

# Erotismo y rebeldía: estética de la feminidad en la narrativa cubanoamericana de Jennine Capó Crucet

Laura P. Alonso Gallo

([Lagallo@barry.edu](mailto:Lagallo@barry.edu))

BARRY UNIVERSITY

## Resumen

Este ensayo analiza sexualidad y erotismo en la narrativa de Jennine Capó Crucet a la luz de la teoría de la mascarada de Luce Irigaray para demostrar la rebeldía de las jóvenes cubanoamericanas ante la cultura patriarcal de su comunidad.

## Abstract

In this essay, sexuality and eroticism in Jennine Capó Crucet's fiction are analyzed under the light of Luce Irigaray's theory of the masquerade in order to demonstrate young Cuban American women's rebelliousness against the patriarchal community.

## Palabras clave

Jennine Capó Crucet  
Erotismo  
Sexualidad  
literatura cubanoamericana  
Exilio  
Identidad cultural

## Key words

Jennine Capó Crucet  
Eroticism  
Sexuality  
Cuban-American literature  
Exile  
Cultural identity

*AnMal Electrónica* 47 (2019)  
ISSN 1697-4239

La narrativa de la escritora cubanoamericana Jennine Capó Crucet recoge la realidad cultural en que viven las generaciones del exilio cubano en EE.UU., concretamente en la comunidad de Miami, ciudad que pueblan los cubanos como refugiados políticos desde el estallido de la Revolución de 1959, así como emigrantes económicos en años más recientes<sup>1</sup>. Todos ellos constituyen el 54% de sus habitantes ([Brown y](#)

---

<sup>1</sup> La ley de Ajuste Cubano de 1966 otorgaba a los cubanos llegados a EE.UU. estatus legal. A partir de 1995, el gobierno de Bill Clinton convino en regular la entrada de los cubanos según la política «wet foot, dry foot». En 2017, la administración de Barack Obama resolvió poner fin a esta política, de modo que los cubanos llegados a territorio estadounidense sin visado, salvo excepciones, son tratados ante la ley en las mismas condiciones que otros emigrantes

[López 2013](#)). Los escritores cubanoamericanos, como la mayor parte de lo que canónicamente llamamos *Latinos* (escritores de ascendencia hispánica nacidos o criados en EE.UU. y que escriben en inglés), han mostrado en su literatura, ya desde hace varias décadas, un movimiento constante entre dos territorios geopolíticos, dos nacionalidades, dos idiomas y dos culturas, con toda la diversidad que esto acarrea. Tal como lo formuló Pérez Firmat (1996), se trata de *la vida en el guión* (*Life on the Hyphen*): «Born in Cuba, Made in the USA» (1995: 1) es, entre otras muchas cosas, ser bicultural y bilingüe. El guión de la identidad, como vemos en la obra de Capó Crucet, ha evolucionado a un transnacionalismo en los últimos veinte años, y hoy se encuentra en las encrucijadas del postnacionalismo (Alonso Gallo y Rodríguez Mourelo 2019).

Este ensayo interpreta el comportamiento sexual de dos personajes de la obra narrativa de Capó Crucet: Sandra, protagonista de «Men Who Punched Me on the Face» (*How To Leave Hialeah*, 2009)<sup>2</sup> y Lizet Ramírez, heroína de la novela *Make Your Home Among Strangers* (2016)<sup>3</sup>. La escritora se sirve de sus voces apasionadas en primera persona para seducir y provocar al lector, recuperando «la carga de inconformismo» ante la moral establecida que [Vargas Llosa \(2001\)](#) adjudica al erotismo en la obra de arte, de manera que ilustra explícitamente la rebeldía de la mujer cubanoamericana contra la moral y el orden social de su comunidad.

Gobernando su discurso con franqueza y salpicándolo de comicidad, la escritora detalla explícitamente los mecanismos sexuales de Sandra y Lizet y los convierte en ceremonias<sup>4</sup> de alto valor dramático al servicio de la rebeldía de estas dos jóvenes. Los contenidos sexuales que leemos en estas páginas distan de ser anecdóticos. Por medio de ellos se expresa tanto la angustia de sus protagonistas por pertenecer a dos ilegales. Por otra parte, el gobierno estadounidense mantiene una cuota concreta de visados para emigrantes cubanos. Cfr. [Ayuso \(2017\)](#).

<sup>2</sup> Ganadora del Premio de Relato John Simmons Award 2009.

<sup>3</sup> Ganadora de los premios *New York Times Book Review* Editor's Choice, International Latino Book Award for Best Latino-themed Fiction 2016 y seleccionada en el Center for Fiction First Novel Prize 2015. Para este artículo utilizo la edición de 2016.

