

El cuerpo que se repite:
el cuerpo en la narrativa nómada de Mayra Santos-Febres, Ena Lucía Portela y Ángela

Hernández Núñez

by

Solymar Torres-García

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved April 2015 by the
Graduate Supervisory Committee:

David Foster, Chair
Cynthia Tompkins
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2015

ABSTRACT

This dissertation focuses on the narrative fiction of three women writers from the Spanish-speaking Caribbean who have been publishing since the nineteen-nineties. The short stories and novels of Mayra Santos-Febres from Puerto Rico, Ena Lucía Portela from Cuba, and Ángela Hernández Núñez from the Dominican Republic, have been analyzed within a theoretical framework composed of Antonio Benítez Rojo and Édouard Glissant's ideas about Caribbean cultural expression and Rosi Braidotti and Elizabeth Grosz's writings about the body in current feminist studies. In doing so this study has sought to demonstrate how contemporary Caribbean women writers employ a nomadic aesthetic that opens up a multitude of possibilities of meanings for bodies, and by extension subjects, that have traditionally been obscured by the Cartesian binary that separates the body from the mind. In spite of being culturally, sexually and racially specific bodies, the bodies that appear in the work of Santos-Febres, Portela and Hernández Núñez are in constant movement and metamorphoses. Therefore, special attention is paid to the ways in which these bodies are open to social completion making them favorable locations for negotiations of power, resistance to normative identities, and the production of new systems of knowledge that not only recognize the importance of the body but also acknowledge the value of the affects.

RESUMEN

Esta tesis trata la narrativa de tres escritoras del Caribe hispano-hablante que comenzaron a publicar a partir de los años noventa. Los cuentos y novelas de Mayra Santos-Febres de Puerto Rico, Ena Lucía Portela de Cuba, y Ángela Hernández Núñez de la República Dominicana, han sido analizados a través de un marco teórico compuesto de las ideas sobre la expresión cultural caribeña de Antonio Benítez Rojo y Édouard Glissant y los escritos sobre el cuerpo en los estudios feministas actuales de Rosi Braidotti y Elizabeth Grosz. Al hacerlo, este estudio se ha propuesto demostrar cómo las escritoras caribeñas contemporáneas emplean una estética nómada que abre las posibilidades de significado para los cuerpos y sujetos que han sido ocultados tras el binario cartesiano que separa el cuerpo de la mente. A pesar de ser cuerpos cultural, sexual y racialmente específicos, los cuerpos que aparecen en los textos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez están en continuo movimiento y metamorfosis. Por lo tanto, se presta especial atención a los modos en los cuales estos cuerpos permanecen abiertos hacia la terminación social lo que los hace espacios propicios para las negociaciones de poder, la resistencia a las identidades normativas y la producción de nuevos sistemas epistemológicos que no solo reconocen la importancia del cuerpo sino que también el valor de los afectos.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, expreso mi agradecimiento al director de mi comité el profesor David W. Foster por motivarme a seguir mis intereses investigativos por la literatura caribeña y los estudios de la mujer. También debo agradecer a los demás miembros de mi comité: la profesora Cynthia M. Tompkins, por su compromiso en ayudarme a construir una fuerte base teórica, y a la profesora Carmen Urioste, por enseñarme la importancia de la edición diligente.

También debo reconocer la asistencia de mis compañeros de estudio en el programa graduado de español de ASU—Vera Coleman, Katie Brown, Charles St-George, Solem Minjárez, Melissa Negrón, Ileana Baeza, y Arturo Jiménez—quienes, a demás de ser mi red de apoyo durante este arduo proceso, también estuvieron dispuestos a leer y discutir conmigo fragmentos de esta disertación a medida que iba desarrollando mis ideas.

Igualmente, me gustaría darle las gracias a la School of International Letters and Cultures, el Graduate College, la Graduate and Professional Student Association, y al profesor Foster por otorgarme las becas que me permitieron completar mis estudios. Tampoco puedo olvidar darle las gracias a Barbara Tibbet, la asistente administrativa de nuestro departamento, quien me mantuvo al tanto de todas estas oportunidades.

Por último, si bien no menos importante, le doy las gracias a mis familiares y amistades—en especial a mi esposo Jason García y a mi madre María A. Galarza—por creer en mi y apoyarme a lo largo de estos años.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	Página
1 EL INCARDINAMIENTO Y EL NOMADISMO EN LAS ESCRITORAS CARIBEÑAS CONTEMPORÁNEAS	1
El cuerpo en el imaginario caribeño	1
El performance suprasincrético de Benítez Rojo y la poética de la relación de Glissant	12
La subjetividad nómade de Braidotti y el conocimiento incardinado de Grosz	16
Las características de la narrativa nómade de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez	21
2 EL BAILE DE MÁSCARAS DE LA MUJER NEGRA EN LA NARRATIVA DE MAYRA SANTOS-FEBRES	25
La parodia y el erotismo.....	25
El espacio liminal de la adolescencia en “Marina y su olor” y “La hebra rota”	30
El cuerpo como un archivo histórico en la metaficción historiográfica de <i>Fe y su disfraz</i>	45
3 EL ESPECTÁCULO DE LOS CUERPOS Y LA <i>DANSE MACABRE</i> EN LA NARRATIVA DE ENA LUCÍA PORTELA	64

CAPÍTULO	Página
El espacio, la mirada y lo abyecto	64
Lo abyecto como espejo en “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio”	69
La maternidad y la escritura monstruosas en <i>El pájaro: pincel y tinta China</i>	86
 4 LA TRANSCORPORALIDAD DEL LENGUAJE Y LAS “NUPCIAS POÉTICAS” EN LA NARRATIVA DE ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ	 96
La metáfora fluida y el cuerpo poroso	96
La opacidad de la metáfora y la relación amorosa en “El aura de la aprendiz” y “Alí Samán”	102
La impresión de las palabras en <i>Metáfora del cuerpo en fuga</i>	111
 5 LA IMAGINACIÓN TRANSCULTURAL EN LA BÚSQUEDA DE NUEVOS MODELOS EPISTEMOLÓGICOS	 125
El cuerpo como mapa para la escritora nómada	125
La imaginación transcultural como trazo	130
Lo sensorial en la búsqueda de nuevas epistemologías	134
La dimensión afectiva de la imaginación y el saber	136
 OBRAS CITADAS	 140

CAPÍTULO 1

EL INCARDINAMIENTO¹ Y EL NOMADISMO EN LAS ESCRITORAS CARIBEÑAS CONTEMPORÁNEAS

The architectural center [of the Caribbean] is to bring up demons that trap/trope the body. It is precisely this problem of what remains to be said against the forgery of the illusion of reality embedded in our “colonized” bodies; historical bodies made up of a multitude of names, dates, real, realized, unrealized and circulating.

—Iris M. Zavala, “A Gaze of One’s Own” (152)

El cuerpo y el lenguaje en la formación del sujeto caribeño

“El cuerpo que se repite” del título del presente estudio alude al fundamental ensayo sobre la cultura caribeña *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) de Antonio Benítez Rojo en el que el intelectual cubano describe el Caribe como “una espesa sopa de signos . . . la unión de lo diverso” (iii). Según Benítez Rojo, el archipiélago del Caribe es un puente fragmentado que une a Suramérica y Norteamérica a través de la repetición de ciertos tropos. Como bien explica la crítica puertorriqueña Iris M. Zavala en el epígrafe que aparece aquí y que fue tomado del ensayo “A Gaze of One’s Own: Narrativizing the Caribbean, An Essay of Critical Fiction” (1992) uno de estos tropos es el cuerpo. Zavala expone la centralidad del cuerpo en la narrativa caribeña y revela que el uso repetido del cuerpo como un tropo se convierte en una forma de subyugación. Ella trae a colación una serie de cuerpos que han sido suprimidos por la imposición de una narrativa maestra que no refleja las

¹ Como *Volatile Bodies* de Grosz no ha sido traducido al español aún, en el presente estudio se sigue la pauta establecida por María Luisa Femenías en su traducción del ensayo “Diferencia sexual, incardinamiento y devenir” (1999) de Rosi Braidotti al utilizar el neologismo “incardinamiento” como traducción del vocablo inglés “embodiment”. Femenías afirma que su decisión de usar la palabra “incardinamiento”, para referirse a la materialización corporal de lo intangible, es debido a su deseo de evitar la connotación religiosa que tiene el término “encarnación” (8).

experiencias propias de los sujetos femeninos poscoloniales. Más aún, Zavala afirma la necesidad de buscar narrativas alternas y representaciones auténticas del cuerpo—no filtradas a través de los discursos oficiales asociados a la modernidad—para arrojar luz sobre las experiencias particulares de la mujer caribeña en toda su diversidad. Esto nos acerca a la segunda parte del título en la que se hace referencia al concepto de la subjetividad nómada (*nomadic subjectivity*) de Rosi Braidotti y a la noción del conocimiento incardinado (*embodied knowledge*) de Elizabeth Grosz. Ambos conceptos han facilitado una nueva vía de aproximación a la narrativa de tres escritoras caribeñas contemporáneas: Mayra Santos-Febres (Carolina, Puerto Rico, 1966–), Ena Lucía Portela (La Habana, Cuba, 1979–) y Ángela Hernández Núñez (Jarabacoa, República Dominicana, 1954–).

Este acercamiento a las novelas y los cuentos de las susodichas autoras pretende esbozar las características de una estética femenina caribeña posmoderna que se asemeja a la escritura nómada que propone Rosi Braidotti en *Nomadic Subjects* (1994). Dicha escritura deja al descubierto la multitud de posibilidades de significado que poseen los cuerpos y sujetos femeninos caribeños que han sido tradicionalmente suprimidos por una perspectiva crítica falologocéntrica basada en el binario mente/cuerpo. A pesar de que la mayoría de los cuerpos que se presentan en el presente análisis son cuerpos cultural y sexualmente específicos: cuerpos caribeños y—en la mayoría de los caso—femeninos, estos cuerpos son también los términos movibles e intercambiables de la producción cultural caribeña femenina actual. La característica más notoria de estos cuerpos es una apertura ontológica hacia la terminación social que los hace espacios propicios para las

negociaciones de poder, la resistencia a la normalización y la producción de nuevas forma de expresión.

Una de las dificultades de estudiar la producción cultural del Caribe es precisamente la multiplicidad que marca la región. La mayoría de los estudiosos que se han dado a la tarea de estudiar el Caribe se han visto obligados a justificar que el Caribe en verdad existe ya que hay académicos que cuestionan que esta zona geográfica sea realmente un conjunto en términos culturales. Sin embargo, hay un consenso general de que los treinta territorios insulares y litorales compuestos de naciones soberanas, departamentos de ultramar y dependencias constituyen una región que ciertamente comparte varias particularidades históricas e idiosincrasias culturales. En *Caribbean Poetics* (1997), Silvio Torres-Salliant explica que para estudiar el Caribe es necesario reconocer los factores que unen a la región (31). Este impulso territorializador es beneficioso en el contexto del presente trabajo porque permite esbozar un mapa de la producción cultural femenina actual en las tres islas hispano-parlantes del Caribe.

Con tal de cumplir este acometido es preciso resumir, aunque sea someramente, la historia de la región. El Caribe fue habitado por varias civilizaciones pre-colombianas tales como los taínos, caribes, siboneyes, mayas y araucanos. A partir del 1493 la región empezó a ser colonizada por España, Inglaterra, Francia y los Países Bajos. A lo largo del periodo colonial, el Caribe fue el destino final para esclavos provenientes del África y de trabajadores no abonados de la China y la India. En 1815, la corona española pasó la real cédula para estimular la migración de europeos a las islas de Cuba y Puerto Rico, lo que atrajo no solo a más españoles sino también a corceses, italianos, franceses, irlandeses, escoceses y alemanes a las islas hispano-hablantes. Desde el 1823 con la proclamación de

la Doctrina Monroe y su culminación en la Guerra hispano-estadounidense de 1898, el Caribe ha experimentado la presencia política y militar de los Estados Unidos.

Además las políticas económicas neoliberales en décadas recientes han contribuido a las migraciones masivas de caribeños a los Estados Unidos, el Canadá y Europa (primordialmente a los países que colonizaron la zona). Asimismo la migración intra-caribeña ha sido común desde los tiempos coloniales como lo ejemplifican la huida de franco-haitianos con sus esclavos a Santiago, Cuba después de la Revolución haitiana de 1791 y en el presente como es evidente en las migraciones de dominicanos a Puerto Rico a partir de los años ochenta. Sin embargo, la mayoría de los estudios del Caribe insisten en resaltar el efecto del mestizaje racial y la transculturación que se dio a partir de ésta (como algo positivo o negativo según la visión del autor) a expensas de temas relacionados al género y a la diferencia sexual. Los pocos estudios que sí abordan la producción de las mujeres escritoras del Caribe hispano generalmente las ubican junto a escritoras latinoamericanas (si son blancas) como en el caso de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré o con escritoras del Caribe anglo y franco-parlante (si son negras) como en el caso de la poeta cubana Nancy Morejón. No hay ningún estudio que analice críticamente y en conjunto el trabajo de las escritoras de las tres Antillas hispano-hablantes. Consecuentemente, esta propuesta nace de un deseo de llenar un vacío en el estudio de la literatura escrita por mujeres del Caribe hispano.

Con la excepción de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Lydia Cabrera, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, las mujeres han estado al margen del canon literario del Caribe hispano. No obstante, vale la pena señalar que en los últimos años los estudios de las obras de algunas de estas autoras han ido cambiando de perspectiva crítica. Por ejemplo,

la poesía romántica de Gómez de Avellaneda ha sido opacada hasta cierto punto por un nuevo interés en su novela *Sab* (1841), una de las primeras novelas abolicionistas escritas en castellano, como bien lo evidencia la docena de ediciones críticas que han sido publicadas de ella desde 1991 en español, inglés y francés. En *Sab* Gómez de Avellaneda representa empáticamente el suplicio de un esclavo que trabaja en una plantación de caña de azúcar y así la autora traza una línea paralela entre la subyugación del negro y la de la mujer en la Cuba del siglo dieciocho. Las nuevas investigaciones académicas sobre los cuentos de Cabrera basados en el folclor oral afrocubano y recopilados en la colección *Cuentos negros de Cuba* (1954), también son significativas ya que se alejan de los aspectos meramente folclóricos de su trabajo para enfocarse en las maneras en las cuales los sujetos subalternos negocian el poder. Sin embargo, no es hasta que surgen los estudios de la colección de cuentos de Rosario Ferré, *Papeles de Pandora* (1979), que se puede decir que se inaugura una tradición literaria y crítica posmoderna femenina hispano-caribeña. En sus cuentos, Ferré mezcla las voces de mujeres de diferentes generaciones, razas y clases sociales en un tejido que borra la línea entre la realidad y la fantasía mientras que representa la decadencia de la aristocracia cañera puertorriqueña del principio del siglo veinte y el surgimiento de una clase de profesionales y negociantes. Igualmente, en *Pasión de historia* (1987) Vega cuestiona los límites entre lo que ha sido tradicionalmente considerado material digno de la literatura al usar el lenguaje coloquial, el humor irónico y una mezcla de géneros narrativos (incluyendo el *pulp fiction* y el *film noir*) para representar la cultura urbana puertorriqueña y en especial la cosificación de la mujer dentro de ésta.

Para resaltar el trabajo de las actuales escritoras del Caribe hispano y señalar las características de su escritura y subjetividad nómada, en los capítulos que siguen se analizan algunas novelas y algunos cuentos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez. Más específicamente, se emplean las teorías de Benítez Rojo, Braidotti y Grosz para explorar cómo Hernández Núñez, Santos-Febres y Portela liberan el cuerpo de tropos literarios restrictivos al presentarlos como el sitio de la producción de un sujeto social. Estas representaciones del cuerpo resaltan las formas únicas en las cuales las mujeres hispano-caribeñas experimentan y expresan materialmente su subjetividad histórica y social y al hacerlo destapan los hilos ocultos de la compleja red que es el Caribe.

A lo largo del presente estudio se hará referencia a una gama amplia de teorías literarias y culturales. Sin embargo, los cimientos del marco teórico propuesto estarán compuestos de una argamasa de la idea del performance suprasincrético de Benítez Rojo, el concepto de la subjetividad nómada de Braidotti y la noción del conocimiento incardinado de Grosz. Benítez Rojo, Glissant, Braidotti y Grosz se basan en el uso metafórico del rizoma que proponen los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (1976). En la botánica el rizoma es el tallo subterráneo de una planta de cuyos nódulos surgen raíces y brotes en varias direcciones creando una red compleja. Deleuze y Guattari usan el rizoma para describir un modo nómada de teorizar que permite un acercamiento de naturaleza múltiple y no jerárquica. El rizoma, en contraste al model arborescente del pensamiento tradicional occidental basado en binarios, se caracteriza por las incesantes conexiones no cronológicas. Ahora bien, aunque Benítez Rojo, Braidotti y Grosz utilizan el rizoma para sus teorizaciones, cada uno lo hace de una manera diferente

y con fines distintos. Por ejemplo, Benítez Rojo lo usa para describir una producción cultural caribeña marcada por la absorción constante de otras culturas. Mientras tanto, Braidotti utiliza el rizoma para explicar la subjetividad contemporánea nómada, es decir una identidad que siempre se está actualizando para adaptarse a las necesidades del sujeto. Grosz, por su parte, usa un acercamiento rizomático para describir el potencial del cuerpo para romper el binario mente/cuerpo sobre el cual descansa el pensamiento occidental. Estos tres usos del rizoma son relevantes al presente estudio de la narrativa contemporánea de escritoras caribeñas, ya que ésta es una narrativa marcada por la multiplicidad y el cambio, pero ante todo porque es una narrativa que permite la exploración de formas estéticamente novedosa de expresar la búsqueda ontológica.

Benítez Rojo en la conclusión a *La isla que se repite* afirma que le habría sido difícil estudiar el Caribe desde una perspectiva que no fuera aquella ofrecida por el posmodernismo a pesar de las ya consabidas limitaciones que ésta implica en el análisis del llamado tercer mundo (312). Según Benítez Rojo, el beneficio del posmodernismo es que toma en cuenta el juego de la paradoja y lo no céntrico, los flujos y las dislocaciones; es decir, el posmodernismo concuerda con las ya existentes características del Caribe (313). En *El alfiler y la mariposa: género, voz y escritura en Cuba y el Caribe* (1997), Nara Araújo afirma que “Una de las contribuciones de la teoría feminista ha sido el esfuerzo consciente de desmontaje de estas relaciones [binarias]. Y en su consecuente rechazo, nada ajeno al pensamiento filosófico de la posmodernidad, a los discursos hegemónicos y autoritarios” (112). Tanto Benítez Rojo como Araújo afirman que el posmodernismo no es ajeno al dilema lingüístico. Al compartir la concepción posestructuralista de la arbitrariedad del lenguaje, el pensamiento posmodernista—en

especial su vertiente feminista—deja abierto un espacio para que el sujeto marginado pueda construirse a través de la repetición que conlleva la recreación de formas ambivalentes de expresión que desestabilizan el *status quo*.

Ahora bien, cuando se habla del Caribe en términos teóricos es imposible eludir el tema del poscolonialismo. No cabe duda que este conjunto de teorías ofrece un punto de partida útil para el estudio del Caribe. Sin embargo, dicho paradigma, como veremos a continuación, también tiene sus límites. Para los poscolonialistas, las comunidades poscoloniales derivan su legitimidad al afirmar su diferencia. Ya que el sujeto poscolonial se ve obligado a hablar en el idioma del colonizador, su deseo por una identidad propia se centra principalmente en la necesidad de descolonizar el idioma. Según Frantz Fanon en *The Wretched of the Earth* (1961) el mundo colonial es un mundo marcado por el maniqueísmo. A través de la ley y el orden, el colonizador convierte al colonizado en la materialización del mal y así garantiza su propio sentido de superioridad (6). En el caso del Caribe, esta compartimentalización está basada en la “epidermalización” (*epidermalization*) o el proceso a través del cual los cuerpos negros se convierten en objetos que inspiran terror tan solo por su color. Por lo tanto, el colonizado negro busca enmascararse, o tapar el color de su piel, a través de la asimilación cultural que generalmente inicia con la asimilación lingüística. En *Black Skin, White Faces* (1952) Fanon explica que en la situación colonial, el colonizado es convencido de que el lenguaje de la metrópolis es la clave de entrada al mundo blanco. Sin embargo, el colonizado, aunque aprenda el lenguaje del colonizador, sigue marcado por el color de su piel y por lo tanto nunca logra superar la imagen que los demás tienen de él. Es por ello que Fanon propone el concepto de la descolonización. El psicoanalista,

y precursor del poscolonialismo, explica que “decolonization unifies this [colonial] world by a radical decision to remove heterogeneity, by unifying it on grounds of nation and sometimes race” (10). Es decir, según Fanon, la liberación del colonizado sólo se puede dar a través de un proceso de homogenización nacional y racial.

En general, los poscolonialistas afirman que el énfasis que el posmodernismo pone sobre la naturaleza cambiante del sujeto y su falta de unidad despojan al sujeto poscolonial de una identidad propia. No obstante, pensadores como Benítez Rojo y el martiniqueño Édouard Glissant, discípulo directo de Deleuze y Guattari, han repensado al Caribe desde la perspectiva ofrecida por el posmodernismo. Por ejemplo, en *Poetics of Relation* (1997), Glissant se aleja de la oposición colonizador/colonizado que permea el poscolonialismo desde Fanon, al proponer más bien una relación dialéctica caracterizada por la libre apropiación de fuerzas provenientes de diversas fuentes que enriquecen al individuo y que, en vez de relegarlo a la estasis, lo liberan a través de un devenir continuo. Según Lorna Burns para Glissant “the close proximity of poet, people and landscape as well as their capacity to affect and be affected is key to his vision” (120). Glissant hace eco de la idea propuesta por Deleuze y Guattari de que el lenguaje y la literatura están vinculados a la producción creativa de la colectividad. Como no hay un *cogito* transcendental ni un sujeto *a priori*, cada colectividad se produce a sí misma a través del lenguaje. La enunciación en sí es el proceso a través del cual la colectividad toma forma. Por lo tanto, Glissant explica que la búsqueda ontológica del sujeto poscolonial no puede iniciarse en el mismo sujeto sino en los procesos a través de los cuales las identidades, los valores y las diferencias son producidos.

El dilema del lenguaje no concierne solo al poscolonialismo sino también al feminismo, tanto dentro como fuera de una realidad poscolonial, ya que la mujer ha estado tradicionalmente al margen de la cultura y el lenguaje patriarcal. Como bien explica Mary Eagleton en *Feminist Literary Theory* (2011), existen nociones muy marcadas en torno al lenguaje cuando se habla del género. Por ejemplo, en estudios sociológicos se ha determinado que para una parte significativa de la población el lenguaje usado por las mujeres es inconsecuente mientras que el lenguaje usado por los hombres carga cierta autoridad y coherencia (270-71). Por lo tanto, si las mujeres desean ascender en la sociedad, ellas se ven obligadas a utilizar un lenguaje “masculino”. Con esto en mente las feministas han expresado cómo el significado puede ser constituido de diferentes maneras. Por lo tanto teóricas como Mary Jacobus en *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism* (1986) advierten el peligro de un incipiente biologismo en la propuesta de una “escritura de mujeres”, mientras que a la vez reconocen dicho tipo de escritura como una estrategia política importante. Del mismo modo Luce Irigaray en *This Sex Which Is Not One* (1977) le recomienda a la mujer que asuma su rol femenino deliberadamente (76). En este contexto, lo femenino no es una predisposición natural, sino el uso consciente de un método de mimesis deconstructivo. Más aún, en “The Laugh of the Medusa” (1976) Hélène Cixous afirma que la mujer que escribe debe atraer a la mujer a la escritura de la cual ha sido alejada tan violentamente como de su propio cuerpo (875). Así la conexión entre el cuerpo y el lenguaje se reitera en el contexto de la diferencia sexual.

Debra Castillo en “Finding Feminisms” (2004) y Claudia Lima da Costa in “O sujeito no feminismo: revisando (novamente) os debates” (2010) señalan la importancia

de considerar los límites de los discursos feministas teóricos del Norte (los Estados Unidos y Europa)—que incluyen el posmodernismo—para poder contextualizar las ideas de la diferencia sexual dentro de las realidades del Sur (Latinoamérica y el Caribe). Sonia E. Álvarez propone, por su parte, en vez de un cambio radical con el Norte, lo que en “Construyendo una política feministas da tradução” (2009) ella llama una política feminista de la traducción. Álvarez emplea la metáfora de la traducción para describir cómo el pensamiento feminista actual está colmado de discusiones relacionadas a la globalización y el movimiento, lo cual exige la habilidad de viajar a través de fronteras geopolíticas y teóricas (743). La propuesta de Álvarez hace eco del llamado de Braidotti a lo que ella llama una práctica de diálogo entre diversas genealogías femeninas. Braidotti expresa la importancia de la posicionalidad en el debate posmoderno sosteniendo que la “crisis” de la subjetividad (la fragmentación del sujeto) debería entenderse no como una pérdida sino como una apertura que apodera a grupos marginados. Este apoderamiento se logra al permitir la indagación de nuevas posibilidades ontológicas, artísticas y políticas. Por lo tanto, aunque el presente estudio se fundamenta ante todo en las ideas de Benítez Rojo, Braidotti y Grosz, éstas serán “traducidas” y posicionadas en un diálogo continuo con posestructuralistas, poscolonialistas y feministas del Norte y del Sur incluyendo a pensadores/as latinos/as, afroestadounidenses y caribeños/as de las zonas franco y anglo-parlantes para examinar más a fondo todos los matices de la narrativa contemporánea de las mujeres hispano-caribeñas cuyo trabajo se analizará.

El performance suprasincrético de Benítez Rojo y la poética de la relación de Glissant

En *La isla que se repite*, Benítez Rojo afirma que el código maestro de la máquina cultural del Caribe está compuesta por una red de subcódigos interconectados. Según Benítez Rojo, los subcódigos que componen el Caribe revelan una sabiduría “ ‘otra’ que yace olvidada en los cimientos del mundo preindustrial [mientras que permite] el interplay de las dinámicas que contienen modelos de conocimientos que son típicos de la modernidad y la posmodernidad” (xxiii). El autor de *La isla que se repite* asocia lo preindustrial con lo amerindio y africano (con un énfasis en lo africano en el Caribe) y la modernidad con Europa. Él denomina esta red de subcódigos un “performance suprasincrético” porque es un proceso incardinado—es decir, una manifestación corpórea recurrente—que va más allá de la superposición de creencias y prácticas religiosas (conocido simplemente como “sincretismo”) hasta convertirse en una fusión indiscriminada de múltiples culturas aparentemente disímiles. Se usa aquí la palabra “proceso” con cautela, ya que Benítez Rojo rechaza el término por la connotación de progreso y finalidad que éste suele tener. No obstante, el término se utiliza en este contexto para describir un acto continuo, aunque intermitente, que no se mueve hacia una meta final específica, sino que deja suficiente espacio abierto para los encuentros inesperados y las líneas de escape. La posmodernidad, entonces se puede entender en el Caribe como el deseo de trascender los límites de la modernidad (caracterizada por el pensamiento binario) a través de las combinaciones abrumadoras (el neobarroco) y el flujo constante de transformaciones inesperadas que muchas veces colindan con lo “uncanny”.

La poética de la relación de Édouard Glissant es una estrategia específicamente literaria que, como la idea del performance suprasincrético de Benítez Rojo, permite reconceptualizar la idea de la totalidad asociada al pensamiento moderno occidental. Glissant ofrece como alternativa a los modelos literarios establecidos a través de una estética que permita el flujo libre de ideas que permiten la comunicación gozosa. El filósofo martiniqueño arguye que en este nuevo contexto la opacidad no equivale necesariamente lo turbio. Es más bien lo que se resiste a ser reducido y al resistirse garantiza su participación y confluencia (191). En palabras de Glissant

the something else or ambivalence of mimicry, then, is that which deterritorializes the plane of organization. As such, it is not the synthesis of a hybrid object that is the focus of a properly postcolonialist critique, but rather the line of flight in-between the colonizer and the colonized; the movement that deterritorializes both subjects of representation within colonial discourse. (143)

Este “something else” que menciona Glissant es parecido al “de cierta manera” de Benítez Rojo. Es la ambivalencia del simulacro que no puede ser fácilmente asimilado ni articulado. Por lo tanto, la opacidad glissantina es parte de un intento por superar la violencia de la modernidad que perpetúa esencialismos que reducen al otro.

Partiendo de postulados similares a los de Glissant, Benítez Rojo análisis las crónicas del fraile dominico Bartolomé de las Casas, la poesía afro-antillana de Nicolás Guillén, los estudio antropológicos de Fernando Ortiz y la narrativa del precursor del boom literario latinoamericano Alejo Carpentier, entre otros, para establecer que la característica que más distingue la producción cultural caribeña es el uso del performance suprasincrético como línea de escape a la violencia suscitada por la hostilidad racial que es un legado de la Plantación. “La Plantación” en el ensayo de Benítez Rojo se refiere a la plantación de caña de azúcar que se convirtió en el eje de la actividad económica de

España en las Antillas a fines del siglo dieciocho y las arraigadas estructuras de poder que se dieron en su entorno. Dichas estructuras de poder fueron profundamente afectadas por la trata de esclavos y el uso de mano de obra negra en la Plantación.

Consecuentemente, Benítez Rojo arguye que cuando se habla del Caribe, las diferencias de género y clase son eclipsadas por las diferencias etnológicas (xxxv). Por lo tanto, Benítez Rojo, en su estudio de la cultura caribeña, se niega siquiera a sopesar el tema de la diferencia sexual ya que lo considera excedido en importancia por el tema de la raza en la región. No obstante, las mujeres no están totalmente ausentes del texto de Benítez Rojo como lo ejemplifica la anécdota biográfica que incluye el autor en la introducción a *La isla que se repite* en la que describe cómo dos mujeres negras pasan frente a su balcón caminando “de cierta manera” durante la amenaza de la guerra nuclear en tiempos de la Crisis de los misiles en Cuba:

No puedo describir esa “cierta manera”; solo diré que había un polvo dorado antiguo entre sus piernas nudosas, un olor a albahaca y yerbabuena en su vestido, una sabiduría ritual simbólica en su gesto y en su cháchara. Supe inmediatamente que no habría un apocalipsis. . . De esta “cierta manera” se expresa el humus mítico o lo mágico de las civilizaciones que contribuyeron a formar la cultura caribeña. (10-11)

Vera M. Kutzinski en *Sugar's Secret: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* (1993) arguye que Benítez Rojo yuxtapone la razón masculina y la sabiduría femenina (en especial la que se asocia con la mujer negra). Más aún el hecho de que lo que es significativo es cómo lucen y huelen las mujeres, no lo que dicen lleva a Kutzinski a la conclusión de que las mujeres representan para Benítez Rojo un intento de sumergirse en lo más primigenio de los orígenes míticos culturales caribeños. Según la autora de *Sugar's Secret* estos cuerpos femeninos están dotados con el conocimiento de lo que significa ser caribeño, pero este conocimiento solo puede ser extraído del performance

inarticulado de las mujeres por un hombre blanco (Kutzinski 175). Además, esta cita también representa para Kutzinski una escena voyerística familiar en el cual la mujer negra es el objeto de la mirada masculina (176). Sin embargo, a pesar de acoger la propuesta de Zavala quien llama a la crítica a liberar a la mujer caribeña de la mirada que la reduce, el presente estudio también admite la interpretación que hace Benítez Rojo del Caribe como una serie de devenires que se oponen a nociones tradicionales del conocimiento.

Es a través del conocimiento incardinado—esa “cierta manera” de caminar—que las mujeres de la anécdota de Benítez Rojo pueden ser interpretadas como la única esperanza del pueblo ante un gobierno local que es incapaz de garantizarles protección y la amenaza de una potencia mundial extranjera. Lo problemático en el uso metafórico de la mujer para describir los orígenes míticos del Caribe es el hecho de que Benítez Rojo le niega su propia voz. Glissant, como bien explica Odile Ferly en *A Poetics of Relation: Caribbean Women Writing at the Millenium* (2012), también “has been strickingly inattentive to the issue of gender” (1). Por lo tanto, en el presente estudio se demuestra que las experiencias vividas por mujeres han sido diferentes a la de los hombres, pero no por ello menos importantes a la formación de la cultura caribeña. Por consiguiente, al analizar la narrativa de mujeres del Caribe hispano-hablante a la luz de la subjetividad nómada y el conocimiento incardinado, se buscará rescatar las experiencias y voces de mujeres caribeñas y sus aportes a la producción cultural caribeña.

La subjetividad nómada de Braidotti y el conocimiento incardinado de Grosz

Según varias fuentes léxicas el vocablo “insularidad” se refiere a un lugar que está físicamente aislado y que no es fácilmente accesible como en el caso de una isla. Sin embargo, también se puede referir a una persona, grupo o sociedad que no tiene acceso a, o interés por, nuevas ideas o otras culturas. En “Women Against the Grain: The Pitfalls of Theorizing Caribbean Women’s Writing” (1998), Lizabeth Paravisini-Gerbert sostiene que la insularidad, es decir las condiciones locales que diferencian al Caribe del resto del mundo, se manifiesta en la región a través de la indivisibilidad de las relaciones de género y raza o clase, las conexiones complejas entre la moral sexual, el color de la piel y la movilidad social, la pobreza y la represión política que ha dejado los cuerpos de mujeres expuestos al abuso y la explotación. Según Paravisini-Gerbert la inhabilidad de la crítica euro-estadounidense por entender las particularidades de la experiencia de las mujeres caribeñas dentro de su insularidad es notoria en las frecuentes malinterpretaciones que dicha crítica suele hacer de la materialidad con la que las escritoras caribeñas representan el cuerpo femenino en sus textos. Estas interpretaciones erróneas generalmente insisten en la naturaleza netamente simbólica de estos cuerpos. Sin embargo, Paravisini-Gerbert insiste en que

The experience of many Caribbean women, historical experience as well as experience translated into literary texts, denies the body’s existence as mere symbolic construct. The flesh-and-blood quality of [the women in these texts] . . . serves as the vantage point from which Caribbean women writers and indeed most third-world women writers “read” and “write” the female body, from a materiality grounded in the specificities of history that set Caribbean writing apart from Euro-American theories of the body as text. (164)

Esta insistencia de las escritoras caribeñas por marcar la diferencia de los sujetos femeninos caribeños ante los intentos teóricos de la crítica euro-estadounidense señala su

insularidad. Sin embargo, para Paravisini-Gerbert dicha insularidad no está exenta de fluidez ya que a lo largo de la historia de la oralidad y la escritura de la mujer en el Caribe “There has always been . . . a fluid space in which women have defined the centrality of their bodies and voices through a deep connection to the specificities of our insularities” (168). Para la susodicha crítica, es indispensable que este espacio insular sea respetado por la crítica extranjera, ya que es el espacio desde el cual la mujer caribeña puede hablar en voz propia de su experiencia peculiar.

Por su parte, en el ensayo “Cartografías somáticas: la desterritorialización en la obra de poetas caribeñas” (1995), Ester Gimbernat-González amplía la noción de la insularidad para demostrar cómo las poetas caribeñas contemporáneas, entre ellas Mayra Santos-Febres y Ángela Hernández Núñez, se resisten no solo a ser encasilladas por la crítica euro-estadounidense, sino también por los límites impuestos por la idea de una identidad nacional. Para Gimbernat-González la complejidad del sentido de “territorialidad” (en el sentido deleuziano) del Caribe reside en sus constantes diferencias relacionadas a una historia de colonización y a una multitud de grupos étnicos y sociales. Estas diferencias son la base de conformación del espacio insular que la obra de estas poetas re(des)territorializan. Al reinscribir el cuerpo femenino desde la insularidad caribeña estas escritoras ofrecen una nueva mirada crítica en la que el cuerpo aparece como un mapa en el cual se va delineando una intrincada red de voces. Gimbernat-González explica que

Al intentar explorar el cuerpo de mujer en tal sentido, asumiendo contradicciones irreconciliables y tensiones polifónicas, se trastornan los significados cotidianos y las tranquilizantes presuposiciones que acomodan tal realidad. Las poetas enfrentan los sistemas establecidos de representación del cuerpo femenino y su trazado como mapa, equivalente a la misma insularidad desde la que crece su literatura. Este esfuerzo por

retrazar el mapa del Caribe y del cuerpo de mujer es en sí un acto de liberación. (240-41)

La escritura de Santos-Febres y Hernández Núñez rompe el esquema (impuesto tanto por la crítica masculinista nacional como por la crítica feminista extranjera) del cuerpo de mujer como un símbolo de lo nacional. La obra de estas poetas caribeñas exhibe una voluntad de cuestionamiento y ruptura con los mapas impuestos. Dicho cuestionamiento permite que surjan otros mapas “de una geografía que se arraiga en la insularidad pero que se ramifica más allá del control y encasillamiento de los límites ‘inventados’ de cierta identidad nacional excluyente” (244).

Estos mapas que sugiere Gimbernat-González y que surgen de ese espacio fluido que según Parivisini-Gerbert existe en la insularidad femenina caribeña son habitados por lo que Braidotti llama sujetos nómades. En su estudio del incardinamiento y la diferencia sexual en la teoría feminista posmoderna, Braidotti explora diversos aspectos del concepto de “sujeto nómade” como una figuración apropiada para la subjetividad contemporánea (tanto femenina como masculina). Para Braidotti, el nomadismo es una conciencia aguda de la movilidad de las fronteras. Su cohesión es producida por la repetición, el movimiento y el desplazamiento. En *Volatile Bodies* (1994), Grosz, por su parte, intenta subvertir las visiones y representaciones convencionales del cuerpo al transgredir la frontera entre en binario mente/cuerpo creada por el pensamiento moderno basado en la filosofía cartesiana. El sujeto nómade de Braidotti y el conocimiento incardinado de Grosz son conceptos que requieren un ahondamiento en el pensamiento dualista y monológico producido por el fallogentrismo mientras ponen al descubierto las múltiples capas complejas de la subjetividad contemporánea.

Tanto Braidotti como Grosz buscan analizar cómo las feministas hoy exploran los diferentes tipos de subjetividades femeninas y las luchas que emprenden las mujeres, en sus distintos contextos, con el lenguaje para producir representaciones afirmativas en lugar de aquellas que enfatizan una falta o pérdida. Según Braidotti, “the starting point for feminist redefinitions of subjectivity is a new form of materialism, one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject” (3). Por lo tanto, el cuerpo del sujeto no es visto simplemente como una ocurrencia biológica, sociológica o simbólica sino como un punto de superposición entre lo físico, lo social y lo metafórico. En este nuevo materialismo que describe Braidotti, el cuerpo es para el sujeto femenino el espacio propicio para la reflexión ontológica. Como bien afirma Grosz, “Bodies are not inert; they function interactively and productively. They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable” (xi).

El performance suprasincrético de Benítez Rojo, la subjetividad nómada de Braidotti y el conocimiento incardinado de Grosz son ideas inspiradas en el trabajo sobre líneas de escape y devenires de Deleuze. No obstante, lo más significativo en términos del presente estudio, es el hecho de que son procesos incardinados que fomentan el surgimiento de interacciones, experiencias, conocimientos y encuentros que bajo otro lente crítico no se develarían. Aunque la repetición es una característica de estos procesos, hay que aclarar que ésta no está basada en la mera imitación, sino más bien en una interconectividad intensa. Este tipo de repetición se da a través de la simulación de patrones asentados desde el reposicionamiento del sujeto. Dicho simulacro es la mimesis estratégica de la mujer en Luce Irigaray o el esencialismo estratégico del sujeto

poscolonial en Gayatri Chakravorty Spivak. Braidotti afirma que el poder de esta simulación es el potencial de apertura, a través de sucesivas repeticiones y estrategias miméticas, de los espacios intermedios donde existe la posibilidad de engendrar formas alternativas de agencialidad siempre y cuando haya, como bien lo advierte Judith Butler, una conciencia crítica que lo permita.

Más aún, estas nociones son una línea de escape de la violencia perpetuada por el colonialismo, el patriarcado y el nacionalismo excluyentes. Tomando esto en cuenta, es necesario reconocer que aunque la diferencia (sexual o racial) encierra su propia violencia, la insistencia en la unidad ejerce otro tipo de violencia, una violencia impuesta a un grupo cuya diferencia es eliminada. En relación a esto, Grosz afirma que “The former is a constitutive, formative, inalienable violence, the violence of existence and becoming; the latter is a wanton, gratuitous violence, the violence that undergoes historical and cultural transformation, a violence capable of being transformed, rewritten, even reversed, through the counterviolence of resistance” (208). Por lo tanto, Braidotti sostiene que el sujeto nómada reconoce su necesidad de una ética que lo ayude a liberarse de ambos tipos de violencia y sobrellevar astutamente los cambios de lenguaje y posicionalidad cultural. Ella afirma que esto requiere “acknowledging that the interchangeability of signs is not a medieval death dance but a pattern of orchestrated repetitions whose complexity should be respected and not drowned out” (Braidotti 15). Es así que, según la filósofa, el sujeto nómada puede ser una entidad ética que acepta la multiplicidad a la vez que rechaza el relativismo. Esta idea tiene resonancia con la noción de la opacidad de Glissant quien sostiene que la violencia de la modernidad reside en su intento por mantener la homogeneidad de las culturas (*Poetics* 197). Tomando estas ideas

en cuenta, el siguiente análisis demuestra cómo las narrativas de Hernández Núñez, Santos-Febres y Portela funcionan dentro de las consideraciones ofrecidas por Braidotti, Grosz, Benítez Rojo y Glissant. Más aún, también se devela cómo estas escritoras hispano-caribeñas presentan un posmodernismo que estando lejos de lo frívolo—como explica Cynthia M. Tompkins en *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation* (2006)—reconoce la necesidad de hacer conexiones afectivas significativas (3).

La narrativa nómade de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez

El objetivo de aplicar las teorías del performance suprasincrético de Benítez Rojo, la subjetividad nómade de Braidotti y el conocimiento incardinado de Grosz es el de señalar las características de una narrativa nómade femenina caribeña. El término “narrativa nómade” viene de la “escritura nómade” que describe Braidotti como el proceso de deshacer la ilusión de las identidades fijas. Escribir de manera nómade significa, por ende, liberar las palabra del sedentarismo, desestabilizar los significados hasta ahora aceptados, y deconstruir las formas establecidas de la conciencia (15). La narrativa Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez logra esto a través de la desterritorialización, la polifonía, la parodia, la opacidad y la preponderancia del cuerpo. Todas esta características apuntan a una fuerte estima hacia la política de lugar. Esta es una estética basada en la consideración de las incongruencias, la repetición y la arbitrariedad de múltiples lenguajes. El escribir es para las escritoras caribeñas contemporáneas un proceso de desmantelamiento de la ilusión de sujeto unitario y del sentido de seguridad que viene con la familiaridad con una sola ubicación lingüística.

Escribir de este modo se trata de deshacer la pasividad del lenguaje, cuestionar las estructuras de poder establecidas y deconstruir las epistemologías existentes.

La desterritorialización es la transgresión de las fronteras entre diferentes discursos, géneros literarios y tradiciones culturales. Según Braidotti la desterritorialización implica el cruce constante de fronteras disciplinarias que resulta en un *collage* compuesto de conceptos prestados, o robados, y usados deliberadamente fuera de contexto para subvertir la intención original. En cuanto a la polifonía, ésta es la mezcla de distintas voces narrativas o, como bien afirma Braidotti, el reconocimiento de la voz del otro. Al permitir que otros hablen en sus textos, las escritoras caribeñas aquí analizadas disuelven la noción de las identidades fijas e inscriben su trabajo en un proyecto colectivo más amplio. La parodia, en el sentido que le da Linda Hutcheon dentro del posmodernismo, es la simulación de patrones asentados desde el reposicionamiento del sujeto. En el caso de los textos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez, la parodia se da a través del simulacro, en ocasiones carnalesco, de los estereotipos de la femineidad caribeña. Para Glissant la creación literaria caribeña es la habilidad de crear opacidades que se resisten a la razón monolítica. Esto sugiere que para entender la opacidad es necesario estudiar la textura del tejido, como se relacionan sus componentes, y no la naturaleza aislada de cada uno de ellos (190). En la narrativa de escritoras caribeñas contemporáneas esta opacidad se da a través de en la preponderancia del cuerpo el punto de convergencia de la desterritorialización, la polifonía, y la parodia. Estudiar las representaciones del cuerpo en la narrativa de estas escritoras es estudiar la textura de su tejido. En la siguiente sección explicaré brevemente cómo cada autora trata el tema del cuerpo en sus novelas y cuentos.

En el “Capítulo dos: el baile de máscaras de la mujer negra en la narrativa de Mayra Santos-Febres” se analiza la novela *Fe en disfraz* (2009) y los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” de la colección *Pez de vidrio* (1996) de Santos-Febres. Al emplear la noción de Linda Hutcheon de la parodia posmoderna y la metaficción historiográfica, se demuestra cómo Santos-Febres reescribe la historia de la mujer negra al crear personajes que demuestra agencialidad al conscientemente moldear y usar sus cuerpos. Esta agencialidad es especialmente evidente en el uso que hacen las protagonistas de la narrativa e Santos-Febres del erotismo, el cual le permite sublevar las limitaciones que se le han sido impuestas por una sociedad poscolonial patriarcal. Además el empleo de la parodia cuestiona la representación de la mujer negra en la literatura canónica caribeña y el discurso de la historia. En el “Capítulo tres: el espectáculo de los cuerpos y la *danse macabre* en la narrativa de Ena Lucía Portela” se estudia la novela *El pájaro: pincel y tinta china* (1996) y los cuentos “Un loco en el baño” y “Al fondo del cementerio” de *Una extraña entre las piedras* (1999). Usando la idea del biopoder de Michel Foucault y la noción de lo abyecto de Julia Kristeva, se revela cómo los personajes femeninos de Portela rebasan los límites de la normatividad. Ellas logran esto a través de la subversión de la mirada y una atracción hacia cuerpos deformes que se resisten a ser convertidos en objetos de estudio tal y como su propia escritura.

En el “Capítulo cuatro: la transcorporalidad del lenguaje y las “nupcias poéticas” en la narrativa de Ángela Hernández Núñez” se examina la novela *Metáfora del cuerpo en fuga* (2005) y los cuentos “Alí Samán” y “El aura de la aprendiz” de *Cuentos casi extraños* (2005) de Hernández Núñez. Usando la teoría de lo transcorporal de Staicy

Alaimo y la idea de las “nupcias poéticas” de Judith Still, se demuestra cómo los personajes femeninos de Hernández Núñez alteran la supuesta fijeza del lenguaje. Ellas hacen esto al vincular las palabras a los sentidos (especialmente lo táctil) resultando en una experiencia transcorporal que despierta sus afectos creando así relaciones intersubjetivas con el/lo otro. En el “Capítulo 5: la imaginación transcultural en la búsqueda de nuevos modelos epistemológicos” se señala las similitudes que existen entre la narrativa de Hernández Núñez, Santos-Febres y Portela en el contexto del nomadismo filosófico. También se explica cómo las características de sus textos que se prestan para la formación de una estética femenina caribeña nómada también ofrecen nuevos modelos epistemológicos a través de lo sensorial y lo afectivo.

CHAPTER 2

EL BAILE DE MÁSCARAS DE LA MUJER NEGRA EN LA NARRATIVA DE MAYRA SANTOS-FEBRES

Parody has certainly become a most popular and effective strategy of black, ethnic, and feminist artists, trying to come to terms with and to respond, critically and creatively, to the predominantly white, Anglo, male culture in which they find themselves. For both artists and their audiences, parody sets up a dialectical relation between identification and distance.

—Linda Hutcheon, “The Politics of Postmodernism” (206)

La parodia y el erotismo

En una entrevista con Nadia V. Celis, la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres enumera los temas que más le preocupan: 1. el espacio urbano; 2. la conexión entre la raza y el género; 3. la contienda entre los saberes del cuerpo y la razón; y 4. la marginalidad y las negociaciones que se dan en su entorno (251). Estos temas, que señalan la interseccionalidad operante en la construcción de la otredad, son evidentes en los cuentos de la colección *Pez de vidrio* (1996) y la novela corta *Fe en disfraz* (2011). Los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” toman lugar en espacios marginales de la zona metropolitana de Puerto Rico: un restaurante que atiende a camioneros y trabajadores cañeros y un salón de belleza situado cerca de un caserío. En las grandes capitales caribeñas se hace más evidente la correlación entre la raza y el género y el enfrentamiento entre los saberes del cuerpo y la razón debido al hecho de que en ellas se concentra una diversidad de sujetos que, dada la proximidad, se ven obligados a negociar el poder. En el caso particular de Puerto Rico esta dinámica se intensifica aún más por las

migraciones circulares entre la Isla y la urbe estadounidense que provocan la constante introducción de nuevas influencias culturales. Esto es evidente en *Fe en disfraz* cuya trama, en contraste a los cuentos de *Pez de vidrio*, se desarrolla mayormente en una universidad ubicada en una metrópolis estadounidense donde se encuentra la diáspora caribeña representada por una mujer afro-venezolana y un hombre puertorriqueño, ambos profesores de historia. En “Heterotopías del deseo”, Celis afirma que la agencialidad que Santos-Febres le otorga a sus protagonistas se hace posible por medio de “una topografía particular, . . . la movilidad de los personajes y de los espacios mismos que reiteran metonímicamente la condición ‘translocal’ del Caribe y sus ciudadanos” (133). Es por ello que la urbe le permite y exige a sus habitantes, en especial a los marginados, participar del performance suprasincrético caribeño—la manifestación corpórea de la fusión de culturas—del que habla Antonio Benítez Rojo como estrategia de supervivencia ante el legado violento de la Plantación. Según Édouard Glissant la violencia también es parte de la tradición intelectual moderna en la cual se intenta categorizar a las personas y las culturas de manera sistemática lo que resulta en la creación de binarios jerarquizantes (197). Por lo tanto, el filósofo martiniqueño arguye que la opacidad es una línea de escape de dichos binarios ya que a través de ella el otro se resiste a ser reducido (191).

En la narrativa de Santos-Febres la opacidad y el performance suprasincrético son evidentes en la parodia de las representaciones tradicionales de la mujer negra tanto en la historia oficial como en la literatura caribeña canónica. En “The Politics of Postmodernism: Parody and History” (1986) Linda Hutcheon presenta la parodia como una mimesis crítica que rechaza la idea de una identidad fácilmente discernible

permitiéndole al sujeto afirmar su diferencia ante las estructuras sociales dominantes que producen la otredad excluyente (183-85). Una de las más conocidas representaciones de la mujer negra en la literatura puertorriqueña es la del poeta vanguardista Luis Palés Matos (1898-1959) a cuya poesía negrista se le ha concedido un lugar privilegiado en el canon literario de la Isla. Cabe destacar que el negrismo hispano-caribeño se dio simultáneamente al Harlem Renaissance y a la Négritude. Sin embargo, aunque los movimientos estadounidense y francófono fueron presididos por escritores pertenecientes a la diáspora africana como Langston Hughes (1902-1967) y el martiniqueño Aimé Césaire (1913-2008), los más conocidos escritores negristas en el Caribe hispano fueron en su mayoría blancos. Esto se debe al hecho de que el negrismo en el Caribe hispano no correspondía al deseo de auto-afirmación del negro sino a los postulados del vanguardismo europeo que buscaban romper con las normas impuestas al arte en occidente al integrar elementos de las llamadas culturas “primitivas” en su trabajo.

El impulso exotizante en la poesía vanguardista es evidente, por ejemplo, en los poemas negros de Palés Matos quien revolucionó la poesía puertorriqueña con su experimentación lingüística y temática. A su novedoso uso de la jitanjáfora para imitar la cadencia del habla del negro y el ritmo de sus tambores se suma el protagonismo del negro, y en particular el de la mujer negra o mulata. Sin embargo, Palés Matos insiste en representar a la mujer mulata como una alegoría de la Isla. Por ejemplo, en el poema “Ten con ten” (1937), el poeta vincula lo español a la civilización y la cultura mientras que asocia lo africano con lo primigenio y la naturaleza. Esto es evidente en la siguiente estrofa:

Pasarías ante el mundo
por civil y ciudadana,

si tu axila-flor de sombra-
no difundiera en las plazas
el rugiente cebollín
que sofríen tus entrañas. (5.1-6)

El uso del modo condicional del verbo en el poema sugiere que la mujer/isla pudiera “pasar” por española (civilizada, culta, moderna) si no fuera por el hecho de que está “marcada” por su herencia africana que se manifiesta corporalmente a través del olor que despiden sus axilas. El poeta emplea la sinestesia cuando describe dicho olor utilizando el adjetivo “rugiente” que se refiere al sonido que hacen los leones. Por lo tanto, Palés Matos incide en un binarismo que pone en desventaja lo negro y lo femenino y cosifica, e incluso animaliza, a la mulata haciéndola todo cuerpo y privándola de la palabra y la razón. En el Caribe, algunos elementos de esta tendencia vanguardista se extendieron a la concepción de lo real maravilloso de Alejo Carpentier y el realismo mágico de escritores como Gabriel García Márquez. La narrativa de Santos-Febres simultáneamente se inscribe en y subvierte la tendencia exotizante del vanguardismo palesiano y las demás corrientes literarias hispano-caribeñas posteriores y saca a la mujer negra (y mulata) de la cárcel de la metáfora.

Además de difuminar la violencia, el performance de la mujer negra en la narrativa de Santos-Febres—que se da por medio del juego erótico—resulta en la asociación afectiva a través del goce compartido. Hutcheon sostiene que un componente indispensable de la parodia posmoderna es el elemento lúdico que permite la ruptura de los binarios al acercar afectivamente a las personas (186). En “Uses of the Erotic: The Erotic as Power” (1978), Audre Lorde describe lo erótico como una fuente de poder que surge de la búsqueda compartida con otra persona. Lorde explica que el resultado de esta búsqueda es que “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). Como se demostrará a continuación, en los textos de Santos-Febres lo erótico, además de unir a las personas, actúa como un puente que conecta al cuerpo con la memoria histórica colectiva.

Según Santos-Febres en su ensayo “Los usos de eros en el Caribe” (2005):

el conocimiento propio se da a través del cuerpo, sin intentar trascender la materia. Es por medio de una profunda experiencia del cuerpo que se llega a la subjetividad, a través del descubrimiento de las coordenadas del cuerpo, de sus contactos históricos, orgánicos, sociales y sexuales. (90)

En cuanto a estos contactos, es necesario recordar la ruptura psíquica que provocó la esclavitud y cómo la voz de la mujer negra fue borrada del imaginario social y de la historia oficial. En “Un diario de sueños y privaciones” (1995) Alzira Rufino, líder del movimiento de mujeres negras del Brasil, escribe que en el pasado “habló por nosotras 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.p.). A través de los personajes de “Marina y su olor”, “La hebra rota” y *Fe en disfraz*, Santos-Febres transgrede las fronteras al reapropiarse de los estereotipos de la mujer negra y alterar su función opresora a través de la parodia como parte de su performance suprasincrético. Dicho performance le permite a la mujer negra recobrar su subjetividad al poner en cuestión la idea de su pasividad ante el deseo del hombre blanco o de su propia “naturaleza” hipersexual.

Las protagonistas negras de los textos de Santos-Febres demuestran específicamente una subjetividad nómada ya que exhiben la habilidad de rehacerse. Tal es el caso de la niña adolescente que sirve a los clientes en el restaurante de sus padres, otra niña adolescente que espera su turno para hacerse su primer alisado de cabello, y una

profesora de historia que trabaja en una de las universidades más prestigiosas del primer mundo. Para Rosi Braidotti, el nomadismo es una conciencia aguda de la movilidad de las fronteras. Su cohesión es producida por la repetición, el movimiento y el desplazamiento. En los dos cuentos y la novela corta que se estudiarán a continuación, la memoria histórica, o sea el trauma intergeneracional causado por el abuso físico y sexual de la esclava, se va manifestando y superando en el cuerpo de la mujer negra contemporánea a través de un complejo baile de máscaras. El trabajo de Santos-Febres es un intento por reclamar las raíces, historia y afectividad de los cuerpos de las mujeres negras a través del erotismo. Por consiguiente las protagonistas de los textos de Santos-Febres se re-inscriben en la historia al explorar sus propios deseos y al intentar relacionarse con los demás de manera íntima lo que también saca a relucir numerosas paradojas. La opacidad que producen estas paradojas es clave porque subvierte las nociones modernas de las identidades estables y fácilmente discernibles en especial en la representación del otro.

El espacio liminal de la adolescencia en “Marina y su olor” y “La hebra rota”

Ya desde el título de la colección de cuentos *Pez de vidrio*, Santos-Febres está comentando sobre la construcción discursiva del cuerpo en el pensamiento moderno. El pez transparente y rompible que amenaza con derramar sus entrañas se puede entender como “los órganos sin cuerpo” que nombra Braidotti, quien subvierte la metáfora del cuerpo sin órganos de Gilles Deleuze. Según Braidotti las ciencias biológicas interpretan el cuerpo como un mosaico de piezas removibles. Por lo tanto, la visibilidad del cuerpo es sólo el preludeo a la manipulación de sus piezas que, bajo la mirada imperioso del

científico, pierden toda semejanza a su forma original. Esta concepción de la materia, que han señalado otras feministas materialistas como Donna Haraway, implica el deseo de dominar el cuerpo al anestesiar el dolor y aplazar la muerte. Esto condena la materia a vivir de una manera abstracta y desligada de la subjetividad (47). En cada uno de los dieciséis cuentos que comprenden la segunda edición de *Pez de vidrio*, Santos-Febres pone en tela de juicio esta concepción del cuerpo. Esto es particularmente evidente en los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota”.

En los cuentos que se analizarán a continuación, las protagonistas—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 su propio espacio. 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 liminal entre la infancia y la madurez implica una concepción del cuerpo como un conjunto de sistemas biológicos, sociológicos, históricos y simbólicos. A pesar de su corta edad, las experiencias de violencia vividas por las protagonistas de los cuentos aquí discutidos las obligan a reconocer, en la proximidad del dolor y la muerte, el poder del cuerpo.

En “Marina y su olor” Santos-Febres parodia tanto el primitivismo vanguardista del realismo mágico latinoamericano como el género literario europeo del

bildungsroman² desde la perspectiva de la mujer negra. A los ocho años, el cuerpo de la protagonista del cuento—Marina—comienza a expulsar 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” (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. En el bildungsroman tradicional, el joven sale por cuenta propia de su casa en un viaje por el mundo en busca de las respuestas a sus interrogantes. Sin embargo, en el caso de Marina, ella es obligada a salir de su casa y no tiene opción en cuanto a su destino. No obstante, 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.

Según Danuta Fjellestad en “Towards an Aesthetics of Smell, or, The Foul and the Fragrant in Contemporary Literature” (2001), es sorprendente que, a pesar de

² El término “bildungsroman” se ha usado tradicionalmente para describir una novela en la cual “[a] 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” (Kontje 29). Según Violeta Lorenzo Feliciano, la mayoría de estas novelas “se caracterizan por narrar la formación de un personaje masculino, cristiano, heterosexual y perteneciente a la burguesía” (10). En el presente estudio se utiliza la palabra “bildungsroman” para referirse a cualquier narrativa de crecimiento (incluyendo el cuento) y se demuestra cómo Santos-Febres, a pesar de trazar el crecimiento de un joven a partir de los conflictos que sufre al salir de su casa, subvierte las convenciones del género al enfocarse en una joven negra de clase trabajadora que termina rechazando los valores de la sociedad en la que vive.

demostrar un marcado interés por el cuerpo, la crítica literaria actual permanezca firmemente situada dentro de las prácticas estéticas del siglo diecinueve en las cuales sólo dos sentidos, el visual y el auditivo, se consideran (650). Fjellestad afirma que es tiempo de que los críticos revisen sus aproximaciones para que incluyan “this most liminal of senses [that] carries a great subversive potential in its ability to violate boundaries, assault rationality, and evoke powerful emotions of disgust and attraction” (650). En su análisis de las novelas de Toni Morrison y Jamaica Kincaid, Fjellestad revela que los olores están colmados de valores culturales y que la codificación de los olores por la cultura dominante, impregnada del positivismo decimonónico, 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 re-codificación 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). A continuación se demostrará cómo Santos-Febres utiliza el sentido olfatorio no sólo para desbancar las nociones racistas de la corporalidad de la mujer negra sino también para sugerir que lo erótico, el placer compartido, es una manera válida de conectar con el otro.

Como ya se ha mencionado en el presente trabajo, es a los trece años y al llegar a la casa de los Velázquez que Marina se percata de su habilidad para albergar olores en el cuerpo. La voz narrativa cuenta que

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 olor

a mangle mañanero y a calor de sábana así entre rancio y medio dulzón.
("Marina" 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 y sirvienta. 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. 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 sobrepasa los límites que le impone una sociedad poscolonial y patriarcal.

Es justo en este momento de descubrimiento y exploración de su cuerpo adolescente que Marina 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" (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 agencialidad 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. 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)

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 hipersexual. Al referirse a Marina como una ‘negra apestosa’, doña Georgina evoca el estereotipo de la negra asociado al mal olor. Esta asociación es parte de un código cultural racista, sustentada por los estudios científicos del siglo XIX, que vincula el cuerpo negro a la insalubridad. Si se toma en cuenta el análisis del poema “Ten con ten” de Palés Matos con el que inicia este capítulo se puede argüir que estas ideas permanecen arraigadas en el imaginario del poeta quien vincula el olor corporal de la mujer negra con la amenaza de contaminación precisamente en la plaza del pueblo. 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).

En un acto de rebeldía en contra de doña Georgina e Hipólito, Marina se dispone “a perfumar al pueblo consigo misma” (“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 se da 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. Según Mosby, Marina “is in deep connection with the liberatory erotic power and knowledge . . . and will not let anyone or any external force to control or suppress her life force” (95). A través de los olores de su cuerpo Marina participa de la parodia, ya que se apropia de los estereotipos asociados a la mujer negra a la vez que los subvierte. West-Durán señala que “Marina is able to take that ‘animalness’ and make it a weapon of self-defense” (65).

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. Para las mujeres esto ha significado la supresión de lo

erótico en sus vidas (53). En “Marina y su olor” Marina tiene la última palabra al expresar su deseo y reclamar su agencialidad sexual. A través de una conexión íntima con su propio cuerpo, ella logra liberarse de los límites de una sociedad que busca controlarla por el color de su piel, su género y su clase social. Como bien señala Mosby,

The portrayal of the erotic (over the exotic) goes beyond the presentation of remedial representations to make the Afro-Latina body appear ‘acceptable’ by embracing the invisible norm of whiteness. 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!” (“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. En el bildungsroman tradicional, la madurez del protagonista implica la aceptación de los valores de su sociedad. A través de una serie de pruebas, el joven va aprendiendo de sus errores hasta que se arrepiente de su mal comportamiento y acepta vivir de acuerdo con las reglas de su comunidad. No obstante, en el caso de Marina, su madurez se da a través del rechazo de los valores de su sociedad. 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 a 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 hecho de que, después del acto de resistencia de Marina, la casa de los Velásquez despida permanentemente “aromas inconexos, desligados” (50) señala a lo que afirma Radost Rangelova cuando dice—apoyándose en las ideas de Jorge Duany—la nueva sociedad que se presenta en el cuento de Santos-Febres ya no corresponde a las representaciones modernistas de una nación territorialmente arraigada, racialmente exclusiva y androcéntrica (108). Lo que propone la autora de “Marina y su olor” es un nuevo modo de ser basado ya no en el mito de un “yo” unitario, y por ende excluyente, sino en una subjetividad nómada que se nutre de la relación con el otro.

La protagonista de “La hebra rota”—Yetsaida—comparte con Marina el hecho de ser una niña negra de trece años de clase trabajadora con una conciencia aguda 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 Serafin, la representación literaria de los ritos de iniciación se diferencian del bildungsroman en el desarrollo de los protagonistas, 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 masculinista 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 *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. (“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 de Trastalleres—barrio cuyo nombre se debe a su ubicación cerca de las fábricas donde trabajan sus residentes—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”³ 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

³ 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.

alisado” (113). El alisado es un performance suprasincrético 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 señala 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 que el salón de belleza es un espacio lleno de ambigüedad, pero en vez de escribir un cuento que recrimine a las mujeres negras que se alisan el cabello, ella construye un relato que presenta 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 (entendido como 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 rota” 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).

Según Serafín, ya que durante la iniciación se reproