

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)
Issue on Negotiating Identities and Otherness in Spain and Latin
America / Negociando identidades y Otredad en España y
Latinoamérica
Eds. JM. Persánch, Ph.D. and Megan O'Neil

**Un nuevo erotismo: La recuperación del cuerpo de la mujer negra a través
de la parodia en dos cuentos de Mayra Santos-Febres**

Solymar Torres-García

Arizona State University

RESUMEN: En los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” de *Pez de vidrio* (1996), Mayra Santos-Febres (Puerto Rico, 1966-) pone en tela de juicio la concepción falocéntrica y eurocéntrica del cuerpo. Por medio de la parodia de la literatura canónica y los modelos tradicionales del saber, la autora presenta el *performance* paródico de la mujer negra del Caribe hispano. En ambos cuentos, niñas enfrentan las incógnitas de la adolescencia. Las preocupaciones típicas de esta etapa de la vida relacionadas a la autoimagen y la sexualidad se complican en el contexto de la experiencia de jóvenes negras pobres. Afectadas por las desventajas económicas, el abuso doméstico, el acoso sexual y el racismo, las adolescentes de los cuentos intentan construir un espacio propio. Una lo logra al hacer acopio de sus fuerzas corporales de manera mágica mientras que la otra lo hace a través de las tecnologías de la belleza. Esta resemantización del cuerpo de la mujer negra en el período entre la infancia y la madurez implica una concepción del cuerpo como un conjunto intrincadamente unido de sistemas tanto biológicos como sociológicos, históricos y simbólicos que está fuertemente vinculado a una subjetividad nómada y una nueva visión del erotismo.

Introducción: El cuerpo y sus múltiples coordenadas

Según el famoso dictamen—*cogito ergo sum*—del fundador del racionalismo continental René Descartes, la subjetividad reside en la mente y es por ello que el cuerpo debe ser suprimido para poder lograr el verdadero conocimiento.¹ Ya desde el título de su colección de cuentos *Pez de vidrio* (1996), la escritora afro-puertorriqueña Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966-) está comentando sobre la construcción discursiva del cuerpo en el pensamiento moderno desde la Ilustración. Este pez transparente y rompible que amenaza con derramar sus entrañas se puede entender como “los órganos sin cuerpo” que nombra la filósofa contemporánea Rosi Braidotti quien en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994) subvierte la metáfora del cuerpo sin órganos de Gilles Deleuze (41). Según Braidotti las ciencias modernas interpretan el cuerpo como un mosaico de piezas removibles. Por lo tanto, la visibilidad del cuerpo es el preludeo a la manipulación de sus piezas que, bajo la mirada imperioso del científico, pierden toda semejanza a su forma original. Esta concepción *escopofílica*² y reduccionista del cuerpo condena la materia a vivir de una manera abstracta y desligada de los afectos y la subjetividad (Braidotti 47). En cada uno de los dieciséis cuentos que comprenden la segunda edición de *Pez de vidrio*, Santos-Febres pone en tela de juicio el binario mente/cuerpo sobre el cual se basan los sistemas modernos del saber y que ha dejado una huella innegable en la producción literaria de Occidente, incluyendo la hispano-caribeña.

En los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” de *Pez de vidrio*, Santos-Febres reclama el cuerpo de la mujer negra a través de la parodia y así ofrece una nueva definición del erotismo. Gran parte de la escritura de Santos-Febres recalca el hecho de que en el caso de la mujer negra lo erótico sólo se puede entender dentro del contexto de la profunda ruptura psíquica que provocó la esclavitud y cómo la voz de la mujer negra fue borrada del imaginario social y de la historia oficial por medio de la hiperpresencia de su cuerpo. Como explica Alzira Rufino en “Un diario de sueños y privaciones” (1995) en el pasado “habló por nosotras [las mujeres negras] una literatura que nos reduce, que nos niega cualquier vida psicológica e intelectual, que exhibe nuestro cuerpo colonizado por las fantasías sexuales más secretas, un cuerpo sin raíces ni historia ni afectividad” (s. pág.). El uso de la parodia en los cuentos analizados a continuación es un intento por revelar el trauma intergeneracional causado por el abuso físico y sexual de la esclava que revela la compleja red de coordenadas biológicas, históricas, sociológicas, simbólicas y afectivas que componen el cuerpo.

La parodia es evidente en “Marina y su olor” y “La hebra rota” a dos niveles: 1) en la forma y 2) en el contenido. Primero, en términos formales, Santos-Febres se reapropia de los discursos académicos imperantes (en especial los estudios antropológicos de corte positivista) y de los modelos literarios establecidos (como el realismo mágico y el *bildungsroman*) que suelen excluir a la mujer negra o reducirla a

un cuerpo pasivo desvinculado de su contexto socio-histórico, sus relaciones afectivas y su misma subjetividad. Segundo, en cuanto al contenido, Santos-Febres también ofrece una incisiva exploración del *performance* paródico³ de las adolescentes negras en el Caribe para cuestionar los esquemas de género y raza que históricamente las han limitado y las estrategias que ellas utilizan para liberarse de dichos esquemas. En ambos cuentos, niñas de trece años enfrentan las incógnitas de la adolescencia. Las preocupaciones típicas de esta etapa de la vida relacionadas a la autoimagen y la sexualidad se complican en el contexto de la experiencia de niñas negras pobres. Afectadas por las desventajas económicas, el abuso doméstico, el acoso sexual y el racismo, las niñas de los cuentos de Santos-Febres intentan construir un espacio propio. Una lo logra al hacer acopio de sus fuerzas corporales de manera mágica mientras que la otra lo hace a través de las tecnologías de la belleza.

