanto en el área rural como en el urbano, mostrar la piel no se considera erótico, pues la idea del desnudo no está asociada a lo sexual, [11] las mujeres indígenas llevan mucha ropa, mientras mejor situación social y económica tenga una mujer, entonces lleva más enaguas.

La pollera es, sin duda, el símbolo de la lucha por la indianidad en la Bolivia urbana, no es poco optar por vestir mantilla y cinco enaguas en ciudades tropicales como Santa Cruz, Bermejo, Yacuiba o la región del Chapare con temperaturas que superan los 35 grados centígrados con 90% de humedad, lo cual hace de las prendas de una chola un traje sofocante durante la mayor parte del año; y por otro lado, los conflictos regionales que en ciudades como Santa Cruz y Tarija han desencadenado en una suerte de acoso y estigmatización hacia los inmigrantes de las Tierras Altas, [12] pero que se ensaña con más fuerza en las mujeres porque como dice De La Cadena, ellas son las más indias y por tanto, con su puesta en escena le recuerdan a las élites de estas ciudades la esencia india del país, esencia a la que ellas tanto le huyen y niegan.

Vestir como chola tampoco es fácil ni barato, podría incluso ser interpretado como símbolo de opulencia si consideramos que un traje completo puede llegar a costar a partir de 270 euros en adelante, una suma considerable si se toma en cuenta que el salario mínimo en Bolivia es de 197 euros. [13] A partir de allí existe todo un espectro de consumo que alcanza grandes despliegues

de lujo –un mantón de lana de vicuña, el material más codiciado, puede llegar a costar más de 900 euros–, hoy en día, se cuenta por ejemplo con pasarelas y diseñadores especializados en el diseño de ropa para cholas.

Desde muy temprana edad las niñas bolivianas, como muchas otras en el mundo, están expuestas a una imagen de lo que es la norma de la belleza femenina, y ésta llega a través de las muñecas Barbie por ejemplo. Una muñeca, que representa a una mujer, rubia, alta, y de unas medidas desproporcionadas e inhumanas, una representación corporal totalmente opuesta a las de sus madres y abuelas indias, que son más bien de formas redondas, cabellos negros y con unas facciones que poco tienen que ver con las ofrecidas por la muñeca de la firma Mattel. La *blancura* (sic) se presenta entonces, como un objeto del deseo, en este sentido Canessa (74) dice que hay poca evidencia en Bolivia de que los hombres mestizos y los criollos encuentren a las indias físicamente atractivas –es mucho más probable que expresen lo contrario–, el autor como Galindo (95), hablan de cómo las indias a través de la historia, son representadas como sexualmente disponibles a mestizos y blancos desde los tiempos coloniales; Silverblatt (66) sin embargo, nos alerta de que este hecho viene de mucho más atrás, ya desde los tiempos del incario, donde las mujeres además de haber sido masivamente violadas, fueron también entregadas a los conquistadores en señal de alianza política. De esto deduciríamos entonces, que el uso de mujeres fue una práctica política altamente legítima y por eso se infiere que el patriarcalismo no es una importación de los colonizadores, sino que alimentó una práctica que ya se vivía en los pueblos indígenas.

Sobre el significado y el valor social a nivel erótico de un cuerpo indio, Galindo (*Descolonizar* 104) nos habla de una “domesticación colonial del deseo erótico”, que se traduce en mestizaje y que ella prefiere llamar *bastardismo*, pues según apunta:

Es una respuesta visceral a la fracasada tesis del mestizaje, un mestizaje que jamás fue tal porque lo que gobernó el país desde su nacimiento fue la prohibición de enamorarte del indio, de la india, del moreno, de la morena, del cholo de la chola. Hubo mezcla, sí, pero siempre tatuada de humillación y menosprecio. [...] La encarnación de la virtud, de la belleza y laantidad como exclusividad de la mujer blanca, “hija de familia”, introduce un patrón racista en los conceptos sociales de belleza que pervive hasta nuestros días con muchísima vitalidad y toxicidad. La mujer blanca es bella y el acceso a ella es símbolo de poder, la “mujer morena” es fea y disponible y el acceso a ella es irrestricto (*ibíd*)

Es pues en este contexto que la autora sin tapujos nos describe, el cómo se ha construido el erotismo hacia el cuerpo de la india, en contraposición al de las *no indias*, [14] y que entabla una relación directa hacia la disponibilidad sexual.

Para ilustrar mejor el tema del erotismo en los andes, o sea, del cuerpo que se desea, nos referiremos al hecho de que en el mundo andino, rural como urbano, las paredes de espacios como los restaurantes están plagadas de imágenes de mujeres *blancas* desnudas; casi todos los calendarios de productos alcohólicos, presentan este tipo de imágenes, es cierto que últimamente han presentado imágenes de modelos con ropas indígenas estilizadas, pero hasta cuando van disfrazadas estas mujeres no son indias sino que están disfrazadas. En síntesis diremos que “un cuerpo erótico de mujer es un cuerpo de mujer blanca” (Canessa 81).

Reflexiones finales

En un contexto, que como hemos descrito hasta aquí, es hostil climatológica, económica y socialmente para la puesta en escena de las cholitas y las indias en Bolivia, cabría preguntarse ¿Por qué estas mujeres mantienen las vestimentas que las delatan como tal?. Pensamos que *pasear sus cuerpos de indias* es un acto de resistencia, de interpellación y de crítica a una sociedad que nos impone un modelo de belleza homogeneizante. Nos parece importante hablar del ingenio con que la etnicidad sobrevive, para ello presentamos el caso de las cholitas e indias en Bolivia, ellas trasladan la ritualidad heredada por generaciones a las ciudades practicando el *ayni* para sus fiestas por ejemplo, ellas alimentan las relaciones de parentesco a través del *compadrazgo*, una forma de crear redes que les ayuda en el cuidado de los niños, ellas juegan al *pasanaku* como un medio de ahorro, una forma que se desvincula de la lógica del banco y que funciona más bien a través de la confianza; estas son –entre muchas otras– algunas de las formas creativas a las que recurren para la sobrevivencia de su etnicidad.

El sufrimiento es una suerte de mecanismo redentor cuando hablamos de lo indígena y más si lo hacemos sobre las mujeres indígenas en Bolivia, autoras como Spedding o Galindo hablan del marianismo o de la redención respectivamente, ambas hablan de una lógica de sufrimiento que constituye, es decir, que si eres mujer, sufrir machismo y violencia es lo que te constituye en ser mujer. No pretendo, relativizar el peso del acoso, la humillación y toda clase de degradaciones que sufren las mujeres en el país y en otras partes del mundo, pero creo que hay que llamar sobre el campo de las resistencias y estrategias creativas de sobrevivencia cultural que mujeres como las cholitas e indias en Bolivia están poniendo en cuestión. Ellas, desde sus mantas, polleras, trenzas y/o sombreros son un ejemplo concreto y práctico de interpellación de esa idealización de víctimas, de sujetos inertes y pasivos. Su puesta en escena, las muestra, en cambio, como actores sociales que han sido capaces de repensarse y a sí mismas, aportándonos –desde sus polleras, sus mantas, sus mandiles y sombreros– un elemento clave en las luchas reivindicativas de los indios: la resistencia.

Finalmente, vemos que estas mujeres en su vida “concreta, simbólica y material” (Lozada 5), están lejos de ser meros complementos o soportes afectivos de sus parejas, al contrario, ellas

proveen –desde sus puestos de mercado, desde sus trabajos semi-esclavizados de empleadas domésticas, desde sus restaurantes y chicherías y otras muchas posiciones– a la construcción de una sociedad que las usa y las estigmatiza.

Notas

[1] *Imilla* en quechua significa niña. En el contexto cotidiano boliviano se lo utiliza con tono despectivo. Chota, en cambio, es un término acuñado por Silvia Rivera y que se refiere a las mujeres que dejaron las polleras. Y las cholitas son las indias urbanas que utilizan polleras, en el desarrollo del presente ensayo profundizamos más en el término.

[2] Considero que el término indígena es un tema importado y utilizado estratégicamente en el discurso político de la llamada ayuda al desarrollo. Dicho esto, me permite el uso de la palabra indio, como un referente de rebeldía e interpellación al uso del discurso indigenista y recurro a la siguiente cita para reafirmarme, “como indios nos han dominado, como indios nos vamos a liberar” (Juan de la Cruz Villca, líder katarista, en Ticona 68).

[3] Sobre la etnicidad entendida desde el consumo cultural, hago un análisis más riguroso en mi libro *Consecuencias políticas de la migración interna en Bolivia*, en la parte referida a “diversidad y heterogeneidad pero ante todo migrantes”.

[4] Rivera (“Indígenas y mujeres en Bolivia” 6) dice que “Desde los censos de 1976 y 1992, así como en la elaboración del ‘Censo Indígena’ de Tierras Bajas (1993-95) la etnicidad ha sido consistentemente restringida e invisibilizada”. Para más detalle, véase el propio Censo Indígena de Tierras Bajas (1996) auspiciado por el PNUD.

[5] “Él acsu o urcu, en aymara, era una prenda constituida por dos piezas rectangulares cosidas que envolvían el cuerpo de los hombros a los tobillos quedando fuera los brazos. Se sujetaban en los hombros con tupus. Las lliqllas o isallo, en aymara, constituían el manto de las mujeres (T. Gisbert et al. 65-67). Las ñañacas constituían una especie de pequeñas mantillas que se colocaban en la cabeza (M. Money, 1983)” (cf. Gisbert et al. y Money, en Barragán 23).

[6] Sobre el tema, ver Marzadro.

[7] Mantas tejidas que llevan en sus espaldas a modo de mochila, que bien puede usarse para trasladar objetos o para cargar a los bebés.

[8] Sobre el tema, ver Arnold y Spedding.

[9] Mi primer acercamiento al sugerente libro de Ritzer fue a través de Huber, quien utiliza la lógica del autor para un interesante análisis sobre la sociedad del consumo en un mundo globalizado.

[10] El pijcheo es una práctica andina, en la cual se mastica coca que se dulcifica con lejía.

[11] Sobre el tema, ver Canessa.

[12] En ciudades como Tarija y Santa Cruz, desde sus respectivos Comités Cívicos, se dio rienda a un discurso xenófobo, que hacía alusión a la identidad regional como blanca y en oposición a la identidad de las Tierras Altas.

[13] Para más referencia, ver el artículo de Vargas en *Página Siete* (02.05.2015)

[14] Es importante ser cuidadoso cuando se habla de blanco en Bolivia como una categoría racial. „Blanco“, en el contexto boliviano, se refiere sobre todo a una categoría social, dado que la élite „blanca“ boliviana es compuesta de descendientes de españoles, árabes, croatas, alemanes, italianos y de muchas otras nacionalidades y grupos étnicos (a veces con alguna bisabuela india – empleada doméstica del patrón – en la historia familiar), que no siempre cumplen con el concepto de „blanco“ común como se entiende en Europa o Estados Unidos, por ejemplo.

Bibliografía

- Alegre, Florentina. "Solamente somos un tumulto de defensa para facilitar el paro." *Mujeres Creando*. 1 Ene. 2005. Web. 10 Ago 2015.
- Ariñez, Rubén. "Evo, el que más años gobernará a Bolivia." *La Razón*. 22 Ene. 2015. Web. 15 Ago. 2015.
- Arnold, Denise y Alison Spedding,. *Mujeres en los Movimientos Sociales en Bolivia 2000-2003*. La Paz: CIDEM/IICA, 2005. Impreso.
- . "Género, etnicidad y clases sociales: La mujer en los movimientos sociales y movimientos de mujeres." *Bolivia en movimiento: Acción colectiva y poder político*. Coord. Jesús Espasadín y Pablo Iglesias. Madrid: El viejo Topo, 2007. 155-188. Impreso.
- Arnold, Denise y Juan Yapita. "Los caminos de género en Qaqachaka: saberes femeninos y discursos textuales alternativos en los Andes." *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90*. Comp. Silvia Rivera. La Paz: Ministerio de Desarrollo Humano, 1996. 303-392. Impreso.
- Barragán, Rossana. "Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la tercera república." *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*. Comp. Silvia Arze et al. La Paz: IFEA/HISBOL, 1992. 85-127. Impreso.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. México: Paidós, 2001. Impreso.
- Calés, Soledad. "Por la boca muere el Evo." *El País*. 27 Feb. 2012. Web. 15 Ago. 2015.
- Canessa, Andrew. "El sexo y el ciudadano: Barbies y reinas de belleza en la era de Evo Morales." *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Comp. Peter Wade et al. Colombia: Colección Lecturas CES, 2008. 69-104. Impreso.
- Cárdenas, Cleverth. "¿Políticas culturales otras? La organización de sentidos desde los actores sociales de la festividad del Gran Poder." *Tinkazos*. Nov. 2008. Web. 14 Sep. 2015.
- Efe. "Critican a Evo Morales por entonar coplas machistas durante el carnaval." *La Razón*, Madrid, 22 Feb. 2012. Web. 14 Sep. 2015.
- . "Evo un feminista que cuenta chistes machistas." *El Deber*. 17 Feb. 2012. Web. 14 Sep. 2015.
- Featherstone, Mike. "Global Culture: An Introduction." *Global Culture*. Ed. Mike Featherstone. Londres/Nueva Delhi: Thousand Oaks/Sage, 1990. 1-14. Impreso.
- Galindo, María. "Respuesta a Walter Chávez, el rabioso." *Página Siete*. 4 Mar. 2015. Web. 14 Sep. 2015.
- . *Entrevista personal*. Mayo 2014.
- . *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. La Paz: Mujeres Creando, 2013. Impreso.
- García Canclini Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.
- Guaygua, Germán. *Las estrategias de la diferencia: construcción de identidades urbanas*

- populares en la festividad del Gran Poder.* La Paz: IDIS-UMSA, 2001. Impreso.
- Guaygua, Germán, Ángela Riveros y Máximo Quisbert. *Ser joven en el Alto. Rupturas y continuidades en la tradición cultural.* La Paz: PIEB, 2000. Impreso.
- Huber, Ludwig. *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudio de caso en los Andes.* Perú: IEP, 2002. Impreso.
- Ibáñez, Carmen. *Consecuencias políticas de la migración interna en Bolivia. El caso de la zona Norte en Tarija.* En imprenta, 2016.
- Lozada, Blithz. "Comentarios bibliográficos. Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90." 1997. Web. 1 Dic. 2015.
- Marzadro, Mirko. "Formación de territorios migratorios. El caso de los cochabambinos de Bérgamo." *Paper Serie.* Italia: UNESCO/SSIIM, 2009. 3-51. Impreso.
- Molina, Fernando. "Evo Morales: ,No quiero pensar que ustedes es lesbiana'." *El País.* 18 Nov. 2015. Web. 1 Dic. 2015.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo / Programa Indígena/Secretaría Nacional de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales. *Primer censo indígena rural de tierras bajas.* La Paz: PNUD, 1996. Impreso.
- Ritzer, George. *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana.* Barcelona: Ariel Sociedad Económica, 1996. Impreso.
- Rivera, Silvia. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia.* La Paz: Edit. Piedra Rota, 2010. Impreso.
- . "Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy." *Willka.* 2.2 (2009): 201-24. Impreso.
- . "La noción de 'derecho' o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia". *Aportes Andinos.* 11 (2004). 1-15. Web. 15 Oct. 2014.
- . *Oprimidos pero no vencidos.* La Paz: Aruwiyiri, 2003. Impreso.
- . *Birlochas. Trabajo de mujeres, explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto.* La Paz: Mama Huaco, 2002. Impreso.
- Rivero, Wigberto. *Sexualidad y Sociedad en los indígenas amazónicos.* La Paz: Carrera de Antropología UMSA, 1995. Impreso.
- Sánchez, Mauricio. "Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la warawa en Bolivia, a principios del siglo XXI". *Estudios del noa.* 13 (2014): 5-31. Web. 10 Sep. 2015.
- Sarzuri, Guadalupe. "Participación política de la mujer en las Asociaciones de Comerciantes. ¿Cómo participar si te encuentras atrás de unos hombres parados?". *Mujeres Creando.* 2005. Web 3 diciembre 2012.
- Silverblatt, Irene. *Luna, sol y brujas. Género y clase en los Andes prehispánicos y coloniales.* Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1995. Impreso.

Spedding, Alison. "Investigaciones sobre género en Bolivia. Un comentario crítico." *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes*. Comp. Denise Arnold. La Paz: CIASE/ILCA, 1997. 53-74. Impreso.

Tapia, Luis. "Movimientos sociales, movimientos societales y los no lugares de la política." *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano*. 18 (2009): N.p. 17 Feb. 2009. Web. 10 Sep. 2015.

Ticona, Esteban, comp. *Los Andes desde los Andes. Aymaranakana, qhichwanaka yatxatawipa, lup'iwipa*. La Paz: Yachaywasi, 2003. Impreso.

Toranzo, Carlos. *Rostros de la democracia: una mirada*. La Paz: Plural, 2006. Impreso.

Vargas, Natalí. "Decretan 8,5% de incremento y el salario mínimo sube a Bs 1.656." *Página Siete*. 02 May. 2015. Web. 10 Sep. 2015.

Zabaleta, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. La Paz: Plural, 2008. Impreso.

Suggested Citation:

Ibáñez, Carmen. "El cuerpo como evidencia: etnidad y género en los Andes." *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 66-84. Available at: www.interamerica.de

Nadia V Celis Salgado (Bowdoin College)

Las niñas del Caribe y la ‘conciencia corporal’: apuntes para una descolonización encarnada

Abstract:

This article summarizes the contributions that writers of the Hispanic Caribbean can make to the understanding of the relationship between bodies, subjectivity and power in the Greater Caribbean and the Americas. Based on a more comprehensive study of coming of age novels by Caribbean authors (Antonia Palacios, Magali García Ramis, Marvel Moreno, Fanny Buitrago and Mayra Santos Febres), Celis illuminates the lessons that the writing and analysis of the stories, voices and perspectives of girls and adolescents can offer to Gender studies in the Caribbean and Latin America. In particular, the analysis focuses on the actors, scenarios, discourses and practices surrounding girls’ bodies that guarantee the embodiment of gender in patriarchal societies, as well as on the connection of the process by which gender emerges with the institution and functioning of other forms of social hegemony. Celis reviews also the contributions that the concept of ‘corporeal consciousness’ can make to the urgent revision of the feminist project of emancipation, and to the global process of decolonization.

Palabras claves: Literatura hispana caribeña, cuerpo, subjetividad, poder

“Los marginados hemos aprendido a hablar con el cuerpo [...] Siempre ha habido dictados en los espacios de poder que te han dicho: ¡te vas a callar la boca! Así que tú tienes que aprender a hablar con otros lenguajes. Un lenguaje bien difícil de codificar es el lenguaje del cuerpo, porque siempre hay en él espacio para la ambigüedad, y hay muchos cuerpos que saben hablar por allí... Decía Benítez Rojo que en el Caribe se camina y se es ‘de cierta manera,’ y esa cierta manera de la que él habla está referida directamente a esos lenguajes de los cuerpos.”
(Santos-Febres citada en Celis, “Mayra Santos-Febres” 247)

Cuerpos en el Caribe: Del archivo encarnado a la ‘conciencia corporal’

Erigidos como repositorio de la memoria histórica, los cuerpos caribeños se han convertido en décadas recientes en pilar de numerosos esfuerzos estéticos y teóricos por entender y reescribir el pasado colonial, evaluar su impacto sobre los sujetos coloniales y postcoloniales, y hacer visibles tanto resistencias del pasado como tentativas presentes de descolonización. Como sugiere Mayra Santos Febres, esa “cierta manera” con la cual, en uno de los ensayos más célebres en torno a la identidad caribeña, Antonio Benítez Rojo intentó caracterizar la experiencia común al *metaarchipiélago* caribeño (i-xxxviii), se edifica sobre una forma de llevar los cuerpos y de comunicarse con ellos. La intuición de esa particular forma de vivir el cuerpo es motivo recurrente no solo en el Caribe producido por la discusión teórica, sino en el Caribe recreado en la cultura popular, y en el Caribe proyectado a nivel global por y para el consumo de los turistas, abundante en alusiones al ritmo, la sensualidad y la disposición al *performance* entre sus gentes. La literatura de la región ha intentado materializar esta corporalidad, haciendo del cuerpo el eje en la comunicación de las distintas modalidades de marginación que han marcado a los sujetos caribeños, y traduciendo los lenguajes y saberes que han producido sus cuerpos. No obstante, las historias encarnadas siguen siendo elusivas a la escritura y son aún escasos los esfuerzos académicos por revisar la relación entre los cuerpos y la cultura, literatura y sociedad desde un paradigma que presume la condición activa de los primeros.

Documentando su uso extendido entre escritores del Caribe, Guillermina de Ferrari demuestra que una actitud “exhibicionista” del cuerpo ha desplazado el simbolismo del paisaje en la ficción, en las discusiones en torno al legado colonial y en la conceptualización de la identidad caribeña (2). El “mito del cuerpo vulnerable” se ha constituido en el puente en la “relación” que, como invocara el filósofo martiniqués Edouard Glissant, vendría a desplazar la ansiedad de una raíz entre los sujetos caribeños, ansiedad motivada por el mito de los orígenes propio del discurso eurocéntrico colonial (2-3). De Ferrari subraya asimismo el potencial descolonizador de este giro: “[dado que] la invención del Caribe como lo conocemos hoy se origina en la apropiación simbólica de los cuerpos, la tendencia de los escritores contemporáneos a poner en primer plano la vulnerabilidad literal y figurada del cuerpo es una estrategia más efectiva para la descolonización afectiva que las percepciones maravillosas de la naturaleza” (3). [1]

Haciendo énfasis en la materialidad antes que en el simbolismo de la apropiación de los

cuerpos operada por la empresa colonial, la socióloga Mimi Sheller argumenta que el Caribe que conocemos es el resultado de las prácticas violentas que imprimieron las fuerzas de la economía mundial en la carne de hombres y mujeres nativas y africanas esclavizadas. En el “consumo” de las energías laborales y sexuales –desde el trabajo forzado hasta el uso sexual de las mujeres y la confiscación de su progenie— se cimentaron las políticas raciales y sexuales que definieron y continúan delineando la región como espacio edénico y apto para la explotación de su naturaleza y habitantes (*Consuming* 151). No obstante, también a esas “violencias íntimas” remite Sheller el despliegue energético y el uso comunicativo del cuerpo en prácticas populares de “libertad encarnada” —desde el baile hasta transacciones sexuales— por medio de las cuales los caribeños y caribeñas reclamaron y siguen afirmando sus cuerpos como “propios” (*Citizenship* 264-265).

Paul Gilroy ha explicado con similar ambivalencia la tendencia a usar, exponer y leer el cuerpo como medio predilecto de comunicación entre los sujetos afrodispóricos. En su célebre *The Black Atlantic. Modernity and Double-Consciousness*, el guyanés destaca la prolíjidad y polivalencia de las manifestaciones orales y no verbales, que crecieron “en proporción inversa al limitado poder expresivo del lenguaje” bajo el “terror racial” colonialista (74). La “distintiva relación con el cuerpo” que Gilroy atribuye a la cultura comunicativa afrodispórica es el paradójico resultado tanto de la prohibición del habla como de la incapacidad para expresar discursivamente el horror de la violencia esclavista. Al mismo tiempo, Gilroy localiza en la riqueza de las expresiones no verbales de las culturas afroatlánticas, con particular atención a la música, el potencial para desafiar “las concepciones que privilegian el lenguaje y la escritura como expresiones por excelencia de la conciencia humana” (75). En *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*, Ángel Quintero Rivera (39-66) urge a reconsiderar no sólo la música popular —reconocida como herramienta de socialización, convivencia y afianzamiento de la identidad en el Caribe— sino además el baile como expresión de la conciencia humana. Quintero define este último como el medio por el cual se activan en el cuerpo y el espacio las heterogéneas y fragmentadas genealogías y visiones de mundo que convergen en la particular historia caribeña, y que, a través de la expansión de las músicas mulatas contravienen, dentro y fuera del Caribe, la hegemonía de la racionalidad occidental. El baile resitúa al cuerpo como ente vivo, que es escrito y escribe una historia de violencia, resistencias y negociaciones con el poder, la cual no es posible entender sin acercarnos, a su vez, al goce. En el baile es posible además encontrar el vocabulario y las herramientas para explorar las distintas articulaciones de los cuerpos en otras geografías y coreografías de la vida cotidiana.

Las escritoras del Gran Caribe y su diáspora han sido especialmente prolíficas en la encarnación de la dolorosa historia de negación y castigo del habla bajo el dominio colonial, en la puesta en escena del cuerpo como “espacio dialéctico de experiencia traumática y saber o

conocimiento” (Mehta 2), y en la expresión del goce sensorial y erótico como respuesta personal y política a la marginalización de los cuerpos. En respuesta a la crítica que ha interpretado estos usos del cuerpo como artificio estético de valor meramente simbólico, Lizabeth Paravisini-Gebert subraya que la “lectura” y “escritura” de los cuerpos entre las autoras caribeñas responde a la amenaza constante a mujeres de “carne y hueso” por sistemas sociales y políticos en que los cuerpos femeninos han sido sometidos a violaciones, tortura y desmembramiento “precisamente porque este mismo tratamiento, a través de su interpretación como construcción simbólica, ha sido un método eficaz de control político” (“Decolonizing Feminism” 7-8). Valiéndose del discurso corporal para subrayar la complicidad entre la invención del Caribe colonial —naturaleza y cuerpos salvajes, eróticos y digeribles— y las jerarquías patriarcales sostenidas en el contexto postcolonial, las escritoras han denunciado la violencia simbólica y empírica que, en hogares, comunidades y el mundo laboral, desde los discursos oficiales hasta los folletos turísticos, continúa supeditando los cuerpos y la “autonomía erótica” de las mujeres y otros sujetos “feminizados” a intereses hetero-patriarcales y capitalistas (Alexander, “Erotic Autonomy” 64-65). Movidas por un afán tanto de exponer como de subvertir los efectos materiales del poder, las autoras caribeñas han recurrido asimismo a “hacer público lo público” (Sheller, “Work that Body” 357) como estrategia fundamental de descolonización.

Derivado del libro *La rebelión de las niñas: El Caribe y la “conciencia corporal”* (Celis, 2015), este artículo sintetiza las contribuciones de escritoras del Caribe hispano a la comprensión de la relación entre cuerpos, subjetividad y poder en el Gran Caribe y las Américas. *La rebelión* analiza novelas de formación de autoras del Caribe continental e insular: *Ana Isabel, una niña decente* (1949) de la venezolana Antonia Palacios (1904-2001) y *Felices días, tío Sergio* (1987) de la puertorriqueña Magali García Ramis (1946); *En diciembre llegaban las brisas* de la colombiana Marvel Moreno (1939–1995); *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Los amores de Afrodita* (1985), *Señora de la miel* (1999) y *Bello animal* (2002) de la también colombiana Fanny Buitrago (1943?); y *Nuestra señora de la noche* (2006) de Mayra Santos Febres (1966). Mi estudio ilumina las lecciones que la escritura y el análisis de las historias, voces y perspectivas de niñas y adolescentes pueden ofrecer a los estudios de género en el Caribe y Latinoamérica. En particular, exploro los actores, escenarios, discursos y prácticas que circundan los cuerpos infantiles garantizando la encarnación del género en sociedades patriarcales, así como la conexión de este proceso con la institución y el funcionamiento de otras formas de hegemonía social. Reviso además los aportes que la ‘conciencia corporal’ puede hacer a la urgente revisión del proyecto de emancipación feminista, y al proceso global de descolonización, desde un feminismo ‘De color’, ‘Postcolonial’, ‘Tercermundista’ y anti-capitalista.

La puesta en escena de la memoria del cuerpo es parte de un acervo común que hermana a las escritoras del Caribe hispano con afrocaribeñas como Jamaica Kincaid (Antigua) y Marise

Condé (Guadalupe), entre las precursoras, o Edwidge Danticat (Haití), entre sus contemporáneas. Estrategias comunes a las mismas son la apropiación y reinvenCIÓN de la ficción autobiográfica y la preferencia por la narrativa trenzada o “tejida” entre variedad de voces e historias, asociadas a la utilización del texto como instrumento y escenario de la relocalización de las mujeres en la historia (Boyce Davies y Savory 5-6). Táctica fundamental ha sido además la vinculación de la historia íntima y doméstica con la social. La encarnación textual de la historia ha facilitado a variedad de escritoras del Caribe “curar parcialmente las heridas materiales y discursivas de una ‘historia que duele’: heridas que han mutilado a generaciones de cuerpos femeninos; separado madres de hijas y hermanas de hermanas; y mantenido a las mujeres aisladas entre sí” (Adjarian 187).

El cuerpo de la madre ha sido el depósito predilecto de la memoria femenina entre las escritoras del Caribe francófono y anglófono. Entre las autoras más recientes, según señala Caroline Rody, el retorno a la madre puede asociarse ya no solo con la recuperación de una historia femenina *encarnada* sino con la articulación de una nueva propuesta feminista anclada en la autoridad cultural ganada por las ‘hijas’. Rody lee las novelas de escritoras de entre finales de los setenta y los noventa como “alegorías del deseo de historia”, cuya satisfacción pasa por la liberación de las madres y abuelas esclavizadas, en un gesto que implica simultáneamente su restitución y la ruptura con el tiempo en el que esas precursoras fueron oprimidas (4).

Las madres brillan por su carácter poco convencional entre las escritoras del Caribe hispano, variando desde las más tradicionales aunque ambivalentes que ‘fracasan’ en la transmisión de las convenciones de la ‘decencia’ a sus hijas, hasta madres endurecidas y antagónicas, pasando por problemáticas madrastras y madrinas. Transversal a estas escritoras es su desconfianza ante la abnegación y el sacrificio implícitos en la figura de la “madre omnipotente” que ha dominado la escena regional (Narain 258), ya sea en su materialización como madre tradicional, o como la poderosa matriarca sospechosamente ponderada por los escritores latinoamericanos. No obstante, el ‘deseo de historia’ y la condición regeneradora identificada por Rody en el retorno de las hijas del Caribe anglófono y francófono al cuerpo de la madre, puede reconocerse entre las hispanófonas en el retorno al cuerpo de la niña, a los orígenes de la historia personal, cuya revisión sugiere un afán similar de liberarlas de las limitaciones impuestas por su feminización patriarcal, y de situarlas en la historia regional.

