



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Torcer lo recto: curvas y la visibilidad del cuerpo de la chicana en *Real Women have Curves* (*Las mujeres hechas y derechas tienen curvas*) de Josefina López

Autor:

Foster, David William

Revista

Telondefondo

2007, 3(5)



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

**Torcer lo recto: curvas y la visibilidad del cuerpo de la chicana en *Real Women have Curves* (Las mujeres hechas y derechas tienen curvas) de Josefina López.**

**David William Foster**  
**(Arizona State University, Estados Unidos)**

Completamente incluso menos realista  
que *Cosmopolitan*,  
*Vanidades* tienen fotografías de  
latinas hermosamente esbeltas  
y de cabello teñido de rubio  
haciendo tortillas  
o chiles rellenos  
en preciosos trajes  
marca Ann Taylor  
en hornos diseñados por las mayas  
junto a piscinas diseñadas a la orden.  
(Luis Alfaro)<sup>1</sup>

Los muchos rasgos definitorios del teatro incluyen fundamentalmente el poner en evidencia el cuerpo humano. Aunque en muchas obras el tipo de cuerpo del actor, o el tipo de cuerpo que manifiesta el actor, puede ser irrelevante y hay papeles famosos cuya encarnación sucesiva por muchos actores constituye una verdadera galería física; en cambio, hay roles que difícilmente admitamos que sean representados de una manera que desdiga la imagen prototípica, por ejemplo Falstaff o Don Quijote. Es

---

<sup>1</sup> Mi traducción del original: "Completely even more unrealistic / than *Cosmopolitan*, / *Vanidades* has pictures of / beautifully trim / and dyed-blond Latinas / making *tortillas* / or *chile rellenos*, / in gorgeous / Ann Taylor outfits / at outdoor / Mayan-designed / wood-burning pits / next to / custom-designed / swimming pools" , Luis Alfaro, "Cuerpo politizado." Rodney Sappington y Tayler Stallings (ed.), *Uncontrollable Bodies: Testimonies of Identity and Culture*. Seattle, Washington Bay, 1994; 216-41. La cita corresponde a p. 223. Véase mi estudio sobre Luis Alfaro, la mujer Latina y el cuerpo transgénero (David William Foster, "Dressed to Queer." *El ambiente nuestro; Chicano/Latino Homoerotic Writing*. Tempe, Arizona, Bilingual Press, 2006; 151-65. Un version preliminar se publicó en castellano como "Luis Alfaro: identidades sexuales y performance." en Osvaldo Pellettieri (ed.) *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 2002; 75-85. Véase también de David William Foster, "La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano." *Latin American Theatre Review* 38.1 (2004); 23-38.

decir, aunque el teatro siempre pone ante el escrutinio del público el cuerpo presente del actor, hay una gama relativa en cuanto a cuán importante sea la representación de tal o cual cuerpo. Hay un importante estudio de Nicholas de Jongh sobre la visibilidad de la homosexualidad en el escenario, *Not in Front of the Audience* [No ante el público], tema que tiene que ver con el consabido principio artístico del decoro que dictamina sobre lo que puede y no puede ser, de lo que nunca debe ser, representado visualmente.<sup>2</sup>

En el caso de la homosexualidad, lo que proscribía el principio del decoro estudiado por de Jongh, no es precisamente lo que debiera entenderse por el mal gusto, por ejemplo, de la representación de los actos sexuales (y menos los actos homoeróticos), porque sería un craso error, un acto de ligereza conceptual, suponer que tal o cual identidad, tal o cual esencialidad, necesariamente connota los actos sexuales o determinados actos sexuales. Más bien, se trata—y permítaseme aquí el empleo de uno de los mayores aportes a la semántica del español mexicano—del ninguneo de una determinada clase social. De lo que se está hablando acá es, entonces, el “hacer como si no existiera” cierta subjetividad social que, en el caso del teatro, querría decir poner ante los ojos del público un cuerpo—y la interacción entre este y otros cuerpos—que se asocia, íconica o típicamente, aunque a lo mejor mediante una tramposa estereotipificación, con el sedicente “ser homosexual”. Recuperar el cuerpo homosexual y legitimar su presencia en el escenario forma parte de un amplio espectro de esfuerzos por hacer caso de las enormes esferas de la realidad sociohistórica que, por diversas razones, nunca han tenido cabida en nuestras historias oficiales o que han sido sistemáticamente purgadas de ellas.

