

Performing el cuerpo femenino como menú gastronómico: *Stuff* de Fusco y Bustamente

Patricia Tomé

Los grandes revolucionarios contemporáneos siempre comprendieron el papel de la mujer: Marx, Engels, Lenin.

*Fidel Castro*¹

Durante la época de los ochenta, y más concretamente durante el “período especial” de los años noventa del siglo pasado, se hizo popular el término *jinetera* para referirse a las mujeres cubanas que se prostituían en las calles de La Habana a cambio de divisas. Conocidas anteriormente con vocablos tales como *grieguera*, *cufletera*, *fletera*, o, en el peor de los casos, como *puta*, las *jineteras* de los últimos tiempos tienen como característica singular su predilección por el dinero.² En un detallado estudio sobre la prostitución en Cuba, la periodista y miembro de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) Rosa Miriam Elizalde define:

Jineteros fueron, en primera instancia, aquellos que en el mercado negro se dedicaban a cambiar la moneda cubana por la extranjera, cuando aún no estaba despenalizada la tenencia de divisas en Cuba, y por extensión, el término empezó a tipificar varias actitudes de un grupo marginal y heterogéneo en el que se encontraban la muchacha y el muchacho que le ponían precio al cuerpo. (8)

De igual forma, la Real Academia Española, define como *jineteras* a aquellas mujeres que, en Cuba “realizan negocios ilícitos con extranjeros con el fin de obtener divisas.”³ Dicho término no es sino un neologismo cubano; sin embargo su raíz se encuentra en la palabra “jinete” (aquel que monta a caballo).⁴ Metafóricamente hay una doble implicación al designar a las mujeres de tal forma. Por un lado, se les concede el poder de manejar y controlar a sus bestias, y por otro se les otorga una posición superior al

hombre al ser ellas las que montan al animal y no las montadas. Aun así, sin el caballo, el jinete pierde su autonomía y paralelamente, sin el extranjero, la *jinetera* no es sino “una muerta de hambre” (Fusco 148). Podríamos deducir entonces que es el extranjero, en este caso, quien hace del *jineterismo* un mercado de trabajo factible en Cuba.⁵

Si bien durante la época colonial La Habana sirvió para crear un comercio económico entre foráneos y criollos dada su estratégica posición portuaria, en los años catalogados como el “periodo especial” vuelve a prevalecer el intercambio comercial, pero esta vez es el cuerpo de la cubana la mercancía que se vende al mejor postor foráneo. Renombrado como “turismo sexual,” las visitas a Cuba han pasado a ser parte de un mercado de trabajo que, aunque ilícito ante los ojos del gobierno, es una forma de sustento para muchas familias en la isla.⁶ No es de extrañar que, a causa del cese de los subsidios económicos del caído país soviético a principios de los noventa y el firme embargo estadounidense, el gobierno cubano recurra al turismo como arma de supervivencia económica del país. Fomentar el turismo fue la mayor labor llevada a cabo por el régimen castrista durante el “período especial,” y, aunque el gobierno condena severamente la prostitución, “es muy frecuente el intento por demostrar que la economía crece gracias al mercado del sexo y no ha faltado quien, temerariamente, le adjudique a Cuba la patente de un “imperialismo erótico”, al intentar explicar las señales de recuperación económica de un país bloqueado” (Elizande 7). Sin embargo, es tarea difícil e incluso delicada demostrar si el gobierno de Cuba ha estado involucrado en promulgar este denominado “turismo sexual” a otros países. Lo que sí es cierto es que decenas de revistas alrededor del mundo—más concretamente en España, Italia, Canadá, Alemania y México, entre otros—venden el turismo a Cuba exhibiendo mujeres semidesnudas en sus portadas y convenciendo a sus lectores para que viajen al Caribe con discursos tales como: “Cuba es conocida como el burdel más grande del mundo, donde turistas pueden vivir noches de sexo indescriptibles. ¡No esperes más y conoce con nosotros la zona más caliente de esta sensual y erótica isla!”⁷ Siciar el apetito sexual es, para muchos extranjeros, el motivo y prioridad de sus viajes a Cuba.