Frecuente entre escritoras postcoloniales, la indagación en los efectos personales de las hegemonías sociales como correlato y reescritura de la historia regional es un gesto que invita a indagar en las ramificaciones políticas y sociales de las relaciones afectivas y sexuales. Debo a esta tendencia mi interés en pensar el poder desde sus cimientos corporales y emocionales, y la expansión interdisciplinaria de mi estudio, sustentado en el diálogo crítico con pilares teóricos como Michel Foucault y Pierre Bourdieu, apropiados y matizados a su vez por el “feminismo

del cuerpo” [2] y el “feminismo postcolonial”. [3] Cimientan mi análisis estudios sociológicos, antropológicos e históricos, vinculados por su interés en el rol del control de los cuerpos y la sexualidad, en particular de la agencia erótica de mujeres y ‘otros’ sexuales, en la institución y en las prácticas de ciudadanía en las naciones caribeñas. [4]

Las autoras de mi estudio comparten una excepcional conciencia de la condición encarnada del poder, es decir, de la mutua dependencia entre el poder y el control de los cuerpos, en particular de la sujeción de la sexualidad a unos parámetros definidos de género. Al inscribir la batalla de las niñas por vivir en ‘un cuerpo propio’, la escritoras ponen de relieve las distintas fuerzas que circunscriben la sexualidad de sujetos históricamente explotados bajo la norma colonial, racial y heteropatriarcal que dio lugar a la pirámide social caribeña. Exponen a su vez la ubicuidad de la violencia, y de la violencia de género en particular, no como consecuencia fortuita del poder sino como su eje fundamental. No obstante, las experiencias corporales, el deseo y el erotismo constituyen poderosas contra-fuerzas en sus historias, donde la agencia de las protagonistas es proporcional a su conciencia de la relación entre la sexualidad y el poder.

En trabajos anteriores he discutido las implicaciones de la excepcional conciencia del cuerpo que las autoras del Caribe hispano encarnan en su escritura. [5] La citada ubicuidad del cuerpo en la comunicación y la estética regional, sustenta mi teoría de la prevalencia entre caribeños y caribeñas de una extraordinaria comprensión del valor de los cuerpos en la distribución y el sostenimiento del poder social. Lo que he denominado “conciencia corporal” nombra, en primera instancia, la condición comunicativa y creativa de los cuerpos, manifiesta en su habilidad ‘intuitiva’ para descodificar los mensajes expresados por el movimiento, los gestos, la apariencia y los estímulos sensoriales en variedad de experiencias inter-corporales. En esta primera dimensión, el cuerpo consciente se equipara al “cuerpo vivido” a cuya percepción atribuye Maurice Merleau Ponty la mediación de toda emoción y pensamiento y la condición de eje de la formación del sujeto (239-241). Preso de la tensión entre el aprendizaje derivado de su experiencia sensorial y los mensajes y prácticas que pugnan por limitarlo a la normatividad social, el cuerpo de las niñas curiosas, activas y ‘malcriadas’ de las escritoras caribeñas es emblemático de esta primera forma de conciencia. En una segunda acepción, llamo “conciencia corporal” a los distintos niveles de reconocimiento de la condición comunicativa del cuerpo, y a las distintas formas de agencia en el ejercicio de su capacidad creativa, previas o simultáneas a la articulación ‘racional’ de los sentidos implícitos en las prácticas corporales individuales y sociales. En su expresión paradigmática, manifiesta por varias de las escritoras incluidas en mi estudio, la ‘conciencia corporal’ supone además el uso consciente y deliberado del cuerpo en la denuncia y negociación de las distintas formas de opresión que se erigen sobre el control de los cuerpos.

Si bien la ‘conciencia corporal’ en su primera dimensión es universal, aún si no reconocemos razonablemente nuestro uso cotidiano de la misma, su expresión más conciente responde a los lenguajes, sentidos y valores asociados a los cuerpos en contextos culturales específicos. En el caso caribeño, la recurrente escritura del cuerpo debe vincularse a la versatilidad de las prácticas y relaciones inter-corporales en la cultura popular. Escribiendo el cuerpo y *desde* el cuerpo, las escritoras caribeñas emulan la vitalidad del cuerpo popular, reconociendo expresividad y agencia a la corporalidad, y convocando al cuerpo de lectores y lectoras al ejercicio de descodificación de las experiencias encarnadas por sus protagonistas. La ‘conciencia corporal’ tanto de las autoras como de sus personajes facilita, por un lado, el reconocimiento del imperativo patriarcal de nombrar, situar y regular los cuerpos para garantizar la organización jerárquica de lo social. Por otro lado, la ‘conciencia corporal’ media impulsos y relaciones con los cuerpos propios y de los otros que desbordan y retan la reducción de los individuos a los parámetros de racialización y sexualización dictados por la norma colonial y patriarcal.

El siguiente es un recuento de las rutas trazadas por la escritura del cuerpo infantil para el diálogo conciente con la conciencia corporal de personajes, escritoras, y lectoras. Entre otras estrategias fundamentales de ‘rebelión’, los elocuentes cuerpos infantiles ofrecen a la reconsideración de la identidad cultural regional y al proyecto global de descolonización: una práctica y ética de la negociación alternativa al pensamiento dicotómico y a la confrontación; el reconocimiento y el uso del lugar de lo sensual y espiritual en esa negociación; y la reivindicación del goce como motor de liberación, asociada a un clamor por la autenticidad, por la libertad no para hacer o tener sino para ser.

Descolonizando el cuerpo infantil

En las dos primeras novelas analizadas en *La rebelión, Ana Isabel, una niña decente* (Palacios, 1949) y *Felices días, tío Sergio* (García Ramis, 1987), la defensa de las percepciones y acciones de sus cuerpos que les vale a sus protagonistas el epíteto de ‘malcriadas’ se erige como estandarte contra el ataque familiar y social de su ‘sensualidad’. El examen de este conflicto ilustra una primera modalidad de la ‘conciencia corporal’ de las niñas, una conciencia perceptiva y reflexiva, fundada en la actividad del ‘cuerpo vivido’, que precede y acompaña a la conciencia racional, constituyéndose en la base de los ‘desvíos’ de Ana Isabel y Lidia ante el imperativo de la ‘decencia’. Palacios y García Ramis contraponen a este imperativo una categórica afirmación de la actividad del cuerpo y los deseos de las niñas, que desborda a su vez la dicotomía entre precocidad e inocencia dominante en el imaginario sobre la sexualidad infantil femenina. El resultado es una caracterización de la niña como agente, capaz de pensamiento y acción autónoma y sujeto de juicios éticos, ligados tanto a sus percepciones sensoriales como a su reflexión sobre los cuerpos propios y de los otros.

Las autoras sintetizan la batalla entre el cuerpo autónomo o el cuerpo-sujeto del cual es emblemático ese cuerpo activo de la niña, y el cuerpo objeto, significado, valorado y objetivado por los discursos en torno a la feminidad y el control del deseo, cuya imposición parece concretarse drásticamente durante la pubertad. La imagen final de la novela de Palacios remarca la escisión interna generada por este conflicto: Ana Isabel llora de inconsuelo al descubrir que ya no puede escaparse a la plaza a jugar, pues su cuerpo adolescente es demasiado grande para traspasar los barrotes de la ventana por la que antes huía de su casa. Narrar el conflicto que escinde la identidad de las niñas supone, sin embargo, tanto la denuncia *encarnada* de la trampa patriarcal contra el cuerpo, el deseo y la subjetividad femeninos, como un ejercicio de reparación de la identidad de la niña, re-articulada por la escritura misma. De este proceso es paradigmática la elección de la voz en primera persona por García Ramis, o de la perspectiva de Lina en *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno, ambas narradas desde un *alter ego* de las autoras que además escribe, emulando en la ficción el uso de la narración como mecanismo de autodefinición. Las historias de Palacios, García Ramis y Moreno reverberan en las de escritoras más recientes en su caracterización tanto de la condición *encarnada* de la inscripción del poder en el sujeto como de la posibilidad de una subjetividad activa abierta por la dependencia de la corporalidad del poder. Las escritoras ilustran asimismo la escisión interna detonada por la sexualización de su cuerpo que es condición de posibilidad de la identidad de adolescentes y mujeres en el contexto patriarcal. Esgrimen además el poder de la narrativa, de narrar a las niñas y sus cuerpos activos como herramienta de re-articulación de dicha dislocación interna. Entender la narración misma como rebelión, permite leer estos textos no solo como denuncia sino como re-creación del ser por personajes y escritoras, potencialmente incluso por las lectoras, abriendo una ventana a otras subjetividades posibles.

El retrato de los efectos psíquicos de la regulación de la sexualidad femenina en *En diciembre llegaban las brisas* de Marvel Moreno, inspira a su vez varias explicaciones posibles a la ‘conformidad’ de los sujetos femeninos con los términos de su dominación. El contraste entre las cuatro protagonistas cuyo *coming of age* recrea la novela, ejemplifica combinaciones y reacciones diversas a los factores y actores físicos, psíquicos y socioculturales que enmarcan la formación de las conciencias de niñas y adolescentes, facilitando una revisión crítica de los mitos dominantes en torno al desarrollo psicosexual femenino. El correlato psicológico de la sujeción, estudiado en conversación con Foucault, Freud y variedad de apropiaciones feministas de las teorías psicoanalíticas, señala como origen común de la aquiescencia de las mujeres con las trampas patriarcales contra su deseo la ubicuidad de la violencia contra los cuerpos femeninos tanto en sus manifestaciones simbólicas como en las empíricas. En el Caribe de *En diciembre*, las técnicas disciplinares coexisten con formas represivas del poder y la violencia sexual se presenta como la más efectiva de sus ‘tecnologías’, erigiéndose como estandarte de la supresión tanto

del deseo sexual activo como del deseo de autonomía de los sujetos femeninos. A través de una red de cuerpos y conciencias mutuamente permeables, articuladas por el *alter ego* de la autora, Moreno enfatiza los efectos de la violencia sexual—miedo, trauma, parálisis—en la identidad no solo de sus víctimas sino además de las congéneres de esas víctimas, revelando como esta violencia no es la consecuencia fortuita sino la condición de posibilidad del poder patriarcal. No obstante, la autora esboza también el potencial político de este entramado de cuerpos y conciencias, que utiliza para imaginar y crear las condiciones de formación de sujetos femeninos autónomos. La reconsideración de los lazos entre mujeres, y en particular de la relación entre madres e hijas, constituye una piedra angular para este último propósito.

Moreno urge a considerar el sujeto en relación, resaltando el potencial de los lazos afectivos para contrarrestar las falencias evidentes en las teorías del sujeto y el poder. En estas fuerzas se actualiza el potencial transformativo y político de la intersubjetividad (Allen 11-12) que, como demuestra la red de conciencias que estructura *En diciembre*, puede usarse deliberadamente en contra o a favor de las y los otros. Si bien Moreno acentúa la vulnerabilidad de las mujeres a la construcción social de las relaciones íntimas bajo el orden patriarcal, señala a su vez las ventajas de politizar los lazos asentados en el cuerpo, el erotismo, las emociones y los afectos.

Al subrayar la mutua dependencia entre el cuerpo propio y el de los otros, *La rebelión* apunta igualmente a otra de las ventajas epistemológicas y políticas de concebir el sujeto como *encarnado*, el potencial para reivindicar la condición intersubjetiva de ser. En *Encarnación: Illness and Body Politics in Chicana Feminist Literature* (2010), Suzanne Bost resalta en términos afines esta posibilidad, denunciando cómo la concepción de la conciencia ‘individual’ y los arreglos sociales derivados de la misma son producto de una ilusión mental y teórica, en conflicto permanente con la infinita permeabilidad de los cuerpos:

las líneas entre “nosotros” y “ellos” son abstractas y discursivas. Lo real es la forma desordenada y complicada en que nos parecemos a los que políticamente despreciamos, las maneras en que nuestros cuerpos no se adhieren a las formas raciales y sexuales ideales y la inestabilidad de nuestras identificaciones dependiendo de dónde estamos, con quiénes estamos y cómo nos sentimos. (26)

Bost da voz a un materialismo radical que, fundado en la porosidad de los límites del cuerpo individual, propende por la disolución de las fronteras del sujeto neoliberal y su *ethos* individualista. Ahora bien, la solución a la ilusión del Sujeto racional moderno no es la disolución del sujeto y su identidad celebrada por las tendencias postmodernas, sino la vuelta a una verdad que las escritoras de todas las generaciones han puesto obsesivamente de relieve: la condición intersubjetiva de ser, la coexistencia y mutua dependencia del cuerpo y la conciencia propias con los cuerpos y conciencias de los otros. Seguir las conexiones del cuerpo viviendo en relación puede redibujar no solo la trayectoria del sujeto y su identidad sino también el mapa de lo social.

Las escritoras del Caribe hispano remiten la persistencia del problema de la identidad femenina, la constante batalla por un cuerpo y una subjetividad autónomas que no han podido garantizar ni la adquisición de mayor educación, ni el ingreso al mundo laboral, ni la participación política de las mujeres –ni para las blancas y de clase media ni para las pobres y ‘de color’— al dilema interno suscitado por la construcción patriarcal de las relaciones íntimas. A todo lo largo del siglo retratado por las novelas estudiadas en *La rebelión*, la reclamación del cuerpo ‘propio’ por parte de niñas y mujeres enfrenta como barrera primordial la reducción del deseo femenino a la pasividad, ya sea por la represión directa de la sexualidad o por su supeditación a nuevos parámetros de (auto)control y consumo del cuerpo. En la medida en que la dicotomía entre activo (masculino) y pasivo (femenino) propia de la economía sexual patriarcal subsiste, la agencia femenina continúa circunscrita a la contradicción entre el deseo de autonomía y el deseo de ser deseadas, esa amalgama de deseo sexual, de conexión y de existencia social que suele supeditar la sexualidad de las mujeres a las relaciones heterosexuales y socialmente ‘legítimas’. De allí que, pese a haber diversificado su temática y haber abandonado las “guerras feministas” que caracterizaron su emergencia en las décadas del setenta y ochenta, el erotismo femenino siga siendo un tópico recurrente entre autoras más recientes en el Caribe (Paravisini-Gebert, “Unchained” 462). A menudo adelantadas a la teoría, las escritoras se empeñan en recordarnos que siglo y medio de actividad y pensamiento feminista no es suficiente para desmantelar no solo el andamiaje discursivo y social sino el sustrato emocional que ha sostenido por milenarios el privilegio masculino. Contra este privilegio, autoras como Fanny Buitrago y Mayra Santos Febres enarbolan el reconocimiento y uso de la condición sexual del cuerpo individual y del cuerpo social. Esta forma excelsa de la ‘conciencia corporal’ es asociada por ambas autoras a esa ‘cierta manera’ de llevar y vivir el cuerpo en la cultura caribeña.

Si bien la tensión entre el ‘cuerpo apropiado’ y el ‘cuerpo propio’ que postulo como condición de posibilidad de la formación del sujeto femenino no es, por supuesto, una experiencia exclusiva de las mujeres ni de las escritoras caribeñas, el énfasis en los cuerpos como agentes comunicativos en las novelas analizadas revela matices propios, derivados de la singular expresividad del cuerpo evidente tanto en prácticas de la cultura popular como en su fecunda representación en el arte, la literatura y la teoría producida desde el Caribe y sobre el mismo. Buitrago y Santos Febres se distinguen entre las escritoras estudiadas porque sus protagonistas salen del ámbito doméstico y se sumergen en escenarios públicos, trasladando a estos últimos las dinámicas en torno a los cuerpos y la sexualidad recreadas en los espacios íntimos. En el mundo de Buitrago y Santos Febres se introduce además otro elemento reiterado en la discusión teórica sobre la cultura caribeña, la prevalencia de una lógica de la negociación, caracterizada por la capacidad de adaptar y amoldar la normatividad en la práctica, desde niveles variados de irreverencia aunque evadiendo la confrontación directa con las fuerzas en el poder. Esta táctica

es fundamental en las rebeliones de sus protagonistas, cuyo reconocimiento del rol social del deseo les permite ejercer una singular forma de agencia. En su articulación de la ‘pose’ de la ‘mujer-niña’ o de la ‘mujer moderna’, en el caso de Buitrago, y en la administración del deseo y las transacciones con la sexualidad, en el de Santos Febres, sus protagonistas llevan a su expresión axiomática la conciencia corporal que este libro atribuye a niñas y mujeres.