La resemantización del cuerpo de la mujer negra, a través de la parodia, en el período liminal entre la infancia y la madurez que presenta Santos-Febres en los cuentos aquí discutidos propone el cuerpo como el sitio donde se da una identidad cambiante y plural. En “The Politics of Postmodernism: Parody and History” (1986), Linda Hutcheon describe la parodia como una mimesis crítica que rechaza la idea de una identidad fácilmente discernible. Esto le permite al marginado afirmar positivamente su diferencia ante las estructuras sociales dominantes que producen la otredad excluyente (Hutcheon 183-85). A pesar de su corta edad, las experiencias vividas por las protagonistas de los cuentos de Santos-Febres las obligan a reconocer el poder del cuerpo y su vinculación a lo que Braidotti llama una subjetividad nómada. Este tipo de subjetividad, que según Braidotti se da a través del mismo cuerpo, implica una conciencia aguda de la movilidad de las fronteras y el poder libertador que dicha conciencia le otorga a los marginados (16). Por lo tanto, al experimentar una conexión profunda con sus cuerpos las jóvenes de “Marina y su olor” y “La hebra rota” recobran su agencia y afirman una voz propia que les permite iniciar relaciones afectivas significativas con los demás por medio de un nuevo erotismo.

El nuevo erotismo que descubren las jóvenes de los cuentos de Santos-Febres es tanto un proceso de autoconocimiento como un puente que conecta a las personas. En “Uses of the Erotic: The Erotic as Power” (1978), Audre Lorde desarticula los estereotipos degradantes de la sexualidad femenina, negra y *queer*, al describir lo erótico como una fuente de poder para el marginado y una manera de unir a las personas a pesar de sus diferencias. Lorde sostiene que el erotismo es una búsqueda compartida en la cual “the sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference” (57). En su ensayo “Los usos de eros en el Caribe” (2005), Santos-Febres también afirma que a pesar de unir a las personas este nuevo erotismo no borra la diferencia que hay entre ellos (90). Por lo tanto, en el presente análisis se arguye que en “Marina y su olor” y “La hebra rota” el *performance* paródico de la mujer negra desemboca en un erotismo que, además de destruir los binarios que

separan a las personas jerárquicamente, es para las protagonistas una manera de acceder a un nuevo modo—o, más bien, a una multitud de nuevos modos—de ser.

La casa de los aromas: El realismo mágico y el *bildungsroman* en “Marina y su olor”

A los ocho años, el cuerpo de la protagonista de “Marina y su olor” comienza a expulsar mágicamente aromas de comida. Según la voz narrativa, las fragancias de Marina “le sacaban la alegría hasta al picador de caña más decrepito, hasta al trabajador de caminos más chupado por el sol, hasta a su padre, clarinetista frustrado quien se levantaba de su sopor de alcohol y sueños e iba a parársele cerca a su Marina nada más que para olerla pasar” (Santos-Febres, “Marina” 44). Cuando Marina cumple los trece años, su madre—preocupada por la atracción que los olores de su hija producen en su esposo—la manda a trabajar como empleada doméstica en la casa de los Velázquez, una familia adinerada. Es en la casa de los Velázquez—entre los avances sexuales no solicitados del hijo de la familia y el despotismo moral de la señora de la casa—que Marina descubre sus olores y su cuerpo se convierte en un mundo a ser explorado, un mundo de deleites y respuestas. Poco a poco Marina aprende a usar sus olores corporales para conectarse con el joven a quien en verdad desea, para irrumpir en el espacio interno de sus opresores y para alcanzar su propia satisfacción. Es a través de los poderes mágicos de Marina, que se dan dentro de un contexto cotidiano, y el aprendizaje de la joven que Santos-Febres participa de la tradición del realismo mágico latinoamericano y el *bildungsroman* europeo a la vez que trastoca los postulados de ambas corrientes literarias para presentar la perspectiva de la mujer negra del Caribe hispano.

Al otorgarle poderes mágicos a una mujer negra, Santos-Febres parodia el primitivismo—tendencia artística influido por los estudios antropológicos y etnológicos decimonónico—que está presente en el realismo mágico latinoamericano.⁴ Hay un impulso de exotización en dicha literatura en la cual la mujer negra es representada como una alegoría de la región cuyos misterios encantadores (léase su sexualidad “selvática”⁵) la diferencian de la preocupación por la razón y el orden en la cultura europea. Por lo tanto, gran parte de los escritores de dicha corriente literaria inciden en un binarismo que pone en desventaja lo negro y lo femenino al hacer a la mujer negra todo cuerpo y privarla de la palabra y la razón. En “Marina y su olor”, Santos-Febres subvierte la exotización inherente al realismo mágico al sacar a la mujer negra de la cárcel de la alegoría.⁶ Esto es evidente en la siguiente cita en la cual Marina se percata de su habilidad para albergar olores en el cuerpo:

Un día, pensando en la comida que debía preparar al día siguiente . . . sorprendió su cuerpo oliendo al menú imaginario. . . entonces se impuso como disciplina hacer que los olores recordados salieran de su cuerpo . . . Marina empezó a experimentar con olores sentimentales. Un día trató de imaginarse el olor de la tristeza. . . En seguida del cuerpo le salió un

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

olor a mangle mañanero y a calor de sábana así entre rancio y medio
dulzón. (46)

El hecho de que los primeros olores que emita el cuerpo de Marina sean olores a comida asocia a la mujer negra con su rol de cocinera. Dicho rol señala la función de la mujer negra como un objeto para saciar los apetitos del hombre tanto en lo gastronómico como en lo sexual. Desde niña, Marina ha trabajado en el restaurante de sus padres y ahora es la responsable de preparar los alimentos que ingiere la familia Velázquez. Sin embargo, Santos-Febres le permite a su protagonista ir más allá de los límites de lo culinario, para producir conscientemente olores sentimentales con su cuerpo demostrando así su habilidad de sentir y expresarse. Es significativo que estos olores aún sigan estando asociados a la naturaleza y a lo doméstico porque recalca la intención de la autora de darles un nuevo significado a aquellos signos comúnmente despreciados y asociados con lo femenino y lo negro. A través de la manipulación de los olores que emite su cuerpo, Marina demuestra su habilidad de actuar y logra sobrepasar los límites que le impone una sociedad poscolonial y patriarcal.

Una de las nociones racistas provenientes de los estudios científicos del siglo diecinueve que Santos-Febres cuestiona en “Marina y su olor” es la representación del cuerpo de la negra como un depositario de sustancias nocivas, en particular en término de su olor. Según Danuta Fjellestad en “Towards an Aesthetics of Smell, or, The Foul and the Fragrant in Contemporary Literature” (2001), los olores están colmados de valores culturales y la codificación de los olores por la cultura dominante, impregnada del positivismo, impone modelos para la interpretación del “otro” y establece reglas de cómo interactuar con él. Por lo tanto, un cambio en la concepción de los olores en un mundo poscolonial lleno de “otros” y una recodificación del olor puede tener implicaciones políticas y sociales especialmente si se considera que “in the act of smelling, the self undergoes dissolution and merges with the other” (Fjellestad 650). En el cuento aquí discutido Santos-Febres utiliza el sentido olfatorio no sólo para desbancar las nociones racistas de la corporalidad de la mujer negra sino también como punto de partida para la búsqueda ontológica de su protagonista, Marina, que resulta en una nueva manera de relacionarse con los demás.

La búsqueda existencial de la protagonista de “Marina y su olor” es parte de su proceso de aprendizaje y formación. Es a través de las experiencias de Marina que Santos-Febres cuestiona el didactismo del género literario europeo del *bildungsroman*. Wilhelm Dilthey (1833 –1941) en *Poetry and Experience* (1906) define el *bildungsroman* como una novela en la cual “the youth . . . comes into conflict with the hard realities of the world and thus matures in the course of manifold life-experiences, finds himself, and becomes certain of his task in the world” (citado por Kontje 29). En *El bildungsroman en el Caribe hispano* (2011), Violeta Lorenzo Feliciano señala que este tipo de novela tradicionalmente se ha limitado a narrar

la formación de un personaje masculino, cristiano, heterosexual y
perteneciente a la burguesía . . . [que llega a pasar] por un momento en

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

el cual cuestiona los valores familiares impuestos usualmente por una figura paterna . . . [y quien] tras un período de rebeldía que en ocasiones incluye un viaje . . . termina . . . incorporándose a su hogar. (10-11)

A pesar de tener características en común con el *bildungsroman* tradicional, “Marina y su olor” se distingue del mismo formalmente, ya que es un cuento en vez de una novela, y en el hecho de que narra la formación de un personaje femenino, negro y perteneciente a la clase trabajadora. Mientras que en el *bildungsroman*, el joven sale por cuenta propia de su casa en busca de las respuestas a sus interrogantes, en el caso de Marina, ella es obligada a salir de su casa y no tiene opción en cuanto a su destino. Sin embargo, es en este exilio obligado que ella descubre sus poderes y aprende a utilizarlos para resistir los valores de la sociedad en la que vive.

Es justo en el momento que Marina comienza a explorar su identidad que ésta es acosada por Hipólito, el hijo de la familia Velázquez. El pasatiempo preferido de Hipólito, quien le lleva seis años a Marina, es buscar a “mulatitas para hacerles ‘el daño’ . . . [ya que] le encantaba la carne prieta” (Santos-Febres, “Marina” 47). No obstante, Marina “de solo imaginarse que Hipólito le ponía un dedo encima . . . empezaba a oler a pescado podrido y ella misma se daba nauseas” (47). En contraste, durante una de sus salidas, Marina conoce a Eladio Salamán quien le inspira “un maremoto de fragancias nuevas . . . Tierra de bosque lluvioso, yerbabuena con rocío, palangana sin estrenar, salitre mañanero” (47). Hipólito ve a Marina cogida de manos con Eladio en la plaza en su día libre y al recordar cómo ella lo había rechazado no puede soportar que ahora esté con un negro cañero. Como un hombre blanco perteneciente a la clase alta, Hipólito se cree con derecho a disponer del cuerpo de Marina a su antojo. Cuando ella demuestra su agencia al escoger con quien compartir su cuerpo, un joven a quien Hipólito considera inferior a él, el joven Velázquez se enfurece y va a contarle a su madre.

Doña Georgina también reacciona adversamente, ya que cree que la conducta de su empleada afecta su reputación en el pueblo. Al no querer ser vista como una mujer sin control sobre la moral de su casa, doña Georgina le grita a Marina “¡Mala mujer, indecente, negra apestosa, apestosa!” (48) y le prohíbe salir de la casa. En “‘The Erotic as Power’: Sexual Agency and the Erotic in the Work of Luz Argentina Chiriboga and Mayra Santos Febres” (2011), Dorothy E. Mosby explica que los insultos de doña Georgina

are loaded with several layers of cultural significations connected with the black and white women’s bodies. The use of the phrase “mala mujer, indecente” associated with the black body immediately evokes its sometimes invisible opposite, “buena mujer, decente.” It is the latter that establishes notions of not only the culturally appropriate behavior expected of idealized Puerto Rican femininity, but also dictates who is permitted to express these notions and who is allowed to police them and how. (95)

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

Para doña Georgina—una mujer blanca, de clase alta y sexualidad reprimida—la demostración pública, en plena plaza, del deseo de Marina por Eladio comprueba su estatus de mujer negra, pobre e hípersexual. Al referirse a Marina como una “negraapestosa”, doña Georgina evoca el estereotipo de la negra asociado al mal olor. Como bien explica Mosby, la repetición del adjetivo “apestosa” en boca de doña Georgina también “underscores the historical tension between women of the Creole elite and the black and mulatto women over power, place, and privilege” (95).

A través de los olores de su cuerpo Marina participa de un *performance* paródico, ya que se apropia de los estereotipos asociados a la mujer negra a la vez que los subvierte. En un acto de rebeldía en contra de doña Georgina e Hipólito, Marina se dispone “a perfumar al pueblo consigo misma” (Santos-Febres “Marina”, 49). Las intensas fragancias que despiden Marina de su cuerpo encuentran a Eladio quien las sigue hasta llegar a la casa de los Velázquez donde está su novia recluida contra su voluntad. Hipólito descubre a Marina y a Eladio juntos y le dice a Marina que si sede a sus avances, él no le dirá nada a su madre. Enfurecida y harta de las imposiciones de la familia Velázquez, Marina siente salirle por todos los poros del cuerpo “un olor herrumbroso mezclado con peste a aceite quemado y ácido de limpiar turbinas” (50). Tal olor es tan fuerte que Hipólito cae desmayado al piso y “Marina esbozó una sonrisa victoriosa. A paso firme, entró en el aposento de doña Georgina. Fumigó el cuarto con un aroma a melancolía desesperada . . . Iba a matar a aquella vieja de pura frustración” (50). Ahora Marina con toda determinación logra utilizar sus habilidades corporales para vengarse de quienes han querido explotarla sexual y laboralmente.

La dicotomía entre el cuerpo y la mente basada en la concepción de una identidad estable y unitaria de Descartes y las ideas positivistas del siglo diecinueve que reducen al ser humano a un objeto de estudio han significado para las mujeres negras la asociación con un erotismo malsano convertido en fetiche. Lorde sostiene que, para perpetuarse, toda opresión precisa corromper o distorsionar las múltiples fuentes de poder dentro de la cultura del oprimido que pueden proveer energía para el cambio (53). Sin embargo, en “Marina y su olor” Marina tiene la última palabra al reclamar su agencia sexual y adoptar una subjetividad cambiante y plural que le permite navegar la compleja sociedad en la que vive sin ser una víctima de ésta.

A través de una conexión íntima consigo misma, Marina logra traspasar los límites impuestos por una sociedad que busca controlarla por el color de su piel, su género y su clase social. Como bien señala Mosby,

By affirming the sensual and the erotic as a source of power and knowledge, the character Marina challenges racism and sexism and presents a redemptive quality that subverts the notion of the sexually dangerous, pathological, and predatory Afro-descendant woman. (96)

En un tiro de gracia genial, Marina penetra el espacio interior de Hipólito y doña Georgina “contaminándolos” y obligando a los Velázquez a confrontar sus propias psicosis y prejuicios. Antes de salir por la puerta de la casa, a Marina se le escapan

“unas palabras hediondas que a ella misma la sorprendieron. Bajando las escaleras del balcón, se oyó decir con resolución:—¡Para que digan que los negros apestan!” (Santos-Febres “Marina” 50). Así Marina responde al insulto de doña Georgina en un acto de total desafío.

Al dejar la casa de los Velázquez, Marina se reúne con Eladio y resucita el restaurante de sus padres. Ya de adulta, recuerda los incidentes de su juventud y la voz narrativa dice que ahora “a veces, un delicado aromita a orégano brujo le salía de por las grietas de la entrepierna; otras, perfumaba el aire a caoba macho, a limoncillos de quemar golondrinas, pero las más de las veces olía a pura satisfacción” (43). Esta “pura satisfacción” que le destila por los poros a Marina se contrasta con la “pura frustración” con la que dejó impregnada la habitación de doña Georgina. Es decir, la mujer negra que se apropia de su cuerpo logra alcanzar la plenitud mientras que la mujer blanca que se reprime sexualmente e intenta controlar el cuerpo de la mujer negra termina frustrada. El efecto de Marina sobre la familia Velázquez es permanente, ya que después de su partida “la casa entera despedía aromas inconexos, desligados, lo que obligó a que nadie en el pueblo quisiera visitar a los Velázquez nunca más” (50). La naturaleza de estos olores describe la desvinculación de la familia con el resto del pueblo. Aquellos que han intentado mantener a Marina al margen son ahora los marginados por su inhabilidad de ver en Marina a un semejante.