Sería ocioso aquí tratar de pasar revista a todo lo que se ha solido proscribir del escenario en aras del saneamiento visual del espectador. En cambio, quisiera enfocarme en un texto clave del teatro chicano de Estados Unidos que se fundamenta en la representación de cuerpos humanos que testimonian una crucial intersección de tres subjetividades sociales: la mujer, la mujer chicana y la mujer chicana gorda.<sup>3</sup> De

---

<sup>2</sup> Nicholas De Jongh, *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage*. London, Routledge, 1992.

<sup>3</sup> Ver el libro de Emma Pérez, *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, sobre la recuperación histórica de la mujer chicana, que sufre la marginación por ser mujer y, en un segundo grado, por pertenecer a una minoría étnica.

hecho, decir que se trata de mujeres gordas, sin recurrir a los eufemismos piadosos como "mujer grande", "llenita", "mujer bien servida", o "mujer entradita en carnes" es un paso imprescindible por llamar a las cosas por sus nombres propios y transparentes. De hecho, el eufemismo nunca es piadoso: precisamente por ser eufemismo nos convida a contemplar lo escandaloso de lo que estamos evocando mediante el eufemismo, de lo que estamos "eufemizando". Volveré abajo sobre esta cuestión. Por el momento, baste con declarar que el texto de Josefina López<sup>4</sup> (representado por primera vez el 25 de mayo de 1990 por el Teatro de la Esperanza, en el Mission Cultural Center de San Francisco) se destaca por la originalidad de poner en escenario, como presencia principal, a la mujer chicana gorda.<sup>5</sup> En el desarrollo de la obra, se resemantiza el concepto de ser una mujer gorda y se propone un sesgo fundamental con el paradigma del cuerpo de la mujer anglo flaca, si no anoréxica.

La pieza trata de la suerte de Ana, una joven inteligentísima que está terminando el colegio secundario y cuyo profesor de inglés quiere que aproveche un programa de becas para estudiantes minoritarios para ir a Nueva York a estudiar en la Columbia University. Pero se opone férreamente la mamá de Ana, una mujer de valores muy tradicionales y que ve la disgregación de la familia chicana en la irreflexiva integración en la sociedad anglo dominante y hegemónica y, por ende, profundamente discriminatoria y opresiva. Además, la mamá de Ana quiere que entre a trabajar con ella en una modesta maquiladora de ropa que tiene su otra hija, Estela,

---

<sup>4</sup>Josefina López, *Real Women Have Curves; A Comedy*. Woodstock, Ill.: Dramatic Publishing, 1996. Margo Milleret, en "Girls Growing Up. Cultural Norms Breaking Down in Two Plays by Josefina López." *Gestos; teoría y práctica del teatro hispánico* 13.26 (noviembre 1998); 109-25, proporciona una caracterización general del teatro de López.

<sup>5</sup>Teresa Marrero, "Real Women Have Curves: The Articulation of Fat as a Cultural/Feminist Issue." *Ollantay* 1.1 (1993): 61-70m estudia la obra desde la perspectiva del tema de la gordura en la cultura chicana y los conceptos proferidos por la cultura anglo sobre la belleza femenina. Es encantadora su propuesta que imaginemos a la figura de la Virgen de Guadalupe, ícono religioso-cultural rector de mexicanos y chicanos, vistiendo una túnica de talla 40+ y de curvas desbordantes; sin embargo, el hecho imagístico es que la Virgen parece vestir una talla no más de 35. Huelga decir que muchas figuras alegóricas de mujeres son definitivamente adiposas, como por ejemplo la de Britania o de la Madre Naturaleza. Sin embargo, aunque hay actitudes discriminatorias hacia los hombre gordos, hay también cierta dimensión de respeto y consideración. Respecto a los hombre y la obesidad, véase Sander Gilman, L. *Fat Boys; A Slim Book*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2004. María P. Figueroa, "Resisting 'Beauty' and *Real Women Have Curves*.", en Alicia Gaspar de Alba (ed.), *Velvet Barrios; Popular Culture & Chicana/o Sexualities*. New Cork, Palgrave Macmillan, 2003. 265-82, examina los códigos en conflicto relativos a la belleza femenina en la obra de López. De suma importancia en la cultura norteamericana, como un repudio de las imágenes fashion del cuerpo femenino, es el texto de performance de Eve Ensler, *The Good Body* New York, Villard, 2004, texto que incluye el monólogo de la latina Carmen.