Las novelas de Fanny Buitrago, publicadas a lo largo de medio siglo, constituyen un antecedente precoz y a su vez un vívido testimonio de la evolución formal y temática atribuida a las escritoras del Caribe hispano, desde el énfasis feminista inicial hasta la diversidad temática de la década final del siglo XX, con marcada preferencia por los escenarios y fenómenos de la cultura popular y la exploración del erotismo (Paravisini-Gebert, “Unchained” 445). Buitrago ofrece además un singular paseo por la transformación del estatus de las mujeres en las sociedades caribeñas y latinoamericanas, a través de una gama de personajes que incluye “niñas decentes” y “señoras bien” al lado de muchachas pobres y niñas “feas”, profesionales y amas de casa, mujeres de ciudad y de ambientes rurales, cada una de las cuales enfrenta los retos asociados a su género desde posiciones marcadas por distinciones de clase, raza, estilos de vida e ideologías diversas. La escritora recrea un clima social donde la creciente permisividad ante las transacciones con el cuerpo y la sexualidad, y la obsesión con la apariencia física, matizan la ‘independencia’ de la mujer ‘moderna’. A lo largo de la panorámica social de Buitrago, se destaca su comprensión de la mediación cultural en la formación del sujeto, y de la relación entre la ficción y el repertorio de identidades disponibles en lo real para la formación de hombres y mujeres. Al tomar, combinar y actuar sus roles frente a la norma social, los personajes de Buitrago sugieren una respuesta paradójica a la dicotomía entre autonomía y subyugación: la agencia del sujeto en la representación de su sujeción.

Buitrago anticipa y excede la caracterización de la identidad de género como *performance* que hizo célebre Judith Butler, quien atribuye a la actuación y reiteración de la norma de género por los sujetos tanto su durabilidad y efecto de fijeza como el potencial transgresor contra la misma (*Bodies that Matter* 1-2). No obstante, Buitrago, como lo hará también Santos Febres, sitúa la agencia no sólo en la capacidad para actuar de formas tergiversadas los rasgos atribuidos por las identidades sociales, sino además en los distintos niveles de conciencia de estar actuando un ‘papel’ por parte de sujetos que negocian activamente con los paradigmas vigentes e identidades hegemónicas su posición en la red del poder. Varias de las protagonistas de Fanny Buitrago ‘posan’, es decir, actúan complacencia con las normas de género vigentes para ganar o asegurarse desde placer y afecto hasta dinero y estatus social, a menudo sometiéndose a una aparente subordinación ante los hombres que propele su relocalización en la escala de clase e, irónicamente, les garantiza variados grados de autonomía. A juzgar por la trayectoria trazada por sus novelas, las ‘poses’ han variado en las últimas décadas, pero la feminidad

continúa siendo una fabricación, producto de maniobras cada vez más complejas entre el sujeto y las tecnologías del poder. Al igual que sus antecesoras, Buitrago localiza al centro de las dificultades de sus protagonistas para ejercer autonomía, la prescripción de la agencia sexual, remarcando la persistente cooptación de las ambiciones de niñas y mujeres por la economía patriarcal del deseo. Este conflicto aparece agravado, en la transición entre los siglos XX y XXI, por la creciente sexualización de los cuerpos femeninos, masivamente convertidos en objetos de consumo y explotación comercial. Buitrago revela la perenne sanción social de la capacidad y responsabilidad de adolescentes y mujeres de administrar –despertar, evadir, usar, cotizar– el deseo sexual propio y el de los otros. Si bien subraya la audacia de la mujer ‘moderna’ y ‘posmoderna’ en la negociación de renovadas condiciones de opresión, denuncia a su vez las restricciones que las categorías sociales continúan imponiendo a la libertad y autenticidad de hombres y mujeres.

En la obra de Buitrago, ‘posar’ funciona simultáneamente como una reiteración de la normatividad social y como una forma de resistencia negociada ante la misma, orientada a evadir la confrontación directa y hasta a sacar provecho de la norma de género, cuya condición represiva se hace visible, en contraste, en el destino trágico de los personajes que no saben ni ajustarse a la norma ni confrontarla efectivamente. La elección de ‘posar’ en lugar de confrontar los imperativos patriarcales, es asociada por la autora, por un lado, a la violencia simbólica y sexual de la que son objeto las mujeres que no pueden o no quieren asimilarse a los modelos dominantes y, por el otro, a la enajenación de los deseos de realización personal femeninos, reducidos a las ‘necesidades’ y ‘placeres’ incentivados por los valores neoliberales. Buitrago registra así la reconfiguración de la sexualidad forzada por la interacción de placeres eróticos, prácticas sexuales y el deseo de mercancías entre las adolescentes y mujeres contemporáneas, ese complejo entramado que en su estudio del deseo adolescente en la isla caribeña de Nevis, Debra Curtis denomina “commodity erotics” (1-29;145-189). No obstante, la autora reconoce en el erotismo una fuerza social, subrayando la condición de agentes de deseo que mueve la variedad de manipulaciones y desvíos con los cuales niñas y mujeres conducen tanto su deseo sexual como su deseo de poder en culturas aún hostiles a su autonomía.

Al imperativo de ‘inocencia’ de la mujer tradicional, a la falacia de la llamada ‘revolución sexual’ y a los deseos mercantilizados del mundo contemporáneo, Buitrago contrapone placeres más allá del artificio patriarcal sobre la sexualidad y la subjetividad. En *Señora de la miel* (1996), la escritora recurre al desparpajo verbal y sexual, como antídoto contra la ‘pose’. Buitrago encarna en su protagonista el conflicto entre una sexualidad pasiva, que subyuga la subjetividad propia a su validación por el deseo del otro, y una forma alternativa de erotismo, que constituye la base de su nueva identidad. La novela es también una alegoría satírica del orden sexual en el Caribe, que tiene como blanco principal el mito de la ‘hipersexualidad’ atribuida a caribeños y caribeñas,

cuyas complicidades con la economía patriarcal y colonial del deseo Buitrago subraya y subvierte. A su vez, la autora celebra jocosamente la vivencia de lo sensorial y lo sexual ‘a flor de piel’ por parte de los vecinos del pueblo, una suerte de microcosmos del Caribe. En la liberación final de su protagonista del fallo legendario de su marido, Buitrago esboza una utópica emancipación colectiva del imperativo de ‘posar’, mediada por la articulación consciente del poliglotismo del cuerpo y del deseo erótico, así como por su resistencia activa al control racional y patriarcal de la sexualidad. De este modo, la autora pone de relieve el potencial implícito en la articulación y expansión de la ‘conciencia corporal’ de los caribeños y caribeñas, cuya recreación es también central al Caribe de Mayra Santos Febres.

Una mirada a la literatura y la teoría del Caribe da cuenta de la prevalencia de la aptitud para negociar diferencias y fuerzas sin entrar en la confrontación directa, de esa “ética de la negociación” (Ríos 74) implícita en las ‘poses’ más o menos conscientes asumidas por caribeños y caribeñas ante las formas hegemónicas de poder. Como señalé en la primera parte de este artículo, la ficcionalización del conflicto entre el cuerpo ‘apropiado’ y el cuerpo ‘propio’ entre las escritoras caribeñas, tiene su correlato en el polivalente y problemático estatus de los cuerpos en la historia y la cultura del Caribe. Empleado tanto para repeler y defenderse como para seducir y, a través de la intimidad con el poder, ganar espacios de participación social, visibilidad y, literalmente, libertad, el cuerpo ha sido en el Caribe no solo el sitio de la inscripción material del poder, sino un espacio de negociación de autonomía. La esquizofrenia ante la sensualidad y la sexualidad en la región –estimuladas para el goce público en los espectáculos folclóricos o en el deambular cotidiano de los cuerpos, comercializadas para complacer a los turistas, ponderadas como signo distintivo del ‘macho’ y aún temidas y atacadas en las ‘buenas’ mujeres— puede atribuirse a la intuición de los sectores en el poder de la resistencia subyacente en la ‘fuerte vitalidad’ del cuerpo y su ‘conciencia’, en especial entre los sectores populares negros o mixtos, que fueron “privados de su lengua, geografía y poder, pero nunca del polirítmico movimiento de sus cuerpos” (Quintero Rivera, “The Somatology” 161).

Dada su frecuente omisión en las citadas caracterizaciones tanto de la vulnerabilidad como de la vitalidad del cuerpo, no sobra reiterar el sustrato patriarcal de la regulación de los cuerpos tanto en la época colonial como en el contexto contemporáneo. Estudios sobre la sexualidad y su rol en la construcción de los estados postcoloniales caribeños, documentan la tensión persistente entre la anulación del cuerpo femenino en el discurso de lo nacional y la dependencia de su carácter productivo y reproductivo, así como la continua supeditación de la sexualidad de las mujeres al paradójico mariánimo caribeño –que, a diferencia de sus versiones más ortodoxas, permite y hasta celebra la exhibición de la sensualidad aunque continúa penalizando el ejercicio erótico para su propio placer. Esta amalgama de fuerzas tejidas en torno a los cuerpos femeninos en el día a día del Caribe real ha sido y continúa siendo objeto primordial de la denuncia y la

transgresión articulada por los cuerpos deseantes y elocuentes de las escritoras caribeñas.

En diálogo con el pensamiento feminista afrodispórico y estudios sobre la sexualidad en el Caribe, en *La rebelión* expongo finalmente el rol de la racialización de los cuerpos femeninos en medio de las relaciones íntimas, familiares y sociales que dieron forma y continúan definiendo los contornos de las sociedades caribeñas. *Nuestra señora de la noche* (Santos Febres 2006), historia de la legendaria Isabel Luberza, hija y ahijada de lavanderas negras que habría de convertirse en la dueña del burdel más pujante de la historia de Puerto Rico, localiza al centro de la capacidad de transformación y auto-invención con la que “La Negra” quebranta la marginalización social asociada a su raza, género y posición socioeconómica, una cosmovisión afrocaribeña. Remitiendo la acentuada ‘conciencia corporal’ de los caribeños al mulataje genético y cultural del Caribe, Santos Febres se vincula a otra de las tendencias temáticas registrada en el panorama de las escritoras caribeñas contemporáneas, la incorporación de la religiosidad y del legado espiritual afrodispórico en la cultura regional (Paravisini-Gebert, “Unchained” 445). *Nuestra señora de la noche* ahonda además en las respuestas *encarnadas* al ‘consumo’ de los cuerpos en el Caribe colonial y postcolonial, haciendo de la prostituta emblema de la polivalencia de la sexualidad en la región y en sus relaciones transnacionales y globales.

Entre los mecanismos de los que se vale Santos Febres para reproducir la emancipación de “La Negra” se destaca la ruptura con la clasificación corporal y espacial de la diferencia y la inversión de las jerarquías implícitas en los contactos inter-corporales, en particular el contacto visual y el “roce” erótico entre cuerpos y lugares “extraños” (Ahmed 21-54). El conocimiento del lenguaje cifrado de los cuerpos y el reconocimiento del poder social del deseo son las armas de Isabel en su batalla por hacerse no solo un sujeto autónomo sino una ‘mujer de medios’, social y económicamente poderosa. Su sofisticado manejo de estas fuerzas delata, por un lado, el rol político del control del cuerpo en medio de la estructura colonial y postcolonial, así como la violencia simbólica, física y sexual con la que se ha ejercido ese control sobre los cuerpos de las mujeres negras. Por otro lado, la lectura de los cuerpos que le permite a Isabel administrar el deseo de sus clientes, sugiere un conocimiento profundo de la polivalencia de la sexualidad en el Caribe, testimonio de lo que Santos Febres misma denomina “una filosofía afro-diaspórica”, dentro de la cual la sexualidad se concibe como una “fuerza social que trabaja el cuerpo desde el espacio de la negociación; tú negocias con las otras fuerzas a través de lo material y lo erótico” (“El lenguaje de los cuerpos” 252-3). La fuerza social del deseo pende a su vez de la excepcional conciencia de la sexualidad de los sujetos del Caribe popular que, al igual que Fanny Buitrago, Santos Febres destaca y celebra.

En la novelística de Santos Febres resuenan las preguntas de variedad de investigadores de la sexualidad en la región, que han intentado formular los límites entre la sexualización externa y la conciencia erótica de los sujetos mismos en aproximaciones al ‘trabajo con el cuerpo’

que contemplen las complejas circunstancias que enmarcan estas transacciones, desde las condiciones históricas ligadas a la comercialización de los cuerpos hasta los distintos niveles de agencia de los actores en la misma. La autora reviste a Isabel de una extraordinaria habilidad para entender el deseo y para negociar con él mismo, habilidad que asocia a las visiones alternativas de familia y comunidad forjadas en la experiencia afrodisíaca. *Nuestra señora* resalta tanto la vulnerabilidad del cuerpo en una economía patriarcal del deseo como el potencial de la relación con el cuerpo propio para negociar y subvertir las condiciones de su subordinación. El de Isabel no es solo un cuerpo que resiste, sino un cuerpo que ‘piensa’ y actúa, anticipando la respuesta y motivando la posterior articulación ‘consciente’ de la resistencia de la protagonista a las estructuras jerárquicas del poder. Un cuerpo que ejerce poder y que, en el caso de Isabel La Negra, responde al deseo de poder de la protagonista, poniendo al servicio del mismo tanto la agencia erótica propia como el deseo sexual de su amplia variedad de clientes.

Al evaluar los alcances de la administración del deseo sexual en el proyecto de Isabel de hacerse una ‘mujer emancipada’, *La rebelión* pone de relieve el rol de las energías corporales no solo en la formación de sujetos autónomos sino en la formulación de formas alternativas de ciudadanía, “ciudadanías desde abajo” (Sheller, *Citizenship* 19-47) que apuntan a una concepción de la libertad más allá del marco de la formación del sujeto por el poder patriarcal y colonial. Mi recorrido por las escritoras concluye subrayando las implicaciones políticas de la ‘conciencia corporal’, cuya expresión idónea puede encontrarse en la “agencia erótica” (Sheller, *Citizenship* 239-280) que variedad de autores han capturado en las prácticas culturales del Caribe popular. En el baile y el carnaval, por ejemplo, cuya representación textual reviso también en mi análisis de Buitrago y Santos Febres, pueden encontrarse rastros de un deseo de libertad precedente a la sujeción y subyugación del sujeto. Este deseo, que coexiste con el poder y como contrafuerza al mismo, se manifiesta en el uso y la experiencia del cuerpo sensual como eje de conexiones que contestan y reconstituyen la separación y el dominio de la mente sobre el cuerpo—y la espiritualidad— tanto al interior del sujeto como en sus relaciones con los otros. La batalla por sus cuerpos de las niñas y mujeres en estos textos, atestigua la persistencia de un deseo de autonomía ejercido—precisamente por la historia singular de su represión violenta en el Caribe—a través de la vivencia del cuerpo y su conciencia permeable.