<sup>4</sup> Octavio Paz explica: «Ante todo, el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. La primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en que se manifiesta, en todas las épocas y en todas las tierras. El erotismo es invención, variación incesante; el sexo es siempre el mismo» (1994: 14-15).

identidades culturales como la confusión de entre los valores de una y otra, amén de la consiguiente falta de libertad para la juventud. Las afirmaciones del Nobel peruano demuestran el alcance crítico de estos relatos: «Para saber cuán primitiva es una comunidad o cuánto ha avanzado en su proceso civilizador nada tan útil como escrutar sus secretos de alcoba y averiguar cómo sus miembros hacen el amor» (Vargas Llosa 2012: 111). En el contexto concreto de los valores cubanos trasladados a un espacio distinto y a un tiempo actual, propongo una interpretación de la estética del erotismo de estos dos relatos a la luz de las teorías de Luce Irigaray. La sexualidad de Sandra y Lizet se vuelve transgresora, fluctuando entre la mascarada (Irigaray 1985) y el ejercicio de su libertad personal.

#### EL GUIÓN CUBANO-AMERICANO

El cubanoamericano es *anfibio*, deducimos de la aguda aseveración que hizo Pérez Firmat: «The ethnic accepts that his patria is not, nor can ever be, his país. And what is more, he is not disturbed by this split. Since identity does not interest him, he does not suffer identity crises. Instead, like the amphibian, he revels in his doubleness» (1987: 5). Se refería a su condición de exiliado, específicamente de la generación del uno y medio, es decir, aquellos que salieron de Cuba de niños o adolescentes huyendo del sistema de gobierno castrista para afincarse en EE.UU. «In our case», explicaba Pérez Firmat, «the hyphen is not a minus sign but a plus; perhaps we should call ourselves Cubans + Americans» (1996: 16). Habitar agua y tierra, y además saber respirar en ambos terrenos, no es tarea fácil. Si bien han pagado un elevadísimo precio cultural y espiritual, los cubanos desterrados y desplazados siguen sintiendo que su patria es Cuba y su país es EE.UU. En este país reside el mayor número de cubanos fuera de la Isla, concentrándose en Miami y otras localidades del estado de Florida. Exiliados y emigrantes, junto con sus hijos, nietos y descendientes desde 1959 hasta hoy, forman una diáspora compleja en suelo norteamericano. Sea su cultura, orgullosamente arraigada incluso en la diáspora gracias en parte al exilio político, sea su carácter isleño, que confiere a la identidad caribeña ese movimiento perpetuo de vaivén que trae y lleva cultura del mar a la costa y de afuera adentro

para transformarla en algo suyo<sup>5</sup>, el caso es que Jennine Capó Crucet, en su obra en prosa, nos lleva a conocer ese transitar por dos terrenos: el cubano, que es el de la Isla y también el del exilio en Miami, y el otro, el país de acogida, que es el de ser norteamericano en el siglo XXI. Así pues, el acontecimiento histórico del exilio cubano sigue teniendo un peso específico en la experiencia de las varias generaciones de cubanos residentes en Miami. En sus relatos, Capó Crucet, quien nació en EE.UU. de padres cubanos, se mete de lleno en las aguas de la dinámica sociocultural de su comunidad prestando especial atención a los asuntos de género e identidad nacional y cultural.

Esta joven escritora atiende a la experiencia de personajes cubanos y de descendencia cubana de clase trabajadora que viven en barrios como La Pequeña Habana y, muy especialmente, Hialeah (96,4% de población hispánica y 73,37% cubana)<sup>6</sup>. Son escenarios interesantes, ya que ilustran las vicisitudes y problemas de una generación heredera de los valores de sus padres y abuelos, desterrados que dejaron la Isla en distintos periodos a raíz de la Revolución de Fidel Castro. Pero estos jóvenes son también norteamericanos, es decir, han nacido en EEUU, y por lo tanto, se han criado bajo un sistema de valores angloamericano y postmoderno, así que, aunque profesan resentimiento histórico y repulsión hacia Castro y la Revolución, custodian los emblemas culturales cubanos y hablan en lengua española con mayor o menor competencia, se resisten a identificarse culturalmente por completo con sus mayores. Después de todo, la cultura es «un discurso, un lenguaje; y como tal no tiene principio ni fin y está siempre en transformación» (Benítez Rojo 1989: xxxvi). El trauma del destierro es un ejemplo de la cultura en transformación. Afecta a la segunda generación, que sufre y transmite el trauma de sus mayores: ese sentir que

---

<sup>5</sup> Benítez Rojo interpreta la cultura del Caribe, por ser acuática y no terrestre, como una cultura intrínsecamente fluida e impredecible: «La cultura de los archipiélagos no es terrestre —como son casi todas las culturas—; es fluvial y marina. Se trata de una cultura de rumbos, no de rutas; de aproximaciones, no de resultados exactos» (1986: 121).

<sup>6</sup> Datos del censo de 2018: <https://www.census.gov/quickfacts/hialeahcityflorida>. «Lo que es una minoría en el resto del país, aquí es la mayoría», reflexiona Guillermo Grenier, sociólogo de la Universidad Internacional de Florida: «Y eso crea, desde el punto de vista sociológico, una situación muy interesante. Si en muchas poblaciones de Estados Unidos los latinos están aislados de los grupos dominantes, aquí es al contrario y están en el centro de todo» (González Díaz 2018).