Por contraste, para miles de cubanos el “período especial” significó una serie de cambios drásticos e inesperados en sus vidas, pero lo que es aun más significativo, esos años de incertidumbre y escasez han hecho de las calles habaneras un mercado corporal. Mujeres estudiadas, diplomadas e incluso madres de familia, se dan a la prostitución con el mero propósito de encontrar su pan de cada día. Ante esta situación, podemos argumentar que

el cuerpo femenino, a causa de su prostitución y/o de su necesidad por saciar el hambre que lo corroe, se divide en dos. Ya sea dentro de la isla o en los diversos países de exilio, la mujer cubana siempre muestra una necesidad por experimentar y entender el mundo que la rodea a través de su cuerpo. Lo que cotidianamente se presenta ante sus ojos, es devorado, tragado y más tarde vomitado — en términos antropófagos — por el cuerpo femenino para en un término final hacer paces consigo misma y con sus raíces culturales. La comida, y en particular los momentos en que se lleva a cabo la preparación e ingestión de los platos culinarios, permiten que estas mujeres escapen — aunque sólo sea momentánea y metafóricamente — de las condiciones políticas y culturales que las circundan para así poder mostrar su verdadero carácter e identidad.

Este mismo interés por hallar un espacio adecuado para el cuerpo femenino dentro del campo del performance, puede evidenciarse en la coproducción cubano/méxico-americana que lleva por título *Stuff*. Coco Fusco y Nao Bustamante conciben este trabajo en 1996 en un intento por crear un performance en torno a las mujeres, la comida y el sexo. Según indican las coautoras, “*Stuff* is our look at the cultural myths that link Latin women and food to the erotic Western popular imagination. We weave our way through multilingual sex guides, fast-food menus, bawdy border humor, and much more” (Fusco 111). El título del performance, tal y como expresa Fusco, invoca una necesidad por representar la materialidad del cuerpo (entrevista personal). Por ende, y tras considerar determinadas escenas de *Stuff*, el cuerpo femenino del “yo” (en este caso de la mujer cubana) se exhibe con la intención de hacer una denuncia social y política. Lo corporalmente femenino funciona en este trabajo artístico como metáfora del sexo; donde la comida pasa a representar el consumismo humano en su forma más cruda y donde la mujer pasa a ser un apetitoso plato de comida para el hombre.

Caroline Vercoe asiente que, en el caso de Coco Fusco, “[w]hile her writing deals with a range of cultural concerns, her solo and collaborative performance works characteristically explore the function and agency of cultural presentation, social inscription, and the Other’s body” (89). Tal es el caso del performance en cuestión, puesto que la agencia corporal es tan significativa como la agencia culinaria. Lo que es más, según la misma Fusco, ambas agencias se entremezclan para formar un único y exclusivo aparato cultural. La artista cubano-americana asiente:

Food and sex seemed to be two arenas in which...interactions happened. And actually, they seemed to represent the primary

relationships that North Americans have with Latin cultures. With food, those relationships range from the majority of Mexican immigrants coming to the U.S. to be part of the food industry — either in agricultural labor or working in restaurants — to the fact that everybody in the Southwest eats Mexican food. (110)

Ya sea mediante la influencia de la comida mexicana en los Estados Unidos — que el mismo Jorge Huerta ha denominado como “the *salsafication* of the US” — o la comida cubana en la costa este del país, Fusco y Bustamante colocan en su performance un colorido plato gastronómico que, como se mostrará a continuación, tiene como propósito suscitar el cuestionamiento cultural y social por parte de los extranjeros.

Para Fusco y Bustamante, el cuerpo de la mujer es controlado y manipulado por una visión machista y exclusivista del “otro.” Con fines de aislar y destruir estas nociones, las artistas exageran el poder que los hombres — en específico de los forasteros que visitan países que ellos mismos denominan como “tercermundistas” — tienen sobre el cuerpo femenino. En efecto, a través de su performance, “Coco Fusco uses her own body to highlight the ways in which identity, as perceived through stereotype, constructs cultural myths and contributes to collective memories” (Vercoe 89).

Por otro lado, la extrema situación socio-política que se vive en Cuba durante el “período especial” lleva a los isleños — con o sin consentimiento gubernamental — a recurrir al turismo sexual como fuente económica. Dicha transacción corporal, según concretiza Teresa Marrero en su artículo “Scripting Sexual Tourism: Fusco and Bustamante’s *STUFF*, Prostitution in Cuba’s Special Period,” es un tipo de performance que logra criticar abiertamente la cultura neoliberal que caracteriza al consumismo global. Para Marrero en *Stuff*: “Fusco and Bustamante frame and satirize a situation which resonates with social dimensions by staging in a theatrical performance context that which commonly takes place between male tourists and Cuban women” (237).⁸ Las calles habaneras — junto con otras latinoamericanas — pasan a ser el transfondo escénico de este performance.

Stuff se lleva a cabo en escena usando la técnica apropiada de un cabaret, en el cual — tras romper con la cuarta pared — el espectador debe responder, tomar parte activa en el desarrollo del performance, e incluso cantar y bailar junto a las conductoras del programa (en este caso denominadas como Blanca y Rosa). Previa a su entrada a la función, cada miembro de la audiencia recibe un ticket con un color específico (rojo, azul, amarillo y verde) y, dependiendo del color que una de las anfitrionas necesite, un espectador

tendrá que, voluntariamente, subir al escenario y participar en una serie de segmentos creados por Elizardo Eduardo Encarnación Jones. Mejor conocido como *Triple E*, esta voz omnipresente que sólo aparece representado a través de una pantalla de televisión, es el director del “Instituto para la Integridad del Hemisferio Meridional”⁹ — una agencia que se especializa en proveer servicios exóticos a sus turistas (Fusco 113). La presencia audiovisual de *Triple E* marca de entrada una exagerada distinción entre la figura presente en el escenario (el cuerpo femenino) y la ausente fisicalidad del hombre. Olivia Lory Kay resalta que, a través de esta dicotomía de género las autoras logran ridiculizar la imagen autoritaria del hombre. Kay indica: “(t)he distinction between live and mediated presence was highlighted further by the frame freezing of *Triple E*’s sycophantic smile into grotesque heavenward glances, making him resemble an air hostess caught mid-stream on an in-flight safety demonstration.”¹⁰ Elizardo Eduardo Encarnación Jones, a pesar de obtener una posición autocrática (por su ridículo apelativo y su agigantada imagen que se representa en una pantalla colgante en pleno centro escénico mientras manipula las acciones que se llevan a cabo en las tablas) es irónicamente manipulado por la mujer al ser ella, a su antojo, la que maneja el control remoto que lo silencia. Hasta cierto punto esta primera imagen escénica ya retrata esa dualidad del cuerpo femenino como “jinete” que monta y es montado de la que veníamos hablando.

Entre los varios y variados *sketchs* que se despliegan en *Stuff*, el espectador puede presenciar un intercambio de lecturas personales por parte de Fusco y Bustamante que tienen la función de dar relevancia al tema del multiculturalismo, el turismo y la devoración sexual que origina ante el cuerpo femenino; un ritual gastronómico precolombino en el cual la diosa terrenal Cuxtamali recuenta paródicamente el grado de yuxtaposición que uno puede evidenciar entre la comida y el cuerpo femenino; una serie de grabaciones en respuesta al *sketch* presentado por Cuxtamali cuya intención es aquella de denunciar la ignorancia que figura por parte del viajero hacia la cultura del “otro”; la experiencia personal de una latina que llega a Estados Unidos y triunfa ante sus amistades gracias a los platos culinarios que prepara y, en contrapartida, la experiencia de un travestí cubano que debe recurrir al sexo para obtener ganancias alimenticias; un encuentro esporádico y afrodisíaco entre una *jinetera* cubana y uno de los miembros masculinos de la audiencia; y, para rematar el performance, el “gran *finale*” musical en el cual Fusco y Bustamante imparten clases de baile latino a sus espectadores.

Al comienzo de la función, aparecen Fusco y Bustamante sentadas en lados opuestos del escenario leyendo múltiples tarjetas postales escritas en diferentes lugares turísticos y paradisíacos (Nueva York, Copenhagen, Toronto y Chiapas entre otros). Las postales son el primer indicio de la situación distante que existe entre el “yo-mujer” y el “otro-hombre”. Estas postales, escritas desde el extranjero por mujeres latinas, revelan una gama de perspectivas relacionadas con diversas experiencias culturales que nítidamente contrastan con los clichés fotográficos que aparecen en el reverso de las mismas. La primera tarjeta postal leída por Bustamante, por ejemplo, retrata la noción de la dualidad del cuerpo femenino como objeto sexual y menú gastronómico. En el reverso de la postal fotográfica puede leerse:

April 4, Copenhagen: Dearest D.L. Last night I was walking home at 3:00am when a young guy started following me. He asked me to go home with him, and said he just wanted to make me feel good. At one point he noticed that I had dark hair sticking out from under my cap and that made him very excited. He wanted to know if I was a Mexican. When we got to the house where I was staying and I started to go inside, he made one last attempt to win my affections. And then he said, with a smile on his face as if it were some big turn on, I have chips and salsa at my place and you can have some if you come home with me. That asshole thought I was some little chihuahua or something, desperate for mama's home cooking. (112)

A pesar de la exageración con la que se describe el encuentro entre el “yo” y el “otro,” esta nota exhibe ante el público presente el controversial rol que la mujer latina desempeña ante la mirada del extranjero. Teresa Marrero coincide con esta observación al advertir: “The parody ultimately reveals a critical social commentary, thus exposing both the social and performance codes at hand” (238). El joven que Nao conoce en las calles de Copenhagen pretende consumirla como si esta fuese la bandeja de chips y salsa con la cual proyecta repararle. Es decir, para el extranjero, el cuerpo femenino es un plato de comida que se consume de la misma forma que se consumiría cualquier tipo de alimento. En su estudio *Eating the Other: Desire and Resistance*, la antropóloga bell hooks especifica:

When race and ethnicity become commodified as resources for pleasure, the culture of the specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over intimate encounters with the *Other*. (23)

En el caso del danés que proyecta aprovecharse de Nao con un simple plato de comida, puede notarse la posición de poder que el hombre intenta ejercer ante la mujer. Mediante este vaivén de poderes, *Stuff* consigue pasmar en escena los pormenores que los estereotipos tienen en relación al cuerpo femenino. La función principal de la lectura de esta y otras tarjetas postales que abren el performance es suscitar controversia y/o extrañamiento entre los miembros de la audiencia. Esta finalidad de reflexión es confirmada por Vercoe cuando deduce: “Fusco’s performances rely heavily on the power of stereotyped signifiers to trigger reactions” (99). Es decir, Nao y Coco hacen mímica de los estereotipos relacionados con sexo, raza y cultura para crear circunstancias que provocan y atraen los fetichismos sexuales de la audiencia.

Tras la lectura de las tarjetas postales, las dos asistentes del “Instituto para la Integridad del Hemisferio Meridional” comienzan a escoger, según las indicaciones visuales de *Triple E*, a algunos miembros de la audiencia. Estas personas, catalogadas como “travel tasters,” pasarán a ser cuerpos representativos del “otro,” es decir, del extranjero. Como su mismo nombre advierte, los “travel tasters” son los turistas encargados de probar, comparar y comprar la mercancía que las representantes de la agencia pondrán ante ellos. La integración de estos miembros de la audiencia es imprescindible para el desarrollo del performance, puesto que es a través de ellos que las coautoras consiguen subvertir las imágenes estereotipadas que los extranjeros tienden a asociar con el cuerpo femenino latino.

Una vez seleccionados los “travel tasters,” *Triple E*, desde su posición autoritaria y supervisora, da órdenes a sus asistentes, Blanca y Rosa (Fusco y Bustamante) para comenzar la primera sesión con la participación del público. En esta, el espectador podrá, según describen las acotaciones, entretenerse con unas vacaciones paradisíacas y afrodisíacas sin tener que salir de sus hogares. Con el siguiente discurso, *Triple E* intenta seducir al extranjero para que este, en vez de deleitarse con lo culturalmente típico de un país, se limite a experimentar la belleza sexual del cuerpo femenino. Su comentario, promocionando su propio Instituto, incita a los turistas a que se cuestionen:

Why not stay home, get some of that spicy take-out food and fondle some crystals instead?... You need your complete nutrition for the spirit, and only people can provide that. Why not have the best without suffering the worst? I have devised a service that will bring you heat without sweat, ritual without revolution, and delicacies without dysentery. (113)

Este tipo de discurso hiperbólico por parte de las autoras muestra un interés por exponer abiertamente los prejuicios que se dan durante el intercambio cultural entre visitantes y residentes; entre el “otro” y el cuerpo femenino. Fusco advierte que, en el caso preciso de Cuba, este tipo de intercambio sexual arraiga en momentos de crisis; como puede observarse durante el “período especial.”¹¹ Es durante estos lapsos de inestabilidad política y social que la mujer pasa a designarse, al menos según se indica en este performance, como el plato más exótico de la isla. Además, comenta Fusco que “la educación sexual que recibieron los cubanos después de la revolución, junto con la libertad sexual que ha existido en Cuba gracias al acceso al aborto y a los anticonceptivos tiene que ver con la actitud pragmática que muchas cubanas tienen en relación al sexo” (entrevista personal).

Durante la siguiente sesión, a la cual designan como un ritual espiritual, Blanca — vestida con ropas exageradamente coloridas y una enorme peluca — plantea ante la audiencia la importancia del elemento gastronómico dentro de las culturas precolombinas. En un intento por expresar cómo sus antepasados comenzaron su invocación hacia la comida, Blanca crea un “cuerpo alterno” al cual denomina sardónicamente como Cuxtamali (pronunciado *Cooks tamales*). Esta supuesta diosa mitológica de la tierra encarna, por asociación fonética, el acto de cocinar y servir al prójimo. Tal denotación burlesca de los dioses mitológicos de las tribus amerindias hace eco de aquella satírica visión del descubrimiento que la misma Coco Fusco, junto a Guillermo Gómez Peña, presenta en *The Couple in the Cage: A Guatinnai Odyssey* (1993) cuando ambos artistas aparecen encerrados en una jaula como si fuesen miembros de una isla imaginaria que acaba de ser descubierta. La intención Fusco y Gómez Peña, paralela a la que ahora nos atañe, es crear distanciamiento entre el “yo” y el “otro” para crear “a powerful blend of comic fiction and poignant reflection on the morality of treating human beings as exotic curiosities.”¹²

Según la leyenda de la nueva diosa Cuxtamali, en su tiempo, tanto adultos como niños concebían sus propios cultivos sin el más mínimo esfuerzo ya que la tierra les proveía con viandas tales como maíz, yuca, patatas, papayas, tomates, chiles y cacao (116). Con cada luna llena, los habitantes debían agradecer a Cuxtamali con una gran ceremonia culinaria por ser una diosa tan inteligente y piadosa. “In honor of this wise and lustful goddess, the people would make a feast at the end of each lunar cycle, and would eat and eat and eat and eat...” (Fusco 115). Paralelo al mito, los “travel tasters” deben agradecer a Cuxtamali devorando todo lo que es presentado ante ellos.

Como estrategia de asimilación cultural, el espectador se convierte en este *sketch* en parte del mito precolombino.

A pesar de su vehemencia, al final de su vida Cuxtamali se revela contra su pueblo y sus tres amantes (el aire, el agua y el fuego) y decide crear un “cuerpo alterno” que la satisfaga. Este cuerpo es una figura gastronómica moldeada a base de maíz (para el torso), yuca (para los brazos y piernas), una patata (para la cabeza), un tomate (representativo del corazón) y una banana (haciendo alusión al órgano sexual masculino). Ante la creación del nuevo cuerpo, Blanca invita nuevamente a los “travel tasters” a devorarlo, tal fuese cuerpo de mujer.

Rosa, por su parte, es la encargada de poner a la mesa cada uno de los elementos culinarios que Cuxtamali exige para crear dicho “cuerpo alterno.” Es ella también quien debe hacer la crucifixión final devorando, a cuchilladas y a tragos, cada una de las partes corporales del amante de Cuxtamali. El ritual, que en un comienzo parece en efecto ser parte de la mitología precolombina, se torna críticamente en una sangrienta crucifixión corporal. La parodia comienza a tomar parte en este performance cuando Blanca y Rosa instruyen a los “travel tasters” que, a través del sacrificio sangriento, las mujeres latinas aprendieron a vender sus cuerpos como si estos fuesen platos gastronómicos. Blanca finaliza el rito de Cuxtamali con estas palabras:

And so, according to the legend left to us by our mothers, our grandmothers and our great grandmothers, the priestesses would reach a state of ecstasy in the course of their sacrifice, while the people stood witness. Their wild state was said to symbolize the goddess' happiness at having a new lover who was more pleasing to her than those she had had before. (Fusco 117)

En este *sketch* la comida actúa como aparato paródico. Las dos artistas recurren a la figura del “otro” — los “travel tasters” (quienes en la mayoría de los casos son miembros de la audiencia masculina) — para alimentarlos a través de un multi-menú de platos exquisitos que, según ellas mismas indican, tienen poderes afrodisíacos. La parodia de este ritual gastronómico comienza a percibirse cuando Fusco y Bustamante expresan una necesidad maternal de sobrealimentar los aparatos digestivos del “otro”, casi hasta el punto del vómito. Es así cómo en *Stuff*, el ritual que comienza como una actividad nutricional y maternal, se convierte radicalmente en algo forzoso e incluso repugnante. Sútilmente esta idea de “emborrachar” al extranjero con comida hasta el punto de repudiarla, forma parte de la exploración que las autoras

denuncian de las transgresiones sufridas por el cuerpo femenino en países tales como México y Cuba. Ante su proyección performantiva Fusco advierte:

What the parodic strategy offers me, working in an American context, is a way to be critical and comic at the same time - this is still a world in which people know very little about Latin culture, so I have to start from things that are recognizable. The pleasure comes in making those things strange, in the Brechtian sense. I must confess, also, that this strategy allows me to explore my own fascination with certain stereotypes. (entrevista personal)

El exotismo culinario, ese deseo apetitoso que es reconocido por los estadounidenses como “ethnic cuisine,” provee en este trabajo artístico una poderosa metáfora del deseo de devorar al “otro”; un deseo que arraiga en la época de la “colonización”, como sintetiza Oswald de Andrade en su *Antropofagia*.

La segunda sesión en *Stuff* comienza cuando Rosa, identificándose ante el público como la propia Nao, pide a los presentes su opinión sobre los mejores vibradores y dildos que uno puede obtener en el mercado. Paralela a la sesión anterior, en esta se recurre al alimento para demostrar, “sin avergonzar a nadie,” cuál es el tamaño de vibrador preferido por la audiencia. Nao, asimilando un “cuerpo alterno” bajo la identidad de una educadora sexual describe:

I tell customers to take a trip to the supermarket, and check out some vegetables. Long, thin vegetables. Then they’ve gotta take home, and let them reach room temperature. Then put condoms on them and try them out... Let’s say you’re in the supermarket and you’re in the cucumber section. There are the smooth, short waxy fat ones, and then there are the English kind, long with ridges. Or those yellow summer squash with the curved tip — great for G spot stimulation... Which ones would you prefer? (118).

La yuxtaposición del sexo y la comida en este discurso pone en evidencia el estado ambivalente del cuerpo femenino dentro del ámbito turístico. Siempre y cuando un extranjero se topa ante una mujer latina, según indican Fusco y Bustamante, este la percibe como si fuera un plato de comida; como si fuera una fruta que puede comprarse en un supermercado. Ante la visión del “otro,” el cuerpo es análogo con los pepinillos descritos por la sexóloga ya que uno puede escoger de entre un menú de mujeres con características similares a las de los pepinillos: bajitas y gorditas, altas pero con ejes, o curvasoas veraniegas. Según las investigaciones llevadas a cabo por Fusco para

la creación y producción de *Stuff*, “el deseo, en el fondo, siempre es erótico, si uno toma en serio las teorías de Freud. También los turistas ven a estos países (México y Cuba) como oportunidades consumistas. Van a comprar todo porque tienen el poder adquisitivo y con su dinero consumen comida, cultura y gente” (entrevista personal).

Judy, una de estas *jineteras* — adornada con maquillaje exagerado, explosiva peluca rizada y vestido mini — entra en escena para dar comienzo al próximo *sketch* en *Stuff*. Judy es en efecto un travestí cubano que, por medio de sus encuentros sexuales con extranjeros consigue su pan de cada día. Desde el principio de su discurso, Judy comunica a su oyente que su trabajo, a pesar de deprimirla de vez en cuando, lo hace porque “hay que comer, no?” (Fusco 120). Judy no es solamente el “cuerpo alterno” de Fusco en escena, pero es simultáneamente el “cuerpo alterno” de un hombre. Es mediante esta devoración de las leyes que lo constriñen como hombre que Judy encuentra su estado metamorfofísico en su traje y peluca. Su capacidad para hallar en la sociedad que lo oprime una válvula de escape y aceptación social, aparece representada por la comida. Judy, consciente de las críticas que arraigan a su alrededor a causa de su profesión como *jinetera* y de su transexualidad, explica:

¿Mi familia? Ya están acostumbrados. Cuando traigo un gallego (extranjero) a la casa, mi familia no lo ve a él — ve un pollo, arroz, frijoles, y plátanos, ven un refri lleno. Les digo a los pepes (extranjeros) que estoy haciendo esto para comprarme una libra de picadillo, y así se sienten más culpables de mi situación y entonces me dan más plata. (120)

Para las familias cubanas, según indica Judy, un extranjero no proyecta ningún tipo de peligro; muy por el contrario, para ellos, un “pepe” no es más que un plato de comida.¹³ Fusco y Bustamante logran, a través del “cuerpo alterno” proyectado por Judy, mostrar la dualidad de intercambio que existe entre la mujer cubana y el extranjero. Mientras que el “otro” encuentra en el cuerpo de la mujer un plato de comida que puede degustarse y devorarse, el cuerpo femenino halla asimismo un plato de comida gracias a las ganancias monetarias que recibe de su canje sexual. He aquí la dualidad y el “cuerpo alterno” del jinete/*jinetera* que monta y domina a la vez que pierde su autonomía ante la ausencia del caballo/turista. Inclusive se podría inferir que, tal y como indica Fusco, la misma isla de Cuba es una *jinetera*. La artista explica que cuando llegó a Cuba en el año 2000, “it seemed as if Habana

itself were a *jinetera* who had indulged in lots of spa treatments to look more like what her lovers wanted” (138).

En *Stuff*, la experiencia personal termina siendo una experiencia colectiva. Al representar a Cuba como un “cuerpo alterno” que se vende al “otro,” Fusco y Bustamante señalan en este performance cómo en efecto las culturas se domestican a través de la devoración cultural. *Stuff* finaliza cuando en pleno escenario Blanca asume un nuevo “cuerpo alterno”; el de una *jinetera*. Los espectadores, tras sus dosis culinarias/culturales se quedan atrapados en el rol de consumidores al mismo tiempo que son seducidos por los encantos corporales de la mujer y de la misma isla. A pesar de expandirse hacia otras culturas latinoamericanas (mexicana, peruana, cubano-americana), *Stuff* consiente que la imagen final quede plasmada en Cuba. Lo que comienza siendo un menú de mujeres que experimentan en escena varios encuentros con el “otro,” acaba siendo un menú de países que cuentan una historia colectiva y nacional.

Rollins College

Notas

¹ Cita extraída del Discurso pronunciado por Fidel Castro durante el II Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas el 29 de enero de 1974.

² La palabra flete, definida en el Diccionario de la Real Academia como “precio del alquiler de un medio de transporte” y como “caballo de montar de muy buenas cualidades”, es reinventada por los cubanos para referirse a aquella persona (en este caso la prostituta) que “alquila” su cuerpo por dinero.

³ Cabe destacar que no son solamente las mujeres las que “trajinan” en las calles de La Habana. Los hombres, en especial los homosexuales, se sirven del mismo mercado para sustento personal y familiar. Sin embargo, para el propósito de este estudio, me limitaré al trabajo de las mujeres como *jineteras*.

⁴ Teresa Marrero, en su artículo sobre este performance define el término *jinetera* como “The root of the Spanish-language word is *jinete*, an equestrian jockey, one who rides on the back of a horse. Thus, the word prompts the nature of the exchange; *jineteros*, like *jinetes*, mount and control the animal being ridden” (238).

⁵ En España, uno de los países con mayor número de turistas que visitan la isla anualmente, inclusive se les concede el nombre de *turipepes* a aquellos hombres de negocios “de mediana edad, solos y ávidos de sexo fácil y exótico” que viajan frecuentemente a Cuba para encontrar a su *jinetera* especial. (*El espectador*. Madrid, España, 2000).

⁶ Como destaca Pedro Monreal en su artículo “Las remesas familiares en la economía cubana” (1999), además del renombrado mercado de la prostitución, “Turismo, azúcar y rentas externas constituyen en la actualidad las principales vías de inserción del país en la economía mundial” (49).

⁷ Esta cita fue extraída de la revista mexicana *Deep* (2003). Otras revistas que aluden a semejantes placeres sexuales son *Viaggiare* (Italia) y *Man* (España).

⁸ El estudio de Marrero, cuyas ideas son ampliamente apoyadas en el presente ensayo, se centra en la noción que las palabras (como signos) connotan perspectivas individuales (como significados). De ahí que la autora explore en detalle la relación entre *script* y *scripting*; vocablos no traducibles que Marrero denota como socio-lingüísticos (238).

⁹ Traducción mía. En inglés las coautoras lo denominan como “The Institute of Southern Hemispheric Wholeness”.

¹⁰ <<http://www.physicsroom.org.nz/2cents/Stuff.htm>>

¹¹ Cito a Fusco cuando, ante una de mis preguntas, asegura que cuando escribió *Stuff*:

I was interested in figuring out why sex tourism became so central not only to survival during the Special Period but also to the popular myths about Cuba, Cuban culture, Cuban women, etc. In other words, I was asking myself why Cubans responded to crisis by selling sex or why tourists demanded sex from Cubans when other Latin American countries experiencing hardship and hunger did not respond in the same way.

¹² Para más información sobre este trabajo colaborativo, véase la página web de la autora <<http://www.thing.net/~cocofusco/subpages/videos/subpages/couple/couple.html>>

¹³ Pepe es el nombre que se les da comúnmente a los turistas que viajan a Cuba con fines sexuales. Estos individuos también son conocidos como “turipepes.”

Obras citadas

Andrade, Oswald de. “Manifiesto Antropofago.” *Latin American Literary Review* 19.2 (1991): 35-47.

Castro, Fidel. “Discurso pronunciado por el Comandante en jefe Fidel Castro Ruz, primer secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del gobierno revolucionario, en el acto de clausura del II Congreso de la Federación de mujeres cubanas” La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1974.

Elizande, Rosa Miriam. “¿Crimen o castigo?” *La jiribilla*. <http://www.lajiribilla.cu/2003/n122_09/122_09.html>

Fusco, Coco y Nao Bustamante. “*Stuff*.” *The Bodies That Were Not Ours: and Other Writings*. Ed. Coco Fusco. New York: Routledge, 2001.

_____. Entrevista vía correo electrónico. 29 Abr. 2005.

hooks, bell. “Eating the Other.” *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End P., 1992. 21-39.

Marrero, Teresa. “Scripting Sexual Tourism: Fusco and Bustamante’s *STUFF*, Prostitution and Cuba’s Special Period” *Theatre Journal* 55.2 (May 2003): 235-249.

Monreal, Pedro. “Las remesas familiares en la economía cubana” *Encuentro* 14 (Otoño 1999): 49-62. <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/14-otono-de-1999/las-remesas-familiares-en-la-economia-cubana-19263>>

- Lory Kay, Olivia. "2 Cents: *Stuff*. A Performance by Coco Fusco and Nao Bustamante." *The Physics Room. A Contemporary Art Project Space*. (16 agosto 1997). <<http://www.physicsroom.org.nz/2cents/Stuff.htm>>
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Vercoe, Caroline. "Agency and Ambivalence: A Reading of Works by Coco Fusco." *Body Politics and the Fictional Double*. Ed. Debra Walter King. Indianapolis: Indiana UP, 2000. 89-104.