Si bien los escenarios han cambiado y las técnicas de inscripción de la normatividad y las distinciones de género se han hecho más sofisticadas, la persistencia del conflictivo estatus social de los cuerpos femeninos sugiere que el gran desafío heredado por las mujeres del presente siglo es ya no sólo el de procurarse “un cuarto propio” —como clamara el famoso ensayo de Virginia Wolf— sino además el de hacerse de “un cuerpo propio”. Las historias de niñas y adolescentes en el Caribe, tan remotas como María Eugenia en la clásica *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra (Venezuela, 1889-1936), o Bárbara, protagonista de *Jardín* (1928) de

Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997), atestiguan la temprana conciencia entre las escritoras regionales de esa condición encarnada que ha hecho al poder tan subrepticio, efectivo y, al mismo tiempo, susceptible al exceso y el caos de las relaciones inter-corporales. Como señala Ann Laura Stoler, es en “la intimidad de los imperios —los arreglos domésticos, las relaciones afectivas y la administración del intercambio sexual entre señores y servidores— donde pueden encontrarse las fisuras de la estratificación y categorización racial y sexual del mundo colonial, cuyas políticas, aunque afianzadas profundamente, fueron, en la práctica, adaptadas tanto por sus creadores como por la gente a la que intentaban contener (7-9). Las ‘rebeliones’ de las niñas caribeñas documentan cómo, pese a la variedad y sofisticación de las tecnologías que han sustentado la transformación del cuerpo-sujeto en un cuerpo ‘apropiado’, la formación del sujeto femenino no puede entenderse como el producto del reemplazo del primero por el segundo sino como el resultado de la tensión permanente entre la vivencia del cuerpo como agente y la dimisión del mismo al cuerpo objetivado socialmente, así como de los excesos a los que da lugar este conflicto.

El énfasis en la vivencia del cuerpo entre las niñas literarias, y el de mi propio análisis en los excesos corporales y emocionales que la normatividad social no logra reducir, pone de relieve una primaria forma de ser y conocer, una ‘conciencia’ previa a la sujeción del cuerpo a la razón y coexistente con la subyugación del sujeto por el poder, cimentada no en la objetivación sino en la mutua compenetración de los cuerpos, que da lugar a juicios otros sobre ‘los Otros’ y a formas de coexistencia no jerárquicas. La indagación en la relación íntima del sujeto consigo mismo, en las relaciones afectivas y en las relaciones sociales hegemónicas, trenzadas por las historias de estas escritoras, revela a su vez cómo la objetivación del cuerpo en todas esas instancias no es la condición ‘natural’ del sujeto sino la condición de posibilidad del poder, promovido por el afán de dominio de sectores hegemónicos que, al reducir la agencia de los individuos a todo lo ancho de la red de relaciones humanas, estimulan la necesidad de control y reducen esas relaciones a negociaciones gobernadas por tácticas y estrategias. Sin embargo, aún en la ubicua red del poder imaginada por Michel Foucault, en la que los sujetos luchan por procurarse el ‘capital simbólico’ que les permita localizarse mejor en la escala del mismo—según diría Pierre Bourdieu, el móvil de la negociación con esas fuerzas, en especial para aquellos marginalizados por las categorías hegemónicas, no es necesariamente el afán de poder sobre los otros—el deseo de sujeción y dominio.

A juzgar por la recreación del desarrollo psicosexual, físico y afectivo en las novelas de formación de las escritoras caribeñas y de los efectos de las ‘desviaciones’ forzadas por la norma patriarcal en sus protagonistas, el impulso primario de autonomía de las niñas —quizás incluso del ser humano— no solo no obedece a la necesidad de controlar sino que tampoco responde a la ilusión de la ‘libertad’ como empresa individual. La condición intersubjetiva del ser evidenciada

por estos personajes, quienes se descubren a sí mismas en encuentros íntimos alternativos al “extrañamiento” de los “Otros” predicado por el orden patriarcal, colonial y neoliberal (Ahmed 19-74), apunta a que el afán de libertad es reconciliable con el deseo de conexión. Su oposición resulta de un paradigma individualista de sujeto que, al ofrecerles solo la alternativa de una libertad egocéntrica y egoísta, fuerza a los ‘individuos’ a una permanente ‘vulnerabilidad’ a ‘los Otros’, y a tener que controlar al otro íntimo –hijo/a, hermano/a, pareja—para ver suplida la insalvable necesidad humana de existir en relación.

En novelas de formación más recientes como *Silencios* (1999) de la escritora cubana Karla Suárez (1969), o *Papi* (2005) de la dominicana Rita Indiana (1975), el intuitivo reconocimiento de la multifacética sujeción que continúa cerniéndose sobre sus identidades lleva a las protagonistas a un rechazo de la materialidad que, no obstante, se les impone una y otra vez aterrizándolas en los límites de su corporalidad, y recordándonos la vulnerabilidad que continúa acechando el cuerpo material de las mujeres caribeñas tanto en las relaciones íntimas como en los espacios públicos. No obstante, una creciente ‘conciencia corporal’ facilita a autoras y personajes movilizar la creatividad y actividad de sus cuerpos en formas deliberadamente subversivas que subrayan rutas posibles, más allá del discurso y la conciencia racional, hacia formas de subjetividad más autoconscientes y autónomas, y hacia procesos colectivos de descolonización.

La batalla íntima por re-asociar la dimensión psíquica y mental a la dimensión corporal de nuestra subjetividad e identidad es concomitante a la lucha por refutar el dominio de la racionalidad, en aras de reconciliar las dimensiones emocionales, sexuales y espirituales mediadas por nuestros cuerpos a nivel individual y colectivo. Superar la auto-objetivación es el primer paso para una descolonización que no se traduzca en nuestra aquiescencia y reproducción consciente o inconsciente de las fuerzas y jerarquías que nos nombran, sujetan y clasifican. La vitalidad de las niñas, cuando son una con sus cuerpos activos, sustenta un llamado a hacernos conscientes y reclamar agencia sobre la ‘conciencia corporal’.

Pensar el cuerpo como agente de libertad facilita no solo ubicar formas de resistencia alternativas sino relocalizar la subjetividad más allá de la dicotomía, en la negociación entre opresión y agencia; y aún más allá, en el exceso energético y espiritual de la relación del ‘sujeto’ con el poder, en ese remanente de la voluntad de libertad previa y posterior a la voluntad de dominio impuesta por los sistemas de control y acumulación de riqueza patriarcales y coloniales. La avenida sugerida por las niñas rebeldes de la ficción para la descolonización individual y colectiva, es recobrar ese nivel pre-reflexivo de lo humano e incorporarlo al mapa de las identidades personales y comunales. Validar la ‘conciencia del cuerpo’, es decir, devolverle a la corporalidad su derecho a la ‘palabra’ en la formación del ser, su identidad y sus interacciones sociales, es solo el primer paso. Mi propuesta es, en última instancia, aprender del retorno a la niña de las escritoras caribeñas para tomar conciencia de esa conciencia, y ponerla a dialogar

con la racionalidad, el inconsciente, la espiritualidad y todos nuestros otros niveles de conciencia en aras de reconocer e imaginar formas de subjetividad y libertad alternativas.

Endnotes

[1] Traducciones de la autora.

[2] Trabajos como los de Luce Irigaray (1974, 1977, 1984), Donna Haraway (1991), Judith Butler (1993, 1997, 1999), Elizabeth Grosz (1994, 1995, 1999), Rosi Braidotti (1994), Ann Balsamo (1996) y Lois McNay (2000) sustentan mi lectura del cuerpo como agente de la percepción y de la formación de la subjetividad como un proceso de “encarnación” —*embodiment*, término acuñado por el “feminismo del cuerpo” para subrayar el énfasis en la regulación de las pulsiones y prácticas corporales de las “tecnologías del poder” contemporáneas.

[3] Ver Anzaldúa (1987), Mohanty (1991, 2003), Sandoval (1991, 2000), Alexander (1997, 2005), Pérez (1999) y Lugones (2003).

[4] Entre los estudios sobre sexualidad en el Caribe y su relación con la ciudadanía, ver Alexander (1994, 1997, 2005), Kempadoo (1999, 2004, 2009), Sheller (2002, 2008, 2012), Brennan (2004) y Smith (2011).

[5] Ver Celis (2012, 2013, 2015)

Bibliografía

- Adjarian, M. M. *Allegories of Desire: Body, Nation, and Empire in Modern Caribbean Literature by Women*. Westport, Conn.: Praeger, 2004. Print.
- Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London; New York: Routledge, 2000. Print.
- Allen, Amy. *The Politics of Ourselves: Power, Autonomy, and Gender*. New York: Columbia UP, 2008. Print.
- Alexander, M. Jacqui. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred (Perverse Modernities)*. Durham: Duke UP, 2005. Print.
- _____. "Erotic Autonomy as a Politics of Decolonization: An Anatomy of Feminist and State Practice in the Bahamas Tourist Economy." *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Eds. Mohanty, Chandra Talpade and M. Jacqui Alexander. New York: Routledge, 1997. 63-100. Print.
- _____. "Not Just (Any) Body Can Be a Citizen: The Politics of Law, Sexuality and Postcoloniality in Trinidad and Tobago and the Bahamas." *Feminist Review* 48 (1994): 5-23. Print.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunts Lute, 2007 (1987). Print.
- Balsamo, Anne Marie. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*. Durham: Duke UP, 1996. Print.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1989. Print.
- Bost, Suzanne. *Encarnación: Illness and Body Politics in Chicana Feminist Literature*. New York: Fordham UP, 2010. Print.
- Boyce Davies, Carole, and Elaine Savory, eds. *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*. Trenton, NJ: Africa World P, 1990. Print.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Print.
- Brennan, Denise. *What's Love Got to Do with It?: Transnational Desires and Sex Tourism in the Dominican Republic*. Durham: Duke UP, 2004. Print.
- Buitrago, Fanny. *Bello animal*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2002. Print.
- _____. *Señora de la miel*. Bogotá: Arango Editores, 1993. Print.
- _____. *Los amores de Afrodita*. Bogotá: Plaza & Janés Editores, 1983. Print.
- _____. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1963. Print.

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge P, 1999. Print.
- _____. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1997. Print.
- _____. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993. Print.
- Celis, Nadia. *La rebelión de las niñas. El Caribe y la “conciencia corporal”*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2015. Print.
- _____. “Entre el fetiche y el cuerpo “propio”: las niñas en las escritoras del Caribe hispano.” *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* No. 18 (2013): 15-34. Print.
- _____. “The Rhetoric of Hips: Shakira’s Embodiment and the Quest for Caribbean Identity”. *Archipelagos of Sound. Transnational Caribbeanities, Women and Music*. Ifeona Fulani Ed. Kingston: U of West Indies P, 2012. 191-216. Print.
- _____. “Mayra Santos-Febres: El lenguaje de los cuerpos caribeños (Entrevista).” *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan: Isla Negra 2011. 247-65.
- Celis, Nadia y Juan Pablo Rivera. Eds. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan, P.R.: Editorial Isla Negra, 2011.
- Curtis, Debra. *Pleasures and Perils Girls’ Sexuality in a Caribbean Consumer Culture*. New Brunswick, NJ; London: Rutgers UP, 2009
- De Ferrari, Guillermina. *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: U of Virginia P, 2007. Print.
- De la Parra, Teresa. *Obras completas. Ifigenia 1924; Memorias de mama Blanca 1929*. Caracas: Editorial Arte, 1965. Print. Print.
- García Ramírez, Magali. *Felices días, tío Sergio*. Río Piedras, P.R.: Antillana, 1986. Print.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993.
- Glissant, Edouard. *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris: Gallimard, 1990. Print.
- Grosz, Elizabeth. *Becomings: Explorations in Time, Memory, and Futures*. London; Ithaca: Cornell UP, 1999.
- _____. *Space, Time and Perversion*. New York: Routledge, 1995. Print.
- _____, ed. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana UP, 1994. Print.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Indiana, Rita. *Papi*. Cáceres: Periférica, 2011[2005]. Print.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. 1974. Trad. Sánchez Cedillo, Rául. Madrid: Akal, 2007. Print.

- _____. *Ese sexo que no es uno*. 1977. Trad. Sánchez Cedillo, Rául. Madrid: Akal, 2009. Print.
- _____. *Ética de la diferencia sexual*. 1984. Trad. González Dalmau, Agnès and Àngela Fuster Peiró. Castellón: Ellano Ediciones, 2010. Print.
- Kempadoo, Kamala. "Caribbean Sexuality: Mapping the Field." *Caribbean Review of Gender Studies* 3 (2009): 1-24. Print.
- _____. ed. *Sexing the Caribbean. Gender, Race and Sexual Labor*. New York: Routledge, 2004. Print.
- _____. ed. *Sun, Sex and Gold. Tourism and Sex Work in the Caribbean*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1999. Print.
- Loynaz, Dulce María. *Jardín. Novela lírica*. Barcelona: Seix Barral, 1993 [1951]
- Lugones, Maria. *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 2003. Print.
- McNay, Lois. *Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*. Cambridge, UK; Malden, Mass.: Polity P; Blackwell Publishers, 2000. Print.
- Mehta, Brinda J. *Notions of Identity, Diaspora, and Gender in Caribbean Women's Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trad. Paul, Kegan. New York: Humanities P, 2005 [1945]. Print.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo, and Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Print.
- Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- Narain, Denise DeCaires. "Body Talk: Writing and Speaking the Body in the Texts of Caribbean Women Writers." Christine Barrow, ed. 255-319. Print.
- Palacios, Antonia. *Ana Isabel, una niña decente: novela*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1949. Print.
- Pérez, Emma. *The Decolonial Imaginary. Writing Chicanas Into History*. Bloomington: Indiana UP, 1999. Print.
- Quintero Rivera, Angel G. *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009. Print.
- _____. "The Somatology of Manners: Class, Race and Gender in the History of Dance Etiquette in the Hispanic Caribbean." *Ethnicity in the Caribbean: Essays in Honor of Harry Hoetink*. Gert Oostindie and Harry Hoetink, eds. London: MacMillan Caribbean, 1996. 152-81. Print.
- Paravisini Gebert, Lizabeth. "Decolonizing Feminism: The Home-Grown Roots of Caribbean Women's Movements." Ed. Consuelo López Springfield. 3-17. Print.

- . “Unchained Tales. Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s.” *Bulletin of Hispanic Studies* 22.4 (2003): 445-64. Print.
- Ríos Ávila, Rubén. “La virgin puta.” Celis, Nadia and Juan Pablo Rivera, eds. 71-77.
- Rody, Caroline. *The Daughter’s Return: African-American and Caribbean Women’s Fictions of History*. New York: Oxford UP, 2001. Print.
- Sandoval, Chela. *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000.
- . “U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World.” *Genders* 10. Spring (1991): 1-24. Print.
- Santos-Febres, Mayra. *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006. Print.
- Sheller, Mimi. *Citizenship from Below: Erotic Agency and Caribbean Freedom*. Durham: Duke UP, 2012. Print.
- . “Work That Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom.” *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*. Eds. Henke, Holger y Karl-Heinz Magister. Lanham, MD: Lexington Books, 2008. 345-76. Print.
- . *Consuming the Caribbean: From Arwaks to Zombies*. London: Routledge, 2002. Print.
- Smith, Faith, ed. *Sex and the Citizen: Interrogating the Caribbean*. Charlottesville: U of Virginia P, 2011. Print.
- Stoler, Ann Laura. *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley: U of California P, 2002. Print.
- Suárez, Karla. *Silencios*. Madrid: Lengua de Trapo, 1999. Print.