la patria existe físicamente pero no se puede habitar; la privación de ese vínculo espiritual que nos legitima como sujetos de un grupo nacional y cultural. El exiliado cubano y sus descendientes sienten en su centro vital la aparente contradicción de rechazar la patria y al mismo tiempo, venerarla. Es un ejercicio de trasplatación que no termina de concluir. Es el desarraigo de *ser* en un lugar en el que se puede vivir por medio de la adaptación pero que les obliga a arraigar sus raíces culturales en suelo extraño. Los exiliados cubanos, que emprendieron un viaje de destierro sin retorno a Cuba y que vieron nacer y crecer a sus hijos en suelo extranjero, han experimentado a lo largo de su vida en EE.UU. una agonía existencial. ¿Cómo obligar a los hijos a conservar, a fomentar y a cultivar una identidad propia que creció en otra tierra y en otro tiempo? Hijos y nietos viven intensa y orgullosamente la cubanidad heredada de sus mayores y al mismo tiempo sienten la obligación moral de conservar y perpetuar la memoria de sus padres. Sin embargo, porque son norteamericanos por nacimiento y crianza, no han podido mantener el mismo equilibrio que sus progenitores en el binomio de identidad nacional y cultural. Por todo ello, el binomio cubano-americano que se desprende de los textos de Capó Crucet es fascinante. Refleja el conflicto de los sistemas ideológicos y de poder de dos comunidades en el mismo suelo. La escritora sitúa el erotismo de sus dos protagonistas en un contexto de patriarcado cubano que se circunscribe en Miami, concretamente en el barrio de Hialeah.

#### MASCARADA Y REBELDÍA

En la forma de relacionarse sexualmente con sus novios, las protagonistas de Capó Crucet muestran una voluntad de cumplir con el plan ideal para las jóvenes: casarse al terminar el bachillerato con un chico de familia cubana que no sea *un perdedor* («loser»), es decir, que hable español, que tenga trabajo y coche, que tenga planes de matrimonio, que quiera a su madre y respete a su padre, y que esté en sintonía ideológica con su comunidad cubana (Capó Crucet 2016: 194, 195 y 209; 2009: 109). Tras el baile de máscaras que llevan a escena Sandra y Lizet en sendas narraciones, hay no obstante una búsqueda de su ser femenino auténtico, de manera que en su comportamiento erótico también se advierte una voluntad contraria a la del sometimiento.

Irigaray condena el concepto de feminidad freudiano a través de la noción de *mascarada*:

The belief, for example, that is it necessary to become a woman, a 'normal' one at that, whereas a man is a man from the outset. He has only to effect his being-a-man, whereas a woman has to become a normal woman, that is, has to enter into the masquerade of femininity (1985: 133-134).

Tanto Sandra como Lizet asumen el papel de la mujer que la comunidad quiere que sean, cubriéndose con una máscara que complace los gustos del hombre y al mismo tiempo oculta su deseo femenino auténtico. En los dos relatos, la farsa se representa tanto bajo los parámetros de género como de identidad cultural. Por ello, el hombre, tal como describe Lizet a su novio Omar, es el varón simple que no se cuestiona ser hombre y que es además ajeno a la dicotomía que entraña ser cubanoamericano: «Omar was lucky; he was still just one Omar—not broken like me, an El and a Liz trapped in one head. Omar didn't have to analyze what Omar would do» (Capó Crucet 2016: 224). Se puede inferir que el precio que Sandra y Lizet han de pagar en este baile de máscaras es la renuncia a su propio deseo en aras de respetar el orden social que marca el patriarcado: «In the masquerade, they submit to the dominant economy of desire in an attempt to remain 'on the market' in spite of everything. But they are there as objects for sexual enjoyment, not as those who enjoy» (Irigaray 1985: 133-134).

Hialeah es el territorio donde el varón ejerce el control de la sexualidad. Tal potestad se manifiesta no solo en la presunción de que en el juego erótico la mujer ha de estar al servicio del deseo y placer de los hombres, sino también en la creencia de que el embarazo se sitúa en el dominio masculino, siendo la mujer receptora pasiva del hecho y no agente que decide y participa activamente del mismo. En la novela, Lizet cuenta que sus padres se vieron abocados al matrimonio cuando eran adolescentes porque el padre, según la joven, «got [her] mom pregnant» (Capó Crucet 2016: 29). La narradora expone esta situación, *dejar embarazada a la mujer*, como prototípica en su comunidad, y de ella se deduce que el honor de esta es manejado por el hombre, quien asume el compromiso matrimonial conforme a las reglas del honor masculino. El caso de la hermana de Lizet, Leidy, dos años mayor, es ilustrativo de esta idea, ya que Leidy utiliza el embarazo como herramienta para compeler a su novio Roly a que contraigan matrimonio nada más terminar el bachille-

rato, a los dieciocho años. Cuenta Lizet que su hermana dejó de tomar anticonceptivos después de terminar el curso, y que lo hizo a espaldas del novio, tomando, pues, unilateralmente, la decisión de contraer matrimonio. Tal coacción femenina brota de la desigualdad de los géneros. Es más, la negativa de Roly de comprometerse al casamiento a pesar del embarazo de Leidy demuestra que la mujer no es libre, quedando siempre relegada a la decisión irrevocable del varón. Foucault ya había advertido de la manipulación de la sexualidad:

Toda esa atención charlatana con la que hacemos ruido en torno de la sexualidad desde hace dos o tres siglos, ¿no está dirigida a una preocupación elemental: asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales, en síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora? (2005: 48-49).