en el corazón del barrio latino al sur del centro comercial y financiero de Los Angeles. En la maquiladora de Estela, que funciona en un pequeño depósito que ella le alquila a un japonés, siempre con el pago del alquiler atrasado, se hace el terminado y planchado de vestidos finos de mujer para una empresa judía. (La dimensión racial de la obra y la confrontación de chicanos, asiáticos y judíos es una dimensión social que dejo al lado en esta exposición). El grueso de la obra gira en torno al conflicto entre Ana y su mamá en cuanto a ir a trabajar en la maquiladora o prepararse para ir a estudiar a Nueva York y en cuanto a los reclamos de la mamá de que baje Ana de peso para conseguirse un marido y cumplir con el papel tradicional de la mujer de tener hijos y cuidar la casa—aunque, eso sí, como parte de la realidad socio-económica de la comunidad chicana, también ella debe cumplir con la doble jornada de trabajar fuera de casa para poder sostener a la familia. Ana acepta trabajar al lado de su hermana y de su madre para terminar una orden pendiente de plazo muy ajustado, porque si no, Estela terminará perdiendo su negocio y todas las empleadas quedarán sin trabajo. Pero en el proceso, Ana se afirma en su convicción de ir a estudiar en Columbia, y la obra termina con la larga declaración de independencia de Ana de la opresiva, aunque bien intencionadamente protectora, tutela de su mamá. (En la versión cinematográfica, de 2002, de la directora colombiana Patricia Cardoso, vemos a Ana caminando a grandes pasos por una de las calles laterales de Times Square, ya totalmente integrada en la sofisticada vida de Manhattan.)

Pero hay otra independencia que se forja a lo largo del espectáculo que descansa en otros principios feministas. Un momento culminante en la obra es cuando Ana se da cuenta de que los vestidos que están terminando, que se destinan a grandes tiendas como Saks, Macy's, Bloomingdale's o Nordstrom's, están fuera de su alcance como chicana. Evidentemente, están fuera de su alcance por el abultado precio en el que se venden en el mercado de alta costura femenina de una ciudad de ricos y famosos como Los Angeles: el negocio de Estela cobra dolarcitos por el terminado de un vestido que se destinará a colgarse en la boutique de moda femenina de una tienda como Macy's, irónicamente a pocas cuadras de la maquiladora de Estela, con una etiqueta que seguramente representa la economía doméstica de su mamá de un mes. Ana sueña con poder elegir semejante prenda, en semejante tienda y con poder

entregarle a la vendedora una tarjeta de crédito con un límite de compras suficiente para permitirle llevarse el vestido.

Pero la fantasía económica choca con otra dura realidad de su condición como chicana: una cosa sería tener una tarjeta de crédito que le permitiera comprar el vestido. Muy otra sería poder usarlo. Y eso porque la realidad aún más dura con la que Ana y sus colegas de trabajo tienen que enfrentarse es el simple hecho de que, hora tras hora, día tras día—y recriminación tras recriminación de la contratista judía que les encarga el terminado—es que jamás en su vida van a tener el cuerpo apropiado para vestir semejantes prendas. De más está decir que la contratista judía las puede vestir, pero no así Ana, Carmen y Estela, cuyos cuerpos de mujer chicana manifiestan los trazos genéticos y dietéticos de su raza. Carmen, ya entregada a la fatalidad de su propia condición de gorda y ya resignada a que Estela nunca se casará, emprende un asedio sin tregua contra su hija menor, Ana, para que ésta, amén de desistir de la alocada idea de estudiar en Nueva York, adelgace, para poder, quién sabe, algún día vestir el tipo de ropa que le toca planchar, ropa producida en sucesivas tallas, pero siempre menores a la que Ana necesita usar.

La obra de López cargará las tintas al darnos a entender que la mujer chicana es siempre obesa, por lo menos en términos del imaginario de la industria de la alta moda femenina, porque las indicaciones para el elenco de *Real Women* especifican que los cinco personajes son de tamaño mayor. Sin embargo, la realidad social que López quiere representar es la enorme distancia, tanto física como social, que mide entre el mundo de estas cinco chicanas y el de las mujeres anglo para las que están terminando los vestidos (mundo en el que también existen gordas, aunque no frecuentan las boutique a las que la contratista judía vende la ropa). Si Ana sueña con poder cargar tales vestidos en su tarjeta de crédito, su hermana Estela se entretiene con el proyecto de diseñar una ropa de alta moda que ella y sus colegas sí puedan vestir. Al final de la obra, mientras Ana afirma su determinación de hacer realidad el proyecto de ir a estudiar en Nueva York, las otras cuatro actrices desfilan por el escenario, y luego entre los espectadores, vistiendo la ropa que Estela ha diseñado expresamente para ellos. Esta ropa se comercializará bajo el nombre de *Real Women Have Curves*, exclusividad de la boutique de Estela García.