Suggested Citation:

Celis Salgado, Nadia V. “Las niñas del Caribe y la ‘conciencia corporal’: apuntes para una descolonización encarnada.” *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 85-107.
Available at: www.interamerica.de

Danielle Glassmeyer (Bradley University, Peoria, Illinois, USA)

“I’d rather push a guy out a window”: Trauma, Abject Bodies, and the Unhomely in *The Catcher in the Rye*

Abstract:

This article examines connections between embodied manifestations of trauma and the ability to bear witness to what Judith Butler has called the “abject.” The “abject” are those bodies that fail to adhere to heteronormativizing cultural scripts. Building upon Butler’s provocative delineation between “bodies that matter” and bodies that *are* matter, this analysis turns to J.D. Salinger’s *Catcher in the Rye*, arguing that it is Holden’s status as a trauma survivor that has pushed him into an ‘unhomely’ position from which he is able to expose the violence with which those who reject the power imperative are pushed to the edges of cultural viability.

Keywords: embodied trauma, witness, abject, *Catcher in the Rye*

There is a horror in J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye* that goes relatively unremarked. About ¾ of the way through the novel, Holden tells of a boy named James Castle who, having dared to stand up to a bully named Phil Stabile, is beaten and raped by Stabile's clique, and escapes from this torture by jumping out a window to his death. This horror has shaped Holden Caulfield quirky personality: he demonstrates an exacting demand for honesty, but is himself a glib liar; he shows a callous disregard for some people's feelings, but is achingly eager to defend others; he pines for human connection, but insults and runs from those who offer him care. If exposure to the event of James Castle's bullying and death is not enough to confirm that Holden subsequently suffers from Post-traumatic Stress Disorder (PTSD), the back-and-forth, contradictory oscillation of Holden's behaviors confirms it.

However, more important than Holden's experience of psychological trauma and its embodied symptoms is what it enables. Because he is no longer squarely situated in the camp of "the hotshots" – those whose bodies matter – Holden is now able to see a range of people that would normally be invisible to people like him. These people are the inhabitants of the "unlivable zone" called by Judith Butler "the abject." Judith Butler's argument in *Bodies that Matter* that subjectivity is secured by means of the production and expulsion of abject bodies is relevant here: Phil Stabile and boys like him secure their place in their world as bodies that matter by turning others into mere bodies – into bodies that ARE matter and matter alone. The trick, of course, is that for Stabile's group to continue to matter, their status must be reasserted over and against the very bodies that they relegate to the margins of society.

Salinger's novel encourages us to ponder what kind of man a boy like Holden would have become if his life had gone along like those of most boys of his age, era and social class. If he had emerged from a teenage of rituals of education and continual reassertion of his meritorious masculinity via ritual performances of heteronormativity, he might never have noticed the people whose bodies prop up his subjectivity. This paper argues that Holden's experience of trauma is presented as a good thing: it is trauma that allows him to step out of the expected modes and rituals and to recognize their clockwork. For a time, however temporary, Holden is able to see and show readers the abject bodies that male subjectivity like his is built upon due to trauma that pushes Holden out of his comfort zone and into an unhomely position.

"I couldn't stop thinking about" it: Trauma and Embodied Memory [1]

Psychiatrist Judith Herman suggests that traumatic events destroy victims' subjectivity because, at their root, such events treat those individuals as body-objects. Actions like battle, rape, kidnapping, and systematic violence like racism have the power to traumatize because they strip victims of their sense of their own value as subjects and insist that they are nothing but bodies. [2] Derailing the systems of meaning and logic that subjectivity is built upon, trauma is quite literally

beyond words, indescribable, unnarratable, and resistant to analysis. Thus, trauma victims relive their experience physically – through unwilling re-enactments of the trauma, obsessive thinking that they cannot escape from, and autonomic responses that replicate the adrenalin-infusion of the original response, long after the danger has passed. Until the victim makes sense of what has happened to him or her, places that once gave solace become danger zones and people that once offered protection are to be avoided because they failed to protect.

In the real world, health and social service providers seek to help trauma victims secure safety and meaning – to bring understanding and some measure of closure – as quickly as possible. However, fictional works like *The Catcher in the Rye* enable readers to linger with the victim in his or her traumatized state, to piece together the events that caused the trauma, and to ponder whether traumatic cognition may enable a person to see fault-lines and injurious patterns in a culture that others see as ‘normal’. Through Holden’s eyes readers are able to witness those injury-causing fault-lines in culture that have been normalized and to entertain the possibility that the world of privilege that boys like him inhabit is built on the bodies of others.

The premise of *The Catcher in the Rye* is that Holden is telling an interlocutor, probably a therapist, about a three-day sojourn in New York that culminated in mental and physical collapse. The sojourn is propelled by Holden’s third expulsion from boarding school. As he moves at the edges of the adult world of the city, memories of the previous three years surface including his brother Allie’s death from leukemia, the apparent suicide of James Castle at Elkton Hills, the first boarding school Holden attended, and an almost-relationship with a girl named Jane Gallagher. His sojourn is a desperate attempt to evade these memories.

Trauma affects both cognition and the human body’s reactions. In *The Catcher in the Rye*, Holden is suffering from recurring traumatic memories that evoke strong physical responses. Holden remembers things suddenly, thinks about things without wanting to, and can’t stop those thoughts even when he wants to move on. These thoughts leave his body almost literally frozen in place. One example is his memory of his summer with Jane Gallagher, which is so strong that it stops him short in the unpleasant lobby of the Edmont Hotel. Sitting on a “vomity” looking chair he reminisces for three pages about how he never quite necked with Jane. The repetitive, traumatic pattern relates to Holden’s fear that roommate Ward Stradlater may have done what Holden was unable to do with Jane: “Every time I got to the part about her out with Stradlater in that damn Ed Banky’s car, it almost drove me crazy. I knew she wouldn’t let him get to first base with her, but it drove me crazy anyway” (104). Recurring memories like this one recur so often and so effectively derail the forward movement of the novel’s plot that it soon becomes clear that deep memory rather than the current event is the point and deep memory has a deep hold over his body. Indeed, as compelling as the story of the “madman stuff” that happened to Holden during his three days in the city is (3), it is clear that his memories are what he needs to deal with – and

what we are meant to understand.

Judith Herman would call these intrusive memories. She explains that the traumatic moment “becomes encoded in an abnormal form of memory, which breaks spontaneously into consciousness” (37). Traumatic memories do not occur as “a verbal, linear narrative that is assimilated into an ongoing life story” (37). Instead they are experienced somatically because they are “encoded in the form of vivid sensations and images” (37, 38). Those who have witnessed trauma often physically “relive the event as if it were continually recurring in the present” sometimes with a will to change the outcome of the event (37).

The Catcher in the Rye is rife with intrusive memories physically enacted. For instance, alone in his hotel room after failing to have sex with a prostitute, Holden talks out loud to his deceased brother Allie. Holden comments, “I do that sometimes when I get very depressed. I keep telling him to go home and get his bike and meet me in front of Bobby Fallon’s house” (130). Later, walking in the city, “Every time I’d get to the end of a block, I’d make believe I was talking to my brother, Allie. I’d say to him, ‘Allie, don’t let me disappear. Please don’t let me disappear. Please, Allie.’” And then he would thank him and do it all again (257).

Holden’s pattern of intrusive memories is especially significant in relation to James Castle’s suicide and shows a sinister link between memories and Holden’s attitude toward his own body. Holden’s sarcastic observation that some people would “commit suicide or something” over things like a football game or to glimpse a celebrity (5, 96), gives way to an apparently genuine reflection on whether Jesus would have sent Judas to hell for committing suicide (131). After getting beaten for the second time in one evening, Holden admits that “What I really felt like, though, was committing suicide” (136) and that “I probably would’ve done it, too, if I’d been sure somebody’d cover me up as soon as I landed. I didn’t want a bunch of stupid rubbernecks looking at me when I was all gory” (136). In other words, it is only his concern for how his dead body will be perceived that stops Holden from ending his life.

Reeling from his suicidal thoughts, Holden enters a state of constriction (Herman 43). In constriction the loss of control over one’s body is more pronounced. Herman reports that in this “numbed” state, “time sense may be altered,” or the individual “may feel as [if he] is observing from outside [his] body,” resulting in “indifference, emotional detachment, and profound passivity in which the person relinquishes all initiative and struggle” (43). Holden’s awareness of himself and his surroundings is distorted – for instance, when repeatedly told to keep his voice down he claims he did not know he was shouting. He loses track of time. On several occasions he passively accepts beatings. Like those “traumatized people who cannot spontaneously dissociate” Holden engages in a manic round of drinking, nightclubs, walking, and smoking.

Yet, as Herman observes, “Trauma impels people both to withdraw from close relationships and to seek them desperately” (57). Similarly, Holden admits he is lonely, but he avoids going

home, instead seeking contact with strangers (he asks everyone he meets to have a drink with him – his cabdriver, performers at night-clubs, three tourists, two nuns and even a little kid) in public places like bars and nightclubs. Holden hesitates to call Jane Gallagher, but reunites with unappealing figures like Carl Luce and Sally Hayes. Yet, whenever he gets the companionship he longs for he soon lashes out – for instance telling Sally she is a pain the ass when she does not agree to get married and run away.

This push-pull behavior is linked to the “contradictory responses of intrusion and constriction [which] establish an oscillating rhythm [that is] the most characteristic feature of post-traumatic syndromes” (Herman 47). The traumatized individual is “caught between the extremes of amnesia or of reliving the trauma” and “the instability produced by these periodic alternations further exacerbates the traumatized person’s sense of unpredictability and helplessness” (47). Since unpredictability and helplessness were part of the original conditions of trauma, the pendulum-swing of trauma’s symptoms replicates the original trauma. Because this “dialectic” is “potentially self-perpetuating” (47), Holden could well be trapped in a mental prison that manifests itself in his body’s actions.

Another physical reaction is Holden’s fight or flight response to stimuli, called “hyperarousal” by Herman. Perhaps the most embodied of the responses to trauma, hyperarousal results when the autonomic response system tells the body that danger is constantly present. Holden’s hyper-vigilance, irritability, quick anger, disturbed sleep – all physical manifestations of his psychic injury – might appear to be obvious signs of trauma to current readers. Yet in the story world, Holden’s been responding this way for so long that no one around him thinks this is unusual behavior. Rather, this is what is expected of Holden these days: Luce calls it “typical Caulfield” behavior (189).

His body takes action that his mind is unaware of. For instance, Holden reveals that on the night his brother Allie died, he punched out windows in the garage until his own fist broke, recalling “It was a very stupid thing to do, I’ll admit, but I hardly didn’t even know I was doing it, and you didn’t know Allie” (Salinger 50). Holden taunts Stradlater and later Maurice until they punch him; even when warned to stop, he persists in calling them morons. Having riled Maurice, “I didn’t even try to get out of the way or duck or anything. All I felt was this terrific punch in the stomach” (135). Having similarly baited Stradlater, Holden shows constrictive amnesia when he claims that he hardly can remember what he was doing (for instance, “Some things are hard to remember”) (52). [3] When punched by Stradlater Holden blacks out. After Maurice’s punch, “I wasn’t knocked out or anything...I stayed on the floor a fairly long time, sort of the way I did with Stradlater, only, this time I thought I was dying” (135). When Holden is not fighting, he is poised to flee. He proposes to enter a monastery (65), plots to run away to Vermont with Sally (171), mentions going to Colorado to work on a ranch (214) and finally determines to go west and live

as a deaf mute (257). Far more tangible is the incident with Mr. Antolini. When Holden wakes to find him “petting or patting” his head, he quite literally flies from the scene (249), running from the apartment almost without willing to do so. This scene clearly fits Herman’s description of “an extreme startle response to unexpected stimuli, as well as an intense reaction to specific stimuli associated with the traumatic event” (36).

In summary, Holden displays each of the cardinal symptoms of PTSD. One trouble that remains, however, is determining the source of that trauma. The novel’s attention to settings that are neither public nor private, and to Holden’s futile efforts to cultivate selfhood in this topsy-turvy world is helpfully illuminated by Bhabha’s concept of unhomeliness – of bodies displaced and thereby enabled to see that which others cannot see.

“[The phonies] were coming in the goddam window”: Unhomely Vision and Bodies out of Place [4]

The heading above, borrowed from Holden’s commentary about life at Pencey Prep, captures his sense that he is wholly unable to control his world. Places that should be safe have become threatening. Phonies and obscene language are ubiquitous. Good people die, and adults who were to keep them safe abnegate responsibility and may actually add to the injury. In corollary, private places are invaded by hostile forces, things that should be kept private can only happen in public, and the past keeps popping up in the present.

These trauma-inducing conditions evoke more than the personal, psychological response of an individual to injury. Rather, Holden’s experiences can be understood as unhomely: as Homi Bhabha explains, “The unhomely moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic, history to the wider disjunctions of political existence” (11). [5] Unhomely moments occur when the elision of the “familiar division of social life into private and public spheres” becomes noticed (Bhabha 9). If, as Hannah Arendt suggests, the private realm is imagined to belong to “things that should be hidden,” while the public is the realm of “things that should be shown” (10), Bhabha argues that in our modern world this division no longer exists. Yet this lack of division is hidden and distinction between the realms is reasserted and normalized by way of forgetting and “disavowal” (11). The unhomely moment arises when the elision is exposed; it is frightening because one is seeing what is not to be seen – that the distinction drawn is false and in the service of power; it is empowering because it reveals

the patriarchal, gendered nature of civil society and disturbs the symmetry of private and public which is now shadowed, or uncannily doubled, by the difference of genders which does not neatly map on to the private and the public, but becomes disturbingly supplementary to them. (11)

Bhabha would have us understand that it is not seeing what is private that alarms us; rather when we see the unhomely, we are seeing that our convictions about what we keep private and what we can show in public works in the service of power.

The Catcher in the Rye is an extended unhomely moment, saturated with evidence of the collapse of private and public, and a corollary questioning of gender. One scene especially captures these collapsed realms. Hotel rooms challenge the public/private divide, offering, at best, serial privacy. Hotels work diligently to remove all traces of previous guests and, to minimize their guests' awareness of other guests around them. But Holden is able to see into what is thought to be a private world where he sees

A gray-haired guy, very distinguished-looking with only his shorts on [who] took out all these women's clothes, and put them on. Real women's clothes – silk stockings, high-heeled shoes, brassière, and one of those corsets with the straps hanging down and all. Then he put on this very tight black evening dress. I swear to God. Then he started walking up and down the room, taking these very small steps, the way a woman does, and smoking a cigarette and looking at himself in the mirror. (80)

Holden's gaze, limited only by the window's frame, in breaching the man's privacy is met with the man's unabashed performance of femininity. As a 'distinguished' man, he has successfully negotiated the heterosexualizing imperative and been rewarded for it. But he uses that public cachet to secure a private place in which to become a not-man who performs his not-manness for himself as audience.

The illusion of the privacy of hotel rooms and blurring of gender is further challenged when Holden's room is invaded by Sunny, a young prostitute. A prostitute is of course a person who publicly trades her sex – deemed in Western culture to be the private property of a man (father, husband). Signaling the start of the expected sexual exchange by asking Holden for the time (she asks "Ya got a watch on ya?" -- three times), she "stood up and pulled her dress over her head" (123). Holden recoils from Sunny's blatant and business-like approach: "I certainly felt peculiar when she did that. I mean she did it so *sudden* and all" (123). In this unhomely moment, the disavowed elision between public and private become momentarily clear. When Sunny asks for the time and then strips off her dress and urges Holden "Let's go, hey," she strips away the normalizing practices that mask the power underlying sexual exchanges. But it is when Holden fails to do in private what he has paid for (have sex) and asks to do privately what could have been done in public (talk), that Sunny becomes upset. Her upset marks the disavowal and the return of normalizing scripts.

She takes her pay but returns later with Maurice, full-time elevator boy and part-time pimp, insisting that Holden owes more money. "They acted like they owned the place," pushing Holden over, and then taking seats, threatening to make public what Holden had attempted and failed

to do. Maurice asserts his place within Holden's 'private' room by removing his clothes: under his uniform coat he's wearing only a phony collar. As Maurice sits with bare chest and belly, and Sunny perches on the windowsill, Holden's reaction seems odd: "It wouldn't have been so bad, I don't think, if I hadn't had just my goddam *pajamas* on" (133). As Sunny dips into Holden's wallet, and Maurice snaps his finger on Holden's pajama front ("I won't tell you where he snapped it" (135)), and Holden bursts into tears, Holden's concern about his clothing seems a sadly inadequate disavowal of this unhomely moment.

Holden's life in the dorm challenges the division between what bodies do in public and what they do in private. Each room in his dorm houses two boys and, while sinks and toilets ("the can") are down the hallway, every two rooms is connected by a shared shower. [6] This means that any of the boys can cross into the others' room at any time. Holden will eventually take refuge in Ackley's room by way of the shower; under normal circumstances, Ackley enters Holden's room by way of the shower "about eighty-five times a day" and makes himself at home by "always" touching "your" personal belongings—a photo and even a jockstrap (27). What's more, Holden indicates that he can hear Ackley snoring in the other room, so private goings-on become public through sound bleed. [7]

More generally, actions commonly thought to demand privacy occur publicly. Carl Luce, holds conversations while using the toilet, stall door open, while educating the younger boys about matters of sexuality with a special focus on "flits." Public performances mimic private intimacies: boys flick towels at each other, and goose each other in the hallways. In contrast to these public homosocial actions, heterosexual exchanges are pushed into public spaces like the back seats of cars. Supposedly private places (the dorm rooms) thus become queer spaces that operate as single sex economies avowedly devoted to producing "splendid, clear-thinking young men" (4) to fulfill roles within the heterosexual matrix. Yet, such practices as goosing and towel-snapping in the all-male dorms, and necking and even having sex in the heterosexual terrain of the backseats of cars have become normalized as rites of passage. But *The Catcher in the Rye* demonstrates that this disavowed elision between public and private creates conditions for intense violation.

Indeed, Holden witnesses just such in intense violation. Salinger carefully delineates the permeable boundaries of the dorms to ready readers for the most disturbing unhomely moment in the novel – a moment that Holden presents as simultaneously hidden and shown.

There was this one boy at Elkton Hills, named James Castle, that wouldn't take back something he said about this very conceited boy, Phil Stabile. James Castle called him a very conceited guy, and one of Stabile's lousy friends went and squealed on him to Stabile. So Stabile, with about six other dirty bastards, went down to James Castle's room and went in and locked the goddam door and tried to make him take back what he said, but he wouldn't do it. So they started in on him. I won't even tell you what they did to him – it's too repulsive – but he *still* wouldn't take it back,

old James Castle. And you should've seen him. He was a skinny, weak-looking guy, with wrists about as big as pencils. Finally, what he did, instead of taking back what he said, he jumped out the window. (221)

The elision of the public/private boundaries in dorm rooms is reprised here when six boys make Castle's room both a public place where groups congregate and their own private place where they are able to act at will. And, like the repurposing of the back seat of Ed Banky's car as a private space where boys like Stradlater euphemistically "give the time" to girls who are not working on the clock (like Sunny who doles out intimacy at a price per unit of time), this public/private place is repurposed by those in power (the "dirty bastards") as a disciplinary space that uses violent sexuality to enforce their interests (silencing Castle). The thing that Holden deems too repulsive to tell – the thing that was violating enough to send a boy out a window – can't be blood or gore from a beating, sights which Holden readily relates. The only other time Holden refuses to tell something is when Maurice flicks him "I won't tell you *where*". As he felt this attack on his penis should remain hidden, so he feels that what was done to Castle is supposed to be hidden – so hidden that it should not even be shown through words. As Maurice's action conflated power, gender and sexuality to show the limits of Holden's power, so does this action for Castle, but in a far more resounding and definitive way. This unnameable action repudiates Castle, remanding him to the zone of the weak, the silent, those to whom things are done, the abject: Castle was raped. When Castle was "given the time," time, for him and for Holden, stopped.

In the first seven chapters of his novel, Salinger carefully established the geography of dorm rooms in boys' boarding schools. A lockable, public door for the use of the roommates, along with the weird private entrance via the most private of places – the shower – was established with no fewer than six crossings of that threshold and multiple references to sound bleed that creates a constant violation of privacy. Thus Holden's presence in a shower during James Castle's punishment is not the airtight alibi he might wish it to be.

I was in the *shower* and all, and even I could hear him land outside. But I just thought something fell out the window, a radio or a desk or something, not a *boy* or anything. Then I heard everybody running through the corridor and down the stairs, so I put on my bathrobe and I ran downstairs too, and there was old James Castle laying right on the stone steps and all. He was dead, and his teeth, and blood, were all over the place, and nobody would even go near him. He had on this turtleneck sweater I'd lent him. All they did with the guys that were in the room with him was expel them. They didn't even go to jail. (221)

But as the hidden contents of Castle's body become shown on "the stone steps and all" outside the dorm and the "teeth, and blood" go "all over the place," the unhomely truth about the disavowal of power through the normalizing myth of regulation of space and gender becomes

manifest. Seeing the abject body of James Castle transformed into nothing but matter, Holden can't unsee the unhomely evidence of abject bodies excluded to shore up the subjectivity of those in the livable and visible world.

"If a body meet a body": Witnessing Excluded Abject Bodies [8]

Holden dreams up his ideal job through a misprision: as his sister Phoebe points out, whereas Holden wants to "catch a body" before it runs over "some crazy cliff", Robert Burns's poem meditated on what happens "If a body *meet* a body" coming through the rye. [9] In Burns's poem, the speaker observes the wet and bedraggled "Jenny," wondering if she would object to being kissed. Whereas Burns writes about entering a heterosexual economy, Holden wants to catch children's bodies before sexuality is even an issue. The notion that Holden is trying to protect children from a fall from innocence into sexual knowledge is almost a critical commonplace. [10] What has not been examined however, is the possibility that, rather than forestalling their entry into sexual knowledge *per se*, Holden wants to ward off the necessary abjection and repudiation of some that will enable the entry into the heterosexual matrix of others.

This conundrum is the novel's heart. If James Castle had assented to his spot in the excluded abject, he would have been alive, but his body still would have been no more than matter to those whose subjectivity was formed by repudiating him. In that case, Holden would never have seen the traumatizing scenes that in turn enable him to see that structures of power are normalized through regulations on gender and space, and enforced through violence. Because Holden's vision was enabled by trauma, it registers as a bad thing. But this awareness is productive -- it is what Judith Butler calls an "enabling disruption:" unlike many around him, Holden can see "what has been foreclosed or banished from the proper domain of 'sex' – where that domain is secured through a heterosexualizing imperative" (Butler 23). In his extended unhomely moment, he is able to see the disavowed, repudiated and forgotten evidence of the foundational exclusion that secures subjectivity within the structures of power. He is able to see the abject.

In *Bodies that Matter*, Butler argues that the "naturally occurring category of 'sex' was no less discursive than gender" (2). But, if one fails to realize that "sex" is itself produced through discourse, one might then suppose that it is the natural ground of identity and fail to understand the foundational role "sex" plays in considering whether one will even be considered as fully human. As she argues, "'Sex' is ... not simply what one has, or a static description of what one is: it will be one of the norms by which the 'one' becomes viable at all, that which qualifies a body of life within the domain of cultural intelligibility" (2). Those who fail to conform to the heterosexualizing imperative are beyond what can be understood in the culture.

Yet, such an outside is needed to constitute the cultural subject, and if there is not an outside, one will be produced. That which is excluded is the abject that makes the heterosexual

matrix, and the social structures for which it provides a foundation, possible. She explains,

The abject designates here precisely those ‘unlivable’ and ‘uninhabitable’ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the ‘unlivable’ is required to circumscribe the domain of the subject. [...] The subject is constituted through the force of exclusion and abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, an abjected outside, which is, after all, ‘inside’ the subject as its own founding repudiation (3).

Putting this another way, Butler states, “The forming of a subject requires an identification with the normative phantasm of ‘sex’, and this identification takes place through a repudiation which produces a domain of abjection, a repudiation without which the subject cannot emerge” (3). For one to be a subject, one must articulate, and then exclude and repudiate an abject.

At first glance, this formulation appears to grant all agency and power to the subject. Yet, Butler claims that one can *choose* the abject; in fact, the ground for social change lies in the choice to opt out of the heterosexualizing imperative. She states, “it may be precisely through practices which underscore disidentification with those regulatory norms by which sexual difference is materialized that both feminist and queer politics are mobilized. Such collective disidentifications can facilitate a reconceptualization of which bodies matter, and which bodies are yet to emerge as critical matters of concern” (4). [11] Thus Butler argues what is at stake in recognizing the existence and operation of abjection is humanness itself. If bodies that conform to regulatory ideals of heterosexuality register as humans – as bodies that matter – and bodies that do not conform are understood as nonhuman – as bodies that do *not* matter because they *are* matter – then recognition of those bodies that are matter is a revolutionary act.

Those bodies that *are* matter – the abject inhabitants of the unlivable zone – both disgust and fascinate Holden. Throughout the novel, as his own body progressively betrays him, he reflects upon correlations between appearance and inner character and upon the terrible costs that betrayals can exact from other bodies. Holden’s deteriorating health coheres with his “unlivable” surroundings. Holden is increasingly surprised by bodily functions that he believes he should be able to control. His memory fails him. He cannot laugh without feeling the need to vomit (255, 260, 262). He cries (134, 198, 233). He has diarrhea and feels he is going to pass out (265). Similarly, Holden’s world is resoundingly “unlivable:” he is surrounded by the offal, the rejected and the gross. The word “puke” is nearly as endemic in this novel as the word “phony.” In various nightclubs, the phoniness he sees makes him want to puke. He rides in “vomity” smelling cabs (106), and sits in “vomity-looking” chairs in hotel lobbies (99). His hotel lobby smells like “fifty million dead cigars” (118). Walking through Central Park, “the sun wasn’t out, and there didn’t look like there was anything in the park except dog crap and globs of spit and cigar butts from old men, and the benches all looked like they’d be wet if you sat on them” (153). Walls in schools and

museums all bear scrawled instructions to “fuck you.” [12]

When he visits Mr. Spencer, Holden recounts the embodied details of illness: “there were pills and medicine all over the place, and everything smelled like Vicks Nose Drops.” While he is “not too crazy about sick people, anyway,” he observes that “what made it even more depressing, old Spencer had on this very sad, ratty old bathrobe.” This is upsetting because: “I don’t much like to see old guys in their pajamas and bathrobes anyways. Their bumpy old chests are always showing. And their legs. Old guys’ legs, at beaches and places, always look so white and unhairy” (11). What’s more, as Holden watches, Mr. Spencer picks his nose because “I guess he thought it was all right to do because it was only me in the room” (14). Mr. Spencer’s non-normative embodiment means that he is supposed to be excluded from sight. Instead he is acting as if it is alright to flaunt his abjection in Holden’s presence.

Holden evaluates Robert Ackley, his suitemate, similarly. Per Holden’s description, Ackley seems to be an unpopular boy because of his non-normative body. He is a “very, very tall, round-shouldered” guy “with lousy teeth ...They always looked mossy and awful, and he damn near made you sick if you saw him in the dining room with his mouth full of mashed potatoes and peas.” He also has “a lot of pimples. Not just on his forehead or chin, like most guys, but all over his whole face” (26). In Holden’s room, Ackley trims his nails and lets the trimmings fall where they will, flouting norms. Ackley is a body, and one that is excluded and repudiated by most of the boys at the school. In an almost literal realization of the way that the abject body’s exclusion is required for the subject’s intelligibility, Ackley lurks, appearing through the shower when popular boy Stradlater leaves, disappearing when he returns.

Mr. Spencer and Ackley apparently accept their place in the unlivable zone of the abject and stay out of sight. Not so Selma Thurmer, the headmaster’s daughter, who takes buses to town and goes to every Pencey football game, unabashedly moving through the public sphere. Selma, with her “big nose and her nails [that] were all bitten down and bloody-looking and [wearing] those damn falsies that point all over the place,” isn’t “exactly the type that drove you mad with desire” (5). Neither is Mr. Spencer: Mrs. Spencer calls her husband “a perfect – I don’t know what” (9). This expression of long-married frustration casts Spencer as unintelligible even to the wife that legitimates his heterosexuality. Holden ventures that if Ackley “ever gets married his own wife will probably call him Ackley” (26) and so will exclude him from the intimacy of a nickname—or even a first name. All three evoke revulsion rather than attraction and are not only excluded from the heterosexualizing imperative; because they are also part of an array of non-normative bodies -- the ugly, the ill, the fat, and the corny-looking – they are not fully recognized in Holden’s world as human.

In contrast are the bodies that matter, those that thrive on recognition and public status. For Holden, the conceited and the phony are those who celebrate their own bodies’ beauty. While

there are plenty such folks in Holden's world, his roommate Ward Stradlater is an especially powerful realization of the body that matters. Stradlater is "conceited:" "He thought he was the handsomest guy in the Western Hemisphere," Holden says, but "he was mostly a Year Book kind of handsome guy" (36) -- the kind who looks handsome on paper or in public, who parents point to and remark upon. There are tons of better-looking boys, he argues, who just don't look good in pictures. Stradlater, however, is "in love with himself" and will stand contentedly stroking his own chest and belly. He doesn't really listen except when something sexy is being said (42). He's hard to anger because he is "too conceited" (44). And he is a careful rule follower (54).

However, according to Holden, Stradlater's appealing public appearance disavows a darker inner self: Stradlater's "crumby razor" proves him to be a "secret slob. He always looked all right, Stradlater, but for instance, you should've seen the razor he shaved himself with. It was always rusty as hell and full of lather and hairs and crap" (35). As he leaves the razor uncared for as long as it makes him look good, so Stradlater treats the people around him as tools. When Stradlater determines that Holden has no date, he borrows his jacket, asks him to write an essay for him, and then tells him how to write it. Such guys are "crazy about themselves, [so] they think *you're* crazy about them, too, and that *you're* just dying to do them a favor" (36). Stradlater is used to being taken care of, and getting what he wants.

What's more, Stradlater is a "very sexy bastard" who only considers what he wants from a girl. Whereas "Most guys at Pencey just *talked* about having sexual intercourse with girls all the time....old Stradlater really did it. I was personally acquainted with at least two girls he gave the time to" (63). Holden explains his technique: "he'd start snowing his date in this very quiet, *sincere* voice." When his date said no, he "kept snowing her in this Abraham Lincoln, sincere voice, and finally there'd be this terrific silence in the back of the car" (64) as Stradlater secured his place in the heterosexual matrix. Like Holden and the razor, girls are there for Stradlater's use. Although such exclusions are never final and must be reiterated again and again, it is clear that Stradlater is confidently taking his place in a world built on the exclusion and abjection of others. He matters. Others are matter. Holden observes, simply, "He was a very strong guy. I'm a very weak guy" (39).

Holden is especially alarmed that Stradlater is no anomaly. Having been to "about four" schools like Pencey, Holden reports that every school has conceited boys and weaklings and rites of hostile, even violent, struggle to determine who matters and who will be relegated to the unlivable zone of the abject, destined to do others' will whether they accede to their place or not. Boys brag about sexual escapades. Boys hide their own bad luggage and pretend their roommate's good luggage is theirs. Most important the weak boys keep their mouths shut about how they feel about the strong boys.

Holden reports Ackley's avowed dislike of Stradlater, and, given how much Holden seems to dislike Ackley, he works very hard to keep peace between the two boys. He even spins wholly unrealistic hypothetical situations to excuse Stradlater's behavior. For instance, Holden argues that, despite a brutal comment about Ackley's teeth, Stradlater is "generous", and "at least a pretty friendly guy" (32, 34) -- the kind of guy who will give another boy his tie just because that other boy said he liked it. Extrapolating on previous experience, Holden tries to keep Ackley from striking out at Stradlater because Ackley is bound to lose. And losing, as seen in the case of James Castle, means death.

Holden has learned that unspoken rules of behavior accepted as normal are unilateral and exclusionary and, while they may protect some, they definitely injure others. Mr. Spencer cautions Holden, "*Life is* a game that one plays according to the rules," upon which Holden skeptically reflects, "Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it's a game, all right – I'll admit that. But if you get on the *other* side, where there aren't any hotshots, then what's a game about it? Nothing. No game" (12). Despite objections, Holden demonstrates that he knows these rules – and can play the game if he wants to. The game has as its prize recognition of the player's heterosexuality. At Ernie's, a nightclub, he is introduced to a girl's Navy officer date. "His name was Commander Blop or something. He was one of those guys that think they're being a pansy if they don't break around forty of your fingers when they shake hands with you. God I hate that stuff" (113). The handshake is part of a system of behaviors through which masculinity is cited and reiterated and that performance can never be final. One can never be manly enough or finally manly. What is especially noteworthy though is Holden's suggestion that this performance is injurious to others -- one proves one is a man by excluding homosexuality, and one can only do that by causing harm to others' bodies.

Holden does not like this behavior, but his dissidence is ambivalent. Commenting that Ackley "brought out the old sadist" in him, he admits to being "pretty sadistic with him quite often," although he stops (29). Similarly, claiming that he is "probably the biggest sex maniac you ever saw," Holden admits he can "see how it might be quite a lot of fun, in a crumby way, and if you were both sort of drunk and all, to get a girl and squirt water or something all over each others' face" (120). Yet even as he admits the appeal of treating another's body as an object, Holden's use of the words "both" and "each other's face" reveals that he is imagining an exchange rather than a unilateral action. But still, "I don't *like* the idea. It stinks if you analyze it. I think if you really like a girl ... then you're supposed to like her face, and ... you ought to be careful about doing crumby stuff to it, like squirting water all over it" (120). In other words, he believes that one's pleasure should not come from debasing or disrespecting another. Instead, albeit fumblingly, he attempts to respect and even protect girls: "The trouble is, I get to feeling sorry for them. I mean most girls are so dumb and all. After you neck them for a while, you can really *watch* them losing

their brains. You take a girl when she really gets passionate, she just hasn't any brains. I don't know. They tell me to stop, so I stop. I always wish I *hadn't*, after I take them home, but I keep doing it anyway" (121). Phrasing it apologetically, as if it were a failing, Holden reports that he continues to listen to girls' wishes, even though he knows he could get away with ignoring them.

The code within which Holden's cohort operates suggests that these girls are always already bodies. Holden shares a fantasy derived from a "corny" book that says "that a woman's body is like a violin and all, and that it takes a terrific musician to play it right" (121). The man is the agent, and the woman is object. Holden observes that becoming "Caulfield and his Magic Violin, boy" is "corny, but it isn't *too* corny" (121). Yet, when the opportunity arises, Holden ends up feeling he must stop. Either he has "a helluva lot of trouble just *finding* what I'm looking for, for God's sake, if you know what I mean" (122), or, as when Sunny the prostitute unceremoniously pulls her dress over her head, "Sexy was about the *last* thing" he feels (123). Out of synch with social expectations for masculinity, Holden finds himself unable take the expected action. [14]

Similarly, he claims he is unable to fight the way that men are supposed to. As he comments, "I am one of these very yellow guys" (115). There are times when "I'd feel I ought to sock a guy in the jaw or something – break his goddam jaw. Only I wouldn't have the guts to do it" (116). Instead "I might say something very cutting and snotty, to rile him up" or, he comments, "I'd rather push a guy out the window" (117). Holden is clearly aware of a code he is supposed to follow if he is truly to be a man among men. Yet, in sexuality as in fighting he fails to fit the norm.

Holden understands, however, that it is imperative to keep up the front. Thus, when taking leave of Commander Blop and Lillian at Ernie's, "The Navy guy and I told each other we were glad t've met each other" as one must do even when "I'm not at *all* glad" (114). This, too, is part of what is expected, or even more: "If you want to stay alive, you have to say that stuff, though" (114). Following the norms that govern the heterosexualizing imperative is a matter of life and death.

"Maybe they're all secretly terrific whistlers": Cherishing Bodies

Holden has figured out a way to stay alive, a phrase that takes on added weight when James Castle's fate is considered. But whereas others – the hot-shots, the phonies and the conceited boys – consider such demonstrations of their masculinity to be just part of "the game" and don't even notice the people whose fingers are broken along the way, Holden is torn by his awareness that the bodies of others are more than matter. Rather, Holden's gaze detects many bodies that fail to fit prescribed roles – including his own – and wants to make a space for those bodies to be valued.

On the one hand, he has himself been that person who excludes and injures others. While he rails against "dirty little goddam cliques" (170), he is eager enough to join one, even at his third school: at Pencey, "they had this goddam secret fraternity that I was too yellow not to

join" (217). Ackley really wanted to join "but they wouldn't let him. Just because he was boring and pimply" (217-18). Similarly, he may have been one of the group that clustered around Phil Stabile, perhaps telling Stabile what James Castle said, or helping to identify Castle by means of a sweater (equivalent of a Judas kiss?), or guarding the shower to keep the boy in, or, as he expresses somewhat randomly about his cowardice, pushing a guy that he couldn't look in the face out a window.

On the other hand, he is eager to avoid binary thinking that would force him to wholly like or wholly hate an individual. Thus he reasons that conceited boys like Stradlater may end up giving you their tie. Boys like Carl Luce may be "flits" but may also be "pretty intelligent" guys (186). Holden is similarly tolerant of the bores because "They don't hurt anybody, and maybe they're secretly terrific whistlers or something" (161). Holden hopes that something hidden will redeem objectionable people – something that could be wasted or lost without others even knowing it was there.

There are, after all, all sorts of good things that Holden believes should not be public. Really good music should be played "in the goddam closet" (110). To enjoy plays, he indicates that he has "to read that stuff by myself" (153). His brother D.B.'s movie work may be prostitution, but his stories were not, and he lauds as the best a story about a boy who won't show anyone his goldfish. The ducks that have disappeared from Central Park lagoon mean more to Holden than the fish that stay. And Allie, hidden under the dirt in the cemetery is more valuable than anyone that he knows. In Holden's experience, the things one cannot see are to be treasured.

These secretly great whistlers are certainly better than traitors for whom Holden desperately wants redemption. Holden declares those who cause others' deaths to be the worst of the worst (145), yet the text is peppered with references to traitors who end up forgiven. There is Judas, who despite betrayal and suicide, Holden argues, will end up forgiven by Jesus. Phoebe is thrilled by the chance to play Benedict Arnold in her school's Christmas play (210). There is the mercy killing Doctor, the subject of the film Phoebe saw earlier that day. In Holden's view none of these figures deserve to be excluded; all deserve redemption.

But most treasured for Holden are those who fail to fit into a ready-made category – those who are resistant or queer. For instance, there is the boy whose speech is full of digressions, and Mr. Antolini, the only person who would go near James Castle's body, who both resist the pressure to adhere to a norm. Where gorgeous Sally is a pain in the ass, Jane is beloved not for her standard beauty but because she is "muckle-mouthed. I mean when she was talking and she got excited about something, her mouth sort of went in about fifty directions, her lips and all... and she never really closed it all the way, her mouth" (100). Most often, of course, those who are celebrated are children. Children "kill me" he says, like the little girl with the skate key and the little boy who unselfconsciously buttons up his pants in the museum (262). And then there's Phoebe

who has all the intelligence of an adult but who is still a child.

Perhaps the most pointed model of the failure to fit, though, is the little boy who gives the book its title and Holden his dream. This unnamed boy makes Holden feel better when he sees him because he “was walking in the street, instead of on the sidewalk, but right next to the curb. He was making out like he was walking a very straight line the way kids do, and the whole time he kept singing and humming” (150). As “cars zoomed by, brakes screeched all over the place,” and his parents paid no attention, he keeps walking next to the curb, singing “If a body catch a body coming through the rye” (150). He conforms to no model, yet is never injured and he sings the anthem of care for others that Holden grabs onto. In plaintive fulfillment of the question he had posed to Sally, “I mean did you ever get scared everything was going to go lousy unless you did something?” (169), Holden decides that he wants to be that person who catches the bodies of children, unaware of the cliff beyond and sets them back to their games. Of course, he has gotten the words wrong. But perhaps even the desire to help others – to rescue them from the exclusion of the abject – has merit.

He realizes even before he gets into therapy that this ability to see and protect those in the abject is untenable. Society says you have to let those people go. They will either succeed when they “grab for the gold ring” (273), and matter, or they will fall and become matter. But for a brief time, Holden is able to see them and to resist repudiating them. It is unlikely that Holden will ultimately resist the demands of normalization; but he has nonetheless shown readers a glimpse of the array of individuals who are heterosexuality’s abject and the terrible cost of their exclusion.

Thus, ultimately, while *The Catcher in the Rye* may be commonly understood an indictment of a world that damages the innocent and pure, just as it has injured Holden, the novel also shows that injury has afforded Holden a privileged view of his world. This view enables an unhomely moment in which Holden allows readers to see the matrix of normative control that promises those who are willing to enact vicious repudiation of the abject that they *will* matter. They will become hot-shots who drive Cadillacs. All they have to do is push a guy out a window.

Endnotes

[1] The quoted phrase is a commonplace for Holden, who, for example, can't "get [Jane Gallagher] off my brain (99), and "can't stop thinking about" nuns he had met (148), or about Mr. Antolini (254) among others.

[2] Several studies explore Salinger's war experience with US Military counterintelligence, suggesting that trauma influences Salinger's post-war work. Slawenski especially focuses on this connection, noting for instance that Salinger was stationed in a zone packed with concentration camps including Dachau, and, as a counterintelligence officer, he would have been the first to enter when they were liberated. Margaret Salinger's memoir reports that Salinger helped to liberate more than one camp, as does Thomas Beller's study, *J.D. Salinger: The Escape Artist*.

[3] In this scene, he insists on his fuzzy memory multiple times: "I don't even remember where I was sitting when he came in...I swear I can't remember" (52); "This next part I don't remember so hot" (56); "I can't hardly even remember" (57).

[4] Salinger 19.

[5] In applying this term to Holden I may be pushing the limit of what Bhabha would allow. He explains in *The Location of Culture* that this concept is "paradigmatic" for "colonial and post-colonial condition" but that it is possible to "hear" the unhomely in other fictions – those that "negotiate power of cultural difference in a range of trans-historical sites" (9).

[6] Thomas Beller makes the case not only that Pencey is modeled after the Valley Forge Military Academy, where J.D. Salinger was a student, but also "in the novel and in real life, the dorm rooms were separated by showers, and privacy in the rooms was minimal" (33).

[7] Holden makes reference to both visible light (60) and audible noise through the curtains (47, 51, 59, 65). The frequency of these references underscores how very public the privacy of these dorm rooms is.

[8] Salinger 224.

[9] Burns's poem actually reads "Gin a body meet a body...". "Gin" can be translated as "if." However it is interesting to consider its alternate translation as "should" which ambiguously allows that such a meeting may be improper; 'if' carries only the sense of conditional or happenstance rather than the possibility that such a meeting may be wrong.

[10] While the critical terrain on *Catcher in the Rye* is complex and rich, a focus on the novel as a study of loss of innocence is eminently teachable and has dominated high school classroom interpretations of the novel for several generations. The 200 or more college freshman with whom I have studied this novel all come to me pre-packaged with the conviction that Holden's red hat is the symbol of his fall, and the cliff is adult sexuality. See the dozens of internet results that promise free or cheap essays on this topic as some measure of how commonplace this notion is.

[11] While I do not believe that Salinger's argument is especially feminist or queer, I do believe that Salinger is inviting readers to imagine that one may *choose* to be excluded – to disidentify.

[12] Here I am thinking more of Kristeva's sense of the abject than Butler's. For Kristeva, the concept of the abject signifies things that are disgusting or horrifying – bodily excretions, scrofula, corpses, maggoty meat, etc. My understanding of this concept also relies upon Elizabeth Grosz's explication of Kristeva's theory in "The Body of Signification," in *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*. Of course, Butler's re-thinking of the abject and the unliveable zone they are relegated to is based upon Kristeva's theory.

[13] Privitera asserts that "Holden is embraced by readers not as a disturbed young man who does not fit into the world but as a tragic hero who dares to flout society's rules" (204). Yet, the pattern of the novel suggests that Holden does not so dare; he is instead pretty fearful of his failure to fit.

[14] In fact, he has constructed a set of “sex rules” for himself even though he admits “I always break them right away” (82).

[15] “The Secret Goldfish” is mentioned in Holden’s description of his family (2).

Works Cited

- Beller, Thomas. *J.D. Salinger: The Escape Artist*. Boston: New Harvest-Houghton-Mifflin, 2014. Print.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994. Print.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993. Print.
- Burns, Robert. “Comin’ Thro’ the Rye.” 1782. *The Poetry Foundation*. N.d. Web. 15 Jun. 2016.
- Grosz, Elizabeth. “The Body of Signification.” *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*. Eds. John Fletcher and Andrew Benjamin. London: Routledge, 1990: 80-103. Print.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992. Print.
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP, 1982. Print.
- Privitera, Lisa. “Holden’s Irony in Salinger’s *The Catcher in the Rye*.” *The Explicator*. 66.4 (2008): 203–206. Print.
- Salinger, J.D. *The Catcher in the Rye*. Boston: Back Bay-Little, Brown and Company, 1979. Print.
- Salinger, Margaret. *Dream Catcher: A Memoir*. New York: Pocket Books, 2000. Print.
- Slawenski, Kenneth. *J.D. Salinger: A Life*. New York: Random House, 2010. Print.

Suggested Citation:

Glassmeyer, Danielle. ““I’d rather push a guy out a window”: Trauma, Abject Bodies, and the Unhomely in *The Catcher in the Rye*.” *forum for interamerican research* 10.2 (Nov 2017): 108-127. Available at: www.interamerica.de