El control de la sexualidad se halla en manos del hombre tanto en lo que respecta a la complacencia física como a la organización social. El comportamiento de Lizet no sigue el patrón que le marca la comunidad, que es seguir los pasos de su hermana y su madre. Por el hecho de tener novio formal, las expectativas para Lizet son claras: «Omar had impressed my family last year [...] had a decent job, and the family probably circled the word around the yard that *they expected him to propose or get me pregnant* by the time the summer rolled around» (Capó Crucet 2016: 194 [la cursiva es mía]). Sin embargo, la joven pone los medios para evitar caer en un embarazo prematuro como el de su madre y, al contrario de lo que hizo su hermana, oculta al novio que está tomando anticonceptivos. Lizet, por ello, toma las riendas de su cuerpo y de su destino, pero lo hace de manera clandestina.

El género, y el cuerpo como su metáfora de motivos múltiples, tal como explicaron Simone de Beauvoir (1949), Butler (2006) e Irigaray (1985), entre otros críticos, son construcciones culturales<sup>7</sup>. Haciéndose eco de la famosa declaración de de

---

<sup>7</sup> Según Butler, al género no lo define la biología, sino que lo construye la sociedad mediante una identidad susceptible a la cultura y por lo tanto inestable: «As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which “sexed nature” or “a natural sex” is produced and established as “prediscursive,” prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts» (2006: 10).

Beauvoir, Butler argumenta que la mujer es *una práctica discursiva en marcha, abierta a intervención y resignificación*:

If there is something right in Beauvoir's claim that one is born, but rather becomes a woman, it follows that woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification (2006: 45).

Por ello, burlar la obediencia a la norma es en estos relatos una representación antitética que se fundamenta en la libertad personal. Esta contraposición de voluntades llega a perturbar el orden normal y descubre en Sandra y Lizet un deseo incontenible por *resignificarse*, es decir, hallar su verdadero lugar en el mundo, escapando de las imposiciones morales y de género de la mentalidad cubana del barrio para lograr abrazar la supuesta normalidad que dicta la mentalidad angloamericana.

#### DEL SOMETIMIENTO AL MASOQUISMO

El cuerpo de Sandra en el relato «Men Who Punched Me on the Face» se hace metáfora de la violencia. Sandra es víctima del poder nocivo de su comunidad, la cual, por un celo de decencia moral y orden social, tiende a reprimir su deseo femenino. En sus relaciones amorosas Sandra desarrolla una sexualidad desviada que comienza a los dieciséis años con la felación obligada, continúa con palizas y discusiones llenas de furia, y termina con inclinaciones masoquistas (Alonso Gallo 2018). La protagonista, al igual que las otras adolescentes de Hialeah, se entrega a la felación para evitar el coito —algo absolutamente *prohibido* para una adolescente dada la presión de la comunidad para que las jóvenes conserven su virginidad y exclusividad antes del matrimonio—. Con un tono desenfadado, la ingenua Sandra explica al principio del relato que su primer novio, Vick, no solo cumplía todos los requisitos —bien parecido, de sangre cubana y formal (Capó Crucet 2009: 101-102)— para que su madre le permitiese salir con él sin acompañante (incluso a espaldas de su padre), sino que además, por respeto a la decisión de Sandra de no querer tener relaciones antes del matrimonio, se empleó en enseñarle cómo satisfacer los deseos de él: «And [Vick] started off being okay with me not wanting to have sex until marriage. He took it upon himself to teach me how to give blowjobs» (102). Es



interesante destacar la naturalidad con que la Sandra adolescente rechaza la práctica de la felación. Con el fin de aminorar la sensación de repugnancia y las náuseas, y así evitar el vómito en el momento de intimidad con Vick, resuelve provocarse el vómito antes de salir de su casa cuando se citaba con él, a fin de evitar que el novio la golpease: «By our fifth-month anniversary, I was making myself vomit before every date for fear of throwing up on him when he'd come, which is what happened the first time, in the backseat of his car, and what made him hit me» (103). La relación entre placer y asco, y erotismo y violencia, aparece invertida en la conciencia de la joven:

Según las teorías de Lacan acerca de la represión y el análisis que hace Kristeva de lo abyecto, podemos colegir que Sandra no siente repugnancia por la actividad sexual sino por un orden cultural que pone en peligro su identidad cuando se le somete a una regla elemental que es incoherente: dar placer al *otro*, al varón, y no recibir nada a cambio sino una sustancia que es a la par extraña y violenta para la integridad de la mujer (Alonso Gallo 2018: 68).

En sus relaciones sexuales con varios novios a lo largo de su juventud, Sandra va a justificar, en nombre del amor, la repulsión que siente cuando practica la felación, pero también ante la infidelidad de sus novios, que ella percibe íntimamente como una violencia a su integridad, y el sufrimiento que entraña ser sujeto pasivo del deseo masculino. El erotismo que desarrolla la protagonista supone una la violación de su ser femenino. El juego erótico, según Bataille, es en sí mismo un movimiento del ser discontinuo hacia la continuidad, donde el sujeto ansía alcanzar la integridad perdida y justificar su existencia. El erotismo favorece la destrucción del orden porque adopta la forma de «la trasgresión de lo prohibido» (2004: 19). Así, los seres humanos transgreden la norma social de represión de los apetitos gracias al erotismo, pues es de naturaleza un territorio gobernado por la imaginación donde se incumple la procreación y se violan las leyes sociales y morales. Dicha transgresión sirve de descubrimiento personal y, para algunos, puede incluso dar lugar al encuentro amoroso<sup>8</sup>. Sandra se entrega al erotismo con una conciencia manipulada por los dictados

---

<sup>8</sup> Paz explica que «[e]l erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible» (1994: 13).

machistas, de manera que no alcanza las cimas de la liberación personal. Además, como está acostumbrada a recibir violencia verbal y física que desencadena la superioridad del varón, no llega en el juego erótico a la cima sagrada que descubre el sentimiento del amor; se queda suspendida en el deseo incumplido y fugaz, y por lo tanto, en la negación de su identidad de sujeto, la muerte simbólica, que explica Tornos Urzainki a la luz de las teorías de Bataille: «A través de una relación violenta con el ser del “otro”, el sujeto erótico accede a la interioridad de su propio cuerpo, en donde se revela el vacío del ser; el “no-ser” del sujeto erótico, la muerte» (2010: 195).

El relato concluye con una imagen enigmática de una joven de unos treinta años, ya casada, que en un momento de alto contenido sexual exige dolor físico a su marido:

You pull my head up by the hair and kiss me on the forehead, holding both my hands in one of yours behind my own back, stroking them because it is a reflex by now. You don't smile, or even look at me. [...] My scalp aches—the root of every hair wants to scream—but I keep quiet. You squint your eyes [...] and we both know that monsters don't exist. I wink. Your lips slip back from your teeth (2009: 115).

Para Bataille la experiencia violenta del sexo es ese llegar al límite erótico donde asco y placer, deleite y dolor son inseparables, lo cual deja «como secuela la disolución de formas sociales estructuradas, tras adoptar como forma la transgresión de lo prohibido» (2004: 19). Tal vez el destino de Sandra sea afirmar la vida en ese instante fugitivo de lo inexplicable, del placer/dolor que paradójicamente conduce al ideal, a la continuidad negada por la discontinuidad inherente a nuestra conciencia humana. «Pull harder», dice Sandra sometida a la violencia dionisiaca, «make me believe you» (Capó Crucet 2009: 115). La desviación masoquista que se desencadena en el dominio de lo erótico en este relato deviene en tragedia, ya que la protagonista no consigue encontrar equilibrio en su identidad femenina y cultural.

#### DEL SOMETIMIENTO A LA LIBERTAD

Por el contrario, el erotismo de Sandra en *Make Your Home Among Strangers* pone al descubierto la experiencia de madurez en la protagonista, quien logra resig-

nificarse a partir de su apreciación objetiva de la cubanidad. La novela es una narración retrospectiva en primera persona. Lizet nos cuenta su historia partiendo de los dieciocho años y hasta aproximadamente los veinticuatro. La joven tiene una ambición oculta: salir de Hialeah para cursar estudios en una universidad que no sea FIU o Miami Dade College, ambas a poca distancia de Hialeah y destino habitual de los jóvenes de su barrio. Sin consultar a sus padres, Lizet solicita admisión en varias universidades de fuera de su entorno y, para su sorpresa, la admiten con beca completa en la prestigiosa Rawlings College, situada en el norte del país. De esta suerte, Lizet va a sufrir el estigma de renegada, ya que sus ambiciones no concuerdan con las expectativas de permanecer en el barrio, quedarse encinta y/o casarse. Su familia y toda la comunidad minusvaloran la capacidad intelectual de Lizet y la valentía que demuestra al querer estudiar fuera de casa. Repetidas veces su hermana Leidy la acusa de traicionar a la familia (Capó Crucet 2016: 341 y 372); la comunidad la considera una traidora, «a sellout» (341), y cuando regresa por vacaciones, recibe de su gente los insultos «fucking ghost» (341) y «visitor» (340). Irónicamente, también la tildan peyorativamente de «Smart Girl» (342) porque emplea su inteligencia según el modelo angloamericano individualista, abandonado familia y hogar con el fin de labrarse un porvenir acorde con sus aspiraciones. Contra los designios del patriarcado y con sentimiento de culpa e incertidumbre sobre su capacidad de triunfar fuera de su entorno, Lizet se embarca en un viaje de superación.