De pelo malo⁷ a otros demonios: El grito de iniciación femenina en “La hebra rota”

La protagonista de “La hebra rota”—Yetsaida—comparte con Marina el hecho de ser una niña negra de trece años de clase trabajadora consciente del poder del cuerpo. Sin embargo, en este cuento, en vez de ofrecer una reescritura del *bildungsroman* Santos-Febres cuestiona el discurso antropológico asociado a los ritos de iniciación. Según Silvana Seraffín, la representación literaria de los ritos de iniciación se diferencian del *bildungsroman*, ya que en la novela de formación, el héroe “dispone en cada momento de las mismas energías para afrontar las mil ocasiones de la vida misma, mientras que el protagonista de la novela de iniciación concentra todas sus fuerzas en el instante de la prueba” (17). Si en “Marina y su olor” Santos-Febres traza el crecimiento de Marina desde la infancia hasta la madurez, en “La hebra rota” la autora se enfoca en el momento de transición entre estas etapas en la vida de Yetsaida. Es a través de Yetsaida que Santos-Febres pone de manifiesto la experiencia particular de las jóvenes negras que acuden al salón de belleza para alisarse el cabello por primera vez. El rito de iniciación generalmente se asocia con la inserción del hombre en la sociedad patriarcal de la cual la mujer está al margen. Por lo tanto, al presentar el alisado de cabello como un rito de iniciación, Santos-Febres parodia este tipo de rito masculino desde la perspectiva de la mujer negra.

El título del cuento “La hebra rota” se refiere a la tendencia del cabello de las personas de ascendencia africana a romperse cuando se cepilla. La rotura es un

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

leitmotiv que se da a lo largo del cuento y es evidente en el párrafo de entrada que dice:

Una niña y un padre y un sueño y una memoria rota como una nariz a los diez años con aliento a alcohol encima. Hay días que una tiene que salir lacia a la calle para olvidar, entacá a la calle, con uñas de acrílico y bondo en la cara como un carro con pintura fresca. Con lija, hay que rehacerse a veces y la peinilla en la hornilla esperando la horquetilla, la hebra rota, para recomponerla al rojo vivo. (Santos-Febres “Hebra” 65)

Yetsaida espera ansiosa su primer alisado de cabello en el salón de belleza de doña Kety. Yetsaida, doña Kety y las demás mujeres del barrio Trastalleres tienen las narices rotas como resultado de las golpizas que han padecido a manos de sus padres y maridos. Ya desde el título del cuento y el primer párrafo se da a entender que a tan corta edad Yetsaida ha vivido en carne propia el abuso doméstico. Además se revela que ella también intuye las estrategias de supervivencia de las mujeres del barrio quienes utilizan los alisados de cabello, los zapatos de tacón, las uñas postizas y el maquillaje como una manera de reinventarse.

La mayoría de los estudios de este cuento de Santos-Febres han insistido en una interpretación que entiende el alisado del cabello entre las mujeres negras como una negación de su negritud. Esto no ha de sorprender, ya que Santos-Febres sin duda critica el prejuicio en contra del cabello de la mujer negra y la internalización de este prejuicio entre las niñas como lo ejemplifica el hecho de que el padre de Yetsaida no le toca “las pasas” por asco (67). Sin embargo, el asunto se complica en la siguiente cita cuando la voz narrativa se refiere a las “ninfitas de caserío que a los cuatro [años] saben ya de tufos y pujos y condones secos en la esquina de las aceras y quieren alisarse el pelo para no ser tan prietas y tan feas y tan cafres” (65). Aquí el énfasis no está en la vergüenza racial, aunque esta es aludida, sino en el abuso físico y sexual al que han sido sometidas las residentes del caserío desde niñas. Las niñas aún no tienen el lenguaje para expresar su deseo de trascender tal abuso, pero sí son conscientes de las prácticas corporales que usan las mujeres de su barrio para manifestar su autonomía y crear redes de apoyo entre ellas.

En su ensayo “Peinando diferencias, bregas de pertenencia” (2002), Isar P. Godreau se refiere al alisado de cabello como una “brega congraciante” (113). Como bien explica Arcadio Díaz Quiñones en su libro *El arte de bregar* (2000), el verbo “bregar” es un vocablo importantísimo en el léxico popular puertorriqueño y se refiere a las estrategias que le permiten al individuo lidiar con una crisis sin tener que recurrir a la violencia (22). Godreau sostiene que “este tipo de maniobra de suavizar conflictos, de mitigar violencia, de conformación y ajuste podría aplicarse a algunos aspectos del alisado” (113). El alisado es un *performance* paródico que corresponde al ideal de la belleza femenina en el Caribe hispano: el de la mujer trigueña. Esta mujer de tez acanelada, figura voluptuosa y pelo largo es el producto del mestizaje isleño y no necesariamente de una sobrevalorización del canon de la belleza eurocéntrico. Además, Godreau afirma que el resultado final del alisado del cabello de la mujer

negra no es una copia exacta del pelo de la mujer blanca. Por ende es una parodia, una repetición mimética que distorsiona el “original”. Por lo tanto, el salón “se convierte en un espacio femenino en donde coexiste el racismo con la afirmación, la emulación con la invención, el sentido de belleza ajeno con el propio y las dinámicas marcadas por diferencias sociales con aquellas que nutren la solidaridad entre mujeres” (Godreau 124). Santos-Febres admite la ambigüedad del salón de belleza, pero en vez de escribir un cuento que recrimine a las mujeres negras que se alisan el cabello, ella construye un relato que honra el llamado del filósofo caribeña Édouard Glissant en *Poetics of Relation* (1990) a permitir la opacidad como una opción ética en la auto-representación del “otro”.

Siguiendo el modelo propuesto por Arnold Van Gennep, Victor Turner explica que la primera fase del rito de iniciación conlleva un acto simbólico que representa la ruptura del iniciado consigo mismo (93). Esto remite al motivo de la ruptura a lo largo de “La hebra rota” en el cual el abuso (representado por la nariz rota) y los prejuicios raciales (representados por la hebra de cabello rota) provocan en las niñas negras una quebradura psíquica (la memoria rota) que buscan soldar con el ritual del alisado. En el rito de iniciación, la fase transicional, o liminal, es el período entre la ruptura y la integración del iniciado a la sociedad (Turner 94). En el cuento de Santos-Febres, Yetsaida tiene que esperar el atardecer para que doña Kety “levant[e] a la niña de su asiento” (“Hebra” 71). El acto simbólico de levantar a la niña señala el comienzo de la segunda fase del rito y conecta el espacio temporal ambiguo del atardecer con la adolescencia. Según Turner, en esta fase “[t]he attributes of liminality or of liminal personae (‘threshold people’) are necessarily ambiguous” (95). La adolescente del cuento de Santos-Febres es una “persona del umbral” y por ende un sujeto nómada ya que se ubica en lo que Braidotti llama las fronteras fluidas, la práctica del intervalo, la interrelación y el intersticio (6).

Carmen Z. Pérez señala que en el cuento de Santos-Febres se ven los aspectos míticos del rito presentados con algo de humor irónico (64). Esto es evidente ante todo en las descripciones de doña Kety como “la salvadora, la emisora de la verdadera belleza” (Santos-Febres “Hebra” 67) y “la guardiana del brillo” (70). Su salón queda “alto, alto en el cielo como un pájaro de cemento que transporta hacia la belleza” (66). Sin embargo, lo que más se destaca en esta parodia del rito de iniciación es el deseo de la mujer negra de conectar con un pasado perdido y de recobrar la historia de sus antepasadas. Según Serafín, durante el rito de iniciación muere el hombre natural y el iniciado entrada inmediatamente en una nueva existencia, conforme con el modelo revelado por los dioses o por los antepasados (16). Doña Kety es el puente entre Yetsaida y sus antepasadas.

En un acto de ternura la peluquera le toca la nariz rota a Yetsaida y “siente algo como una cosquillita del pasado correrle por el mapamundi del antebrazo” (70). Este mapamundi es producto de las numerosas cicatrices que tiene doña Kety en el brazo provocadas por la peinilla caliente que usaba para hacer los alisados. En el cuento esta peinilla es comparada al hierro que se utilizaba para marcar los cuerpos de los esclavos cuando la voz narrativa dice que Yetsaida “espera la peinilla sudorosa al rojo

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

vivo, espera el rito del carimbo” (66). La cosquillita del pasado que experimenta doña Kety es la somatización de la historia del abuso institucional de la mujer negra bajo la esclavitud. El mapamundi de su antebrazo traza en su propio cuerpo dicha historia y la conecta a la experiencia de las jóvenes negras pobres de hoy que intentan sobrevivir la violencia en sus propias casas. Remitiendo de nuevo a Braidotti, también es evidente que el cuerpo es un ente temporal, histórico y físico que manifiesta trazos del pasado a pesar de estar siempre en movimiento (10).

Cuando Yetsaida se da cuenta de que doña Kety ya no está usando la peinilla caliente porque los científicos de la industria cosmética han inventado una crema que no quema, la voz narrativa dice

el futuro y el progreso han traído la ausencia del fuego, sobre el cual le hubiera gustado a Yetsaida pasar . . . Sobre hierros ardiendo quiere ella llegar a esa paz experta, suave, lacia . . . sobre la sensación y el olor de que muere algo, una hebra que grita, para convertirse en otra cosa ondeando en la brisa y sin temerle al sereno. (Santos-Febres “Hebra” 70)

El deseo de Yetsaida de experimentar en carne propia el dolor que sintieron sus predecesoras, no sólo las mujeres que se alisaban con peinilla caliente sino también las esclavas marcadas por hierros calientes, es un deseo de conectar con la memoria colectiva y la historia de la mujer negra. A pesar de que ya no usa la peinilla caliente, doña Kety logra mantener el aspecto más importante del ritual del alisado. En su rol de sacerdotisa, la peluquera conecta con sus iniciantes de forma horizontal y afectiva como lo comprueba la voz narrativa cuando dice “ríen juntas la neófita y doña Kety” (70) y “hacen una sociedad secreta” (66). Yetsaida aprende a “bregar” observando a su mentora y se entrega a “la mano experta y sin violencia que hurga en su cabeza. Ella se abandona a la sensación de los estirones, al delicioso dolor de unos dedos que no quieren romperle nada, que quieren dejarla bella y radiante para que el céfiro juegue con su cabello . . . y la haga mujer” (69).

Como señala bell hooks en “From Black is a Woman’s Color”, la importancia del alisado no está en tener el pelo liso, sino en el proceso de alisárselo y en las relaciones femeninas que se dan a través de dicho proceso. El espacio del salón de belleza es entonces un espacio liminal. Es un atardecer perpetuo en el que se celebra lo ambiguo. Hooks describe la experiencia colectiva del alisado entre las jóvenes negras cuando escribe

For each of us, getting our hair pressed is an important ritual. It is not a sign of our longing to be white . . . It is a gesture that says we are approaching womanhood. It is a rite of passage . . . There is a deeper intimacy . . . We are women together. This is our ritual and our time. It is a time without men. It is a time when we work to meet each other’s needs, to make each other beautiful in whatever way we can. (382)

Para hooks, las mujeres se dedican a embellecerse mutuamente en el ritual del alisado. El embellecimiento no es visto en este contexto como un acto superficial de simple vanidad sino como una práctica de autoafirmación, apoderamiento y solidaridad. Recordando las ideas de Lorde expuestas al principio del presente análisis lo erótico es el goce que produce cualquier actividad compartida sea física, emocional, psíquica o intelectual, se puede denominar esta experiencia como parte del despertar erótico de una joven. El placer que siente Yetsaida al sentir unos dedos que no quieren romperle nada sino dejarla bella la fortalece porque le permite vislumbrar un mundo sin violencia.

Conclusión: Una invitación al nomadismo

Para concluir cabe destacar que las escritoras caribeñas contemporáneas han sido criticadas por el uso abundante del erotismo en sus obras. Según algunos críticos, esta tendencia perpetua la cosificación de la mujer caribeña, en especial la mujer negra o mulata. Sin embargo, el trabajo de Santos-Febres demuestra, a pesar o a causa de la ambivalencia asociada a la sexualidad en una sociedad postesclavista, que una revisión de lo erótico es parte esencial de la búsqueda ontológica de la mujer negra en el Caribe. El presente estudio de la narrativa de la susodicha escritora se distingue de los que lo han precedido en el hecho de que se enfoca en cómo ella utiliza la parodia para desarticular el binario mente/cuerpo y reclamar la voz de la mujer negra. Es así que ella reivindica el cuerpo y propone que lo erótico puede liberar a la mujer negra del esquema de lo exótico.

En “Marina y su olor” y “La hebra rota” Santos-Febres logra dibujar personajes femeninos negros con profundidad psicológica que no pueden ser fácilmente descifrados. Esta falta de claridad no es la noción del continente oscuro de Freud sino la opacidad de Glissant que propone la relación y no la dominación como una manera de entender al “otro”. Santos-Febres no juzga las estrategias de supervivencia de las jóvenes marginadas ni las posiciona jerárquicamente, sino que las presenta como parte de un *performance* paródico. Marina y Yetsaida participan de este repertorio de acciones aprendidas (o más bien impuestas) no sin darles un giro propio, así demuestran su agencia y afirman una subjetividad nómada, una identidad flexible colmada de matices.

Al parodiar los discursos académicos modernos y la literatura canónica, Santos-Febres participa de un *performance* paródico epistemológico y literario. Siendo una mujer puertorriqueña de ascendencia africana, ella “pone en escena” las ideas filosóficas y las prácticas estéticas que han saturado el pensamiento occidental desde la Ilustración y el caribeño desde la colonización que llegaron a su culminación durante el siglo diecinueve persistiendo aún en el siglo veinte. En “Marina y su olor” y “La hebra rota”, Santos-Febres se convierte en nómada al simultáneamente identificarse con y distanciarse de los paradigmas epistemológicos y literarios que han reducido a la mujer negra. Es así que ella logra reconectar el cuerpo de la mujer

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

negra con sus raíces, historia y afectividad a la vez que le permite explorar territorios internos y externos nuevos.

El llamado de Santos-Febres a buscar nuevos sistemas del saber y expresiones literarias que respeten la experiencia y diferencia de la mujer negra tiene implicaciones que sobrepasan los estudios literarios, caribeños y de género. En un clima académico donde se habla de una crisis en las humanidades y en un mundo que cada día se hace más pequeño debido a los medios de comunicación en masa y las migraciones, dicha propuesta concierne a todos aquellos interesados en entender las estructuras que producen la injusticia. Los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” pueden ser un punto de partida adecuado para los lectores interesados en emprender este viaje sin destino fijo a través de relaciones recíprocas que no inmovilicen al “otro” sino que permitan el libre fluir de ideas e identidades.

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

Obras citadas

- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia U P, 1994. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- Celis, Nadia V. "Heteropías del deseo: sexualidad y poder en el Caribe de Mayra Santos-Febres". *Lección errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan: Isla Negra, 2011. 132-52. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar: ensayos*. San Juan: Callejón, 2000. Impreso.
- Fjellesta, Danuta. "Towards an Aesthetics of Smell, or, The Foul and the Fragrant in Contemporary Literature." *CAUCE* 24 (2001): 637-51. Impreso.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. 1990. Trad. Betsy Wing. Ann Arbor: U of Michigan P 1997. Impreso.
- Godreau, Isar P. "Peinando diferencias, bregas de pertenencia: el alisado y el llamando 'pelo malo'". *Caribbean Studies* 30.1 (2002): 82-134. Impreso.
- hooks, bell. "From Black is a Woman's Color." *Callaloo* 39 (1989): 382-88.
- Hutcheon, Linda. "The Politics of Postmodernism: Parody and History." *Cultural Critique* 5 (1986): 179-207. Impreso.
- Kontje, Todd Curtis. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia, SC: Camden, 1993. Impreso.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." 1978. *Sister Outsider*. Freedom, CA: The Crossing, 2007. Impreso.
- Lorenzo Feliciano, Violeta. *El bildungsroman en el Caribe hispano*. Diss. University of Toronto. 2011.
<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/29796/1/Lorenzo_Violeta_201106_PhD_thesis.pdf.pdf> 10 marzo 2015. PDF.
- Mosby, Dorothy E. "'The Erotic as Power': Sexual Agency and the Erotic in the Work of Luz Argentina Chiriboga and Mayra Santos Febres." *Cincinnati Romance Review* 30 (2011): 83-98. Impreso.
- Pérez, Carmen Z. "'Marina y su olor' y 'Hebra rota': lo maravilloso y lo mítico". *Exégesis* 15 (43) 2002: 59-64. Impreso.
- Rufino, Alzira. "Un diario de sueños y privaciones". *Fempres*. Número especial. La mujer negra. 1995. 6 mar 2014. s.p. Red.
- Santos-Febres, Mayra. "El uso de eros en el Caribe." *Sobre piel y papel*. San Juan: Isla Negra, 2005. Impreso.
- . "La hebra rota". *Pez de vidrio*. Segunda edición. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. Impreso.
- . "Marina y su olor". *Pez de vidrio*. Segunda edición. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. Impreso.
- . *Pez de vidrio*. 1994. Segunda edición. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. Impreso.

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

- Serafín, Silvana. "Introducción". *Mujeres en el umbral: de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Ed. Emilia Perassi y Susanna Regazzoni. Sevilla: Renacimiento, 2006. 15-18. Impreso.
- Turner, Victor. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage." *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell U P, 1964. 93-111. Impreso.

Notas

1. Aunque la frase "*cogito ergo sum*" apareció por primera vez en *Discurso del método* (1637), Descartes explica en detalle su idea de la dicotomía entre el cuerpo y la mente en *La descripción del cuerpo humano* (1647) y *Pasiones del alma* (1649).
2. Según el *Diccionario de conceptos críticos para el estudio del cine* compilado por Sophia A. McClennen la escopofilia es "el instinto o movimiento compulsivo hacia la contemplación placentera, estudiado por Freud en su obra sobre los instintos y utilizado en la teoría del cine para describir el placer de la contemplación" (s. pag.). En el presente estudio se utiliza este término psicoanalítico, usado comúnmente en la crítica cinematográfica, en relación a las ciencias biológicas para describir cómo éstas se pueden prestar a la cosificación del "otro". A falta de una forma adjetival en castellano para dicho sustantivo, se ha tomado prestado el término "escopofílico" del portugués.
3. En *Gender Trouble* (1990), Judith Butler explica que el género es un *performance* o una serie de actos repetidos dentro de un paradigma social predispuesto que sirve de libreto y perpetúa los valores de una sociedad (25). En el contexto del presente análisis "*performance* paródico" se refiere a la repetición de estos actos con ciertas alteraciones. Es decir, la mujer negra se inscribe dentro de los paradigmas de género y raza impuestos por la sociedad en la que vive para cuestionarlos y darles un significado distinto.
4. Para más información sobre el origen del primitivismo artístico europeo y su conexión al realismo mágico latinoamericano, véase el libro *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* (1998) de Erik Camayd-Freixas.
5. Se usa la frase "sexualidad 'selvática'" de manera irónica para describir los estereotipos europeos y estadounidenses asociados a la mujer que proviene del trópico. Esta comparación entre la supuesta hípersexualidad de la mujer caribeña, en especial en relación a la mujer negra, con la naturaleza indomable está presente en algunos aspectos del realismo mágico.

Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos 4 (2015)

6. Cabe mencionar que Santos-Febres no es la primera escritora latinoamericana en utilizar el realismo mágico de este modo. Se puede argüir que escritoras como Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982), Laura Esquivel en *Como agua para chocolate* (1989) y Laura Restrepo en *La novia oscura* (1999) también incurren en este tipo de parodia al presentar personajes femeninos con poderes mágicos que logran cierto nivel de agencia. Además un número significativo de críticos sostienen que en su novela *Beloved* (1987), la escritora afro-estadounidense Toni Morrison utiliza el realismo mágico para representar la experiencia particular de la esclava negra en los Estados Unidos.

7. En Puerto Rico hay todo un lenguaje asociado a la textura del cabello que abarca desde el pelo pimienta (los rizos pequeños pegados al cuero cabelludo que parecen semillas de pimienta negra entera) pasando por el pelo pasa (los rizos más grandes y sueltos) hasta la maranta (una cabellera larga de pelo muy ondulado y pajoso). Sin embargo, el término más común y que los incluye a todos es “pelo malo”. Este vocablo deja claro el prejuicio que existe en la Isla contra el cabello que muestra cualquier señal de negritud.