El momento de anagnórisis en la obra se produce en el contexto del apuro de terminar lo ante posible el encargo de la contratista: si no lo terminan para el plazo estipulado, ella no lo pagará y así Estela no podrá pagar el alquiler de la maquiladora y todas terminarán sin empleo. Ana, quien maneja la plancha, es la que más sufre por el apuro y, en un momento de fastidio, considerando que está a solas entre otras mujeres, arranca su ropa, para seguir trabajando en paños menores. Carmen queda escandalizada, no solamente por los paños menores, sino por que Ana pone en evidencia sus abultadas carnes. Reprendida por su mamá, hace desafiante gala de sus curvas y de que ya es hora de que se acepte, una vez por todas, que ella, como las otras, nunca van a ser delgadas y que la gordura es la condición natural de su cuerpo y del cuerpo de su raza. Las otras mujeres, encantadas con las declaraciones de principio de Ana, proceden a aliviarse ellas también de sus ropas, de hacer también gala de sus carnes y hasta de competir entre ellas para ver quién las tiene más gordas, más abultadas, más curvas, más cicatrizadas por los años vividos. Ante el horror de Carmen, las otras se reaplican con renovada energía a sus labores para terminar a tiempo el encargo, más que nunca conscientes de que las telas que están pasando entre sus manos nunca podrán cubrir los cuerpos que ahora los espectadores podemos ver tan patentemente.

El horror de Carmen ante el “espectáculo” de las carnes de sus colegas puestas tan tajantemente en evidencia dará, supuestamente, la tónica del horror del público espectador, convidado a ver estas Venus chicanas cuyo cuerpo, cual la Venus Hottentot, ha de repugnar tanto la imagen del perfecto cuerpo privilegiado de la mujer anglo contemplada por el diseñador del encargo que Estela y compañía están terminando. Pero López necesariamente cuenta con que, amén de que su público va a ser preferentemente chicano, los espectadores de *Real Women* estarán ansiosos por ver puesta en escena una representación sensata de la realidad del cuerpo humano: es decir, la afirmación contundente de que esa realidad nunca es como te dicen en la publicidad, en particular en la moda de alta costura, que los modelos de una revista como *Vogue* descansan en una fantasía casi pornográfica, y que la mujer—en este caso, la mujer chicana—es atractiva y seductora precisamente por las curvas que

manifiesta. A fin de cuentas, Ana y Estela se liberan de nocivas fantasías que son parte de su opresión como mujeres y como chicanas.

Al informarle a la contratista judía que renuncia a seguir trabajando para ella y al dedicarse a producir sus propios diseños, para mujeres hechas y derechas, con curvas, Estela tuerce la línea de menos resistencia que termina siendo su marginación dentro del capitalismo norteamericano. Y al afirmar su compromiso de estudiar en Nueva York, Ana tuerce la línea de menos resistencia que asegura su dependencia de su mamá como agente de la marginación racial, dentro del sistema simbólico de Estados Unidos. En los dos casos, la condición de la mujer de ser gorda se transforma de ser una marca de su otredad abyecta ante la fantasía de la flaca anglo en ser un signo de afirmación de una otredad digna de ser lo que es, sin pedir disculpas y sin seguir suscribiendo la abyección que dicta una hegemonía social incapaz de reconocer cuerpos otros que los que conforman sus fantasías de poder y que, de hecho, quisiera proscribir el escenario social. En la apofonía del título de su obra, Josefina López visibiliza, de manera categórica, un cuerpo hasta el momento desdeñosamente ninguneado por el teatro latino y latinoamericano.

[DAVID.FOSTER@asu.edu](mailto:DAVID.FOSTER@asu.edu)

### **Abstract**

*Real Women Have Curves*, by Chicana playwright Josefina López, is examined from the perspective of queer theory as regards the use of the image of the fat woman to break stereotypes about Latina women and challenge Anglo heterosexist images about female beauty, toward instilling dignity in the Latina body.

**Palabras clave:** teoría *queer*; mujeres gordas; belleza femenina -conceptos heterosexistas- mujeres latinas y tamaño físico- Josefina López- *Real Women Have Curves*

**Key words:** queer theory- fat women- female beauty- heterosexist concepts of- Latina women and body size- Josefina López, *Real Women Have Curves*