#### CONTEXTOS PARA LA RESIGNIFICACIÓN: HEROÍNA-VÍCTIMA

Para entender el proceso de madurez y resignificación de la protagonista es preciso destacar que viajar a otro estado del país, fuera del mundo cubanoamericano, le proporciona una perspectiva nueva para percibir su identidad. En Rawlings se da cuenta de que pertenece a un grupo minoritario, de que ser cubana fuera de Miami significa ser Latina, ser «de color» y ser emigrante. Vivir en el margen político, social y racial de la mayoría durante su estancia en Rawlings facilita la revisión de sus creencias. Hay dos sucesos que sirven de fondo político a la novela. Ambos clasifican a Lizet como criatura inocente y diferenciada con respecto a la mayoría angloamericana. El primero es la acusación de plagio en la que se ve envuelta la protagonista, metáfora de marginación cultural. Lizet incurrió en el plagio incons-

cientemente, pero el código de honor de la universidad es estricto y tiene que comparecer ante un tribunal académico. El tribunal falla a su favor, basándose en que Lizet no tenía conocimiento de las normas académicas dado que en su colegio público, Hialeah Lakes, según averiguaron, no tenía normas de integridad académica (2016: 94-96). Capó Crucet subraya la contradicción que encarna Lizet —«you are guilty but you are also blameless» (96)— y, aunque le dan la oportunidad de permanecer en la universidad durante ese semestre si saca buenas calificaciones, ante el tribunal vemos a una joven empequeñecida que toma conciencia de las condiciones de inferioridad en las que había sido educada en Hialeah. «Remaining at Rawlings», le comunica el presidente del tribunal, «is the fastest way we can see you overcoming these deficiencias» (96). Este hecho ofrece a la joven la posibilidad de integración social y cultural en el sistema estadounidense.

El segundo suceso sirve de telón de fondo a la novela y establece un paralelo entre la vida de la protagonista, que intenta salir de la cultura social endogámica de Hialeah y la vida de aquellos que intentan desesperadamente salir de la Cuba comunista como refugiados políticos. Se trata del caso polémico de Elián González, a quien se alude con el nombre ficticio Ariel Gozález en la novela. Capó Crucet describe la convulsión ideológica que provoca en la comunidad cubana de Miami las circunstancias de su custodia y derechos migratorios, convulsión que alcanza cotas políticas y judiciales extraordinarias en EE. UU<sup>9</sup>. La escritora, interesada en la dicotomía héroe/víctima, traslada a la experiencia de Lizet la cuestión de si el inocente Elián/Ariel de siete años le pertenece a EE. UU. o le pertenece a Cuba. Ambos se encuentran entre dos aguas, dos sistemas políticos y dos mentalidades. Por un lado, la protagonista percibe que en esa otra Norteamérica de Rawlings su cultura es exótica y nadie parece comprender las consecuencias que el destierro ejerce sobre la realidad espiritual, social, cultural y política de los cubanos desplazados; por otro, en Miami ni sus padres ni su novio entienden la oportunidad de estudiar en esta universidad de prestigio como un logro, como una puerta abierta a superarse personal y profesionalmente. Al fin y al cabo la familia está dividida por la separación de los padres y por el partidismo que inspira el caso Elián/Ariel y, al mismo tiempo, sufre un revés económico, por lo que exigen a Lizet que se comporte con la normalidad establecida en la comunidad, es decir, abandonando los estudios y regresando

---

<sup>9</sup> Cfr. [«A Chronology of the Elián Gonzalez Saga»](#) y la documentación periodística del *New York Times* ([«Elián Gonzalez»](#)).

al hogar para contribuir a la economía doméstica y apoyar a la comunidad en sus luchas ideológicas contra la Cuba comunista.

Hay tres escenas de detallado contenido erótico en la novela que ponen de manifiesto la experiencia de madurez personal de la joven Lizet, proceso por el cual se hace consciente de la mascarada en la que ha participado bajo el sistema de normas socioculturales de Hialeah. Esta madurez conduce a Lizet a la integridad y la libertad.

#### Primera escena: La mascarada, o el sexo formulario

La primera escena, que tiene lugar durante la víspera de su marcha a Rawlings College, pone al lector en antecedentes sobre las relaciones sexuales que mantienen Lizet y Omar durante su año de noviazgo, cuando los dos estaban todavía en el bachillerato. Es una sexualidad formularia y convencional: ella habla de que ambos se toman en serio sus relaciones sexuales, es decir, que quieren llegar a matrimonio (Capó Crucet 2016: 62). Tal como se observaba en Sandra en «Men Who Punched Me on the Face», el comportamiento sexual de Lizet obedece a las exigencias del deseo masculino (mascarada). Sin embargo, ante la oportunidad de estudiar en una universidad como Rawlings, la conciencia de Lizet se divide entre el deseo de mantener la relación con Omar y el de escapar de los convencionalismos de su comunidad. El obstáculo es el amor que siente —o cree sentir— por Omar. En la siguiente reflexión la joven rechaza el compromiso que, a su parecer, oprime a las mujeres: «I understood that the worst “best” thing that ever happened to my mother was falling for my dad. For your heart to screw over your brain—that’s the worst best thing that could happen to anyone» (66). Explica que todos los sábados hacían el amor en el coche de Omar, un Integra, espacio íntimo que representa el *locus amoenus* de la juventud de Hialeah. El automóvil, como apunta Baudrillard, es «signo eficaz» del mundo exterior, patrimonio del hombre (1969: 78-79)<sup>10</sup>. Durante el noviazgo, el automóvil es «el centro de una subjetividad nueva» (Baudrillard 1969: 76-77), donde se crea un espacio alternativo para los amantes, ya que sin ser el hogar, hace las veces de este, si bien es un hogar masculino. Además, al igual que tener trabajo, tener coche es indi-

---

<sup>10</sup> Baudrillard (1969: 66 y ss.) habla del valor erótico del automóvil y lo interpreta como poder y refugio en la sociedad contemporánea.

cativo del estatus aprobado por la comunidad, ya que marca la independencia económica del hombre para poder vivir en matrimonio fuera de la casa de los padres, *decentemente*.

La actividad sexual que describe Lizet en sus relaciones habituales con Omar da preferencia al placer del varón por encima del de la mujer. La joven explica que seguían un orden específico en consumación del coito: primero eyaculaba Omar y luego ella. Sin embargo, Lizet reprocha a Omar en broma que en el momento previo a su eyaculación siempre venía la policía enchufando con la linterna y amenazando con multarles por escándalo público. Esta imagen pone énfasis en la autoridad masculina, sugiriendo que, al impedir el disfrute de la eyaculación de la mujer, el patriarcado ejerce control sobre su sexualidad. Muy concretamente, en la relación sexual que mantienen la víspera de su marcha a la universidad, Lizet repara en la preponderancia de Omar sobre ella y en el control que este ejerce sobre su destino. Es un momento de epifanía en el cual Lizet entiende que Omar no cree en su capacidad: «[...] he thought of my going away for school as an experiment that could fail, or an adventure that I might, at any time, give up» (2016: 60). La joven, identificando la fuerza física del hombre con el dominio que este ejerce sobre el cuerpo femenino, revela aquí su deseo de ser fuerte como los hombres: «I loved and hated his physical strength—the way he could just move me in and out of his way. I wanted it for myself» (64). El erotismo de este encuentro esclarece el dilema de Lizet y representa el comienzo de su transformación personal: «it felt less like a goodbye and more like the start of something much more dangerous for each of us: the beginning of who we were going to be» (64).

#### Segunda escena: El control, o la inversión de la jerarquía

La segunda escena erótica es clave para entender el cambio operado en su conciencia femenina, ya que de ser partícipe sumisa en la mascarada, pasa al control. Después de varios meses Lizet regresa a casa a pasar las vacaciones de Navidad y sale con Omar una tarde, cuando este la sorprende con una sortija de compromiso, el ideal de todas las chicas de Hialeah. Omar espera la respuesta verbal afirmativa de su novia, pero ella, en cambio, le responde con sexo en un acto arrebatado y agresivo en el que Omar es el receptor y ella el agente activo. Lizet se había pro-

puesto repetidas veces y con vehemencia evitar que Omar penetrara su cuerpo durante su estancia en Miami. Tal como se deduce de sus reflexiones anteriores, Lizet identifica la penetración masculina con la sumisión femenina y el falo con la autoridad patriarcal:

I spent a good hour after hanging up sitting in the living room and promising myself I would not have sex with Omar, no matter how good he looked, no matter what else I ended up doing with him out of horniness. Will not suck his dick and I will not have sex with him [...]. I told myself Omar could suck on any part of me he wanted, stick anything he wanted into me, so long as it wasn't his dick. As long as his dick didn't make its way into any orifice, I'd be free (Capó Crucet 2016: 208).

En una escena que burla los tópicos del erotismo convencional, Lizet, además de revelar su propio deseo («out of horninness»), rompe las expectativas del lector porque en el acto sexual que describe, es ella quien penetra e invade el cuerpo masculino; es su cuerpo el que dicta el ritmo sexual y el que ejerce una agresión desplegada en violencia. El lector comprueba que Lizet se ha quitado la máscara de feminidad impuesta y se expresa libremente. Según se desprende de su discurso, Lizet actúa de modo cruel, con enfado, con revancha, penetrando agresivamente y lastimando al joven, sometiéndolo con violencia, imponiendo el ritmo y la eyaculación a su deseo:

I pulled my underwear to one side and I slid him in and rocked on him, mean, almost like I was angry, like I was getting back at him: I pictured the steps digging into his spine and hurting him, doing this new way with almost no love, just want and gnashing teeth and grunts and fuck yeses and his fingers clutching my ass trying to slow me down but no, thank fucking god, finally there it was—my turn. When I finished, I rocked on him a little longer so that he'd come and not ask any questions [...] (210).

Ahora es ella quien eyacula primero, sin dudar ni pedir ni preguntar, y estableciendo el orden inverso al normativo; luego de eyacular, permite que el novio también llegue al orgasmo. Aquí la mujer adopta el lugar social y moral del varón, invirtiendo la jerarquía de poder establecida. Por medio de este comportamiento escan-

daloso, según explica González Montero, la protagonista no procura el placer en el sexo sino el encuentro con el individuo que podría llegar a ser:

La licenciosidad más o menos extrema en la sexualidad es la expresión del erotismo. De esa manera, la experiencia erótica remite a la forma en que el hombre se cuestiona a sí mismo. En el erotismo, el «yo» se pierde en una experiencia íntima que no suprime el juego físico, pero lo lleva a un límite que ya no es placer sino deseo (de ir más allá de sí) ([2007: 231](#)).

La imagen de la sortija, símbolo del contrato patriarcal de posesión y control, cierra la escena. «It felt heavy on my finger» (Capó Crucet 2016: 211), sentencia la joven, desairando los valores que fundamentan tal contrato.

### Tercera escena: La resignificación, o la libertad

Después de este momento de epifanía para Lizet, en una tercera y última escena de encuentro sexual con su novio, la joven admite que a través del sexo había estado inconscientemente burlando el patriacado: «[T]his time would be the first where I couldn't use Omar to escape anything» (Capó Crucet 225). La experiencia de Lizet —segregación en el mundo angloamericano, la acusación de plagio y la discordia político-social que provoca la presencia de Elián/Ariel en suelo norteamericano— le da una visión clara de su ser femenino y étnico. La transcendencia de su cubanía y la lealtad a su familia convergen en esta escena, donde se aprecia que Lizet ha perdido el deseo. A través del erotismo ha intuido su poder y su lugar en el mundo, de manera que hacer el amor con hombre ideal de las jóvenes de Hialeah se mecaniza y pierde todo valor: «I moved in all familiar ways, but it wasn't working [...] The parts of me normally up for the work of sex started to feel raw, and I panicked and I couldn't come» (225). Lejos de concluir con un final feliz dentro de los tópicos románticos, la novela sitúa a Lizet en el curso de su viaje personal donde el lector comprende que hacerse libre no es renegar de su cubanía ni traicionar a su comunidad, sino ser cubana con una conciencia nueva e independiente de los dictados socioculturales machistas a los que había estado sometida.



## CONCLUSIÓN

La teatralidad en el juego erótico y la sexualidad de Sandra y Lizet definen y resisten las jerarquías de poder de la sociedad contemporánea occidental. Dado que estos dos personajes portan el trauma y la memoria del exiliado cubano, discursos donde se enfrentan lo cultural y lo político, y además expresan el conflicto y la resistencia a ser solamente cubanas, el erotismo de sus narraciones pone de relieve la complejidad de la identidad étnica colectiva y las fricciones que ocurren entre las subjetividades masculina y femenina, demostrando el contrasentido del patriarcado. En su obra, Capó Crucet devuelve al erotismo femenino la cualidad de desafío a la normalidad de nuestro mundo y a su vez denuncia la pugna entre valores angloamericanos y cubanos que sufre la juventud cubanoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- L. ALONSO GALLO (2018), «Cuerpos perdidos: Violencia y hambre en la joven narrativa femenina cubanoamericana», en *Reading Cuba: Discurso literario y geografía transcultural*, ed. A. Sosa Cabanas, Valencia, Aduana Vieja, pp. 54-74.
- L. ALONSO GALLO y B. RODRÍGUEZ MOURELO (2019), eds., *Identidad y postnacionalismo en la cultura cubana*, Valencia, Aduana Vieja.
- S. AYUSO (2017), «[Obama pone fin a la política de “pies secos, pies mojados” para los cubanos](#)», *El País*, 13 de enero de 2017.
- G. BATAILLE (2004), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- J. BAUDRILLARD (1969), *El sistema de los objetos*, trad. F. González Aramburu, México, Siglo XXI.
- S. de BEAUVOIR (1949), *The Second Sex*, trad. C. Borde y S. Malovany-Chavallier, introd. J. Thurman, New York, Vintage.
- A. BENÍTEZ ROJO (1986), «[La isla que se repite. Para una reinterpretación de la cultura caribeña](#)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429, pp. 115-132.
- A. BENÍTEZ ROJO (1989), *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*, Hanover (N.H.), Ediciones del Norte.
- A. BROWN y M. H. LÓPEZ (2013), «[Mapping the Latino Population, By State, County and City](#)», Pew Research Center, 29 de agosto.

- J. BUTLER (2006), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- J. CAPÓ CRUCET (2009), *How to Leave Hialeah*, Iowa City, University of Iowa.
- J. CAPÓ CRUCET (2016), *Make Your Home Among Strangers*, New York, Picador.
- M. FOUCAULT (2005), *Historia de la sexualidad, Volumen 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- M. GONZÁLEZ DÍAZ (2018), [«Cómo es Hialeah, la ciudad de EE.UU. con el 96% de habitantes latinos donde “se puede vivir sin hablar inglés”»](#), *BBC News*, 20 de septiembre.
- S. A. GONZÁLEZ MONTERO (2007), [«Pornografía y erotismo»](#), *Estudios de Filosofía*, 36, pp. 223-245.
- L. IRIGARAY (1985), *This Sex Which Is Not One*, trad. C. Porter y C. Burke, Ithaca, Cornell.
- O. PAZ (1994), *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral.
- G. PÉREZ FIRMAT (1987), «Transcending Exile: Cuban-American Literatura Today», en *Occasional Paper Series Dialogues*, ed. R. Tardanico, Miami, Florida International University-Latin American and Caribbean Center, pp. 1-13.
- G. PÉREZ FIRMAT (1995), *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America*, New York, Anchor Books.
- G. PÉREZ FIRMAT (1996), *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*, Austin, University of Texas.
- M. TORNOS URZAINKI (2010), «Deseo y transgresión: El erotismo de George Bataille», *Lectora*, 16, 195-210.
- M. VARGAS LLOSA (2001), [«Sin erotismo no hay gran literatura»](#), *El País*, 4 de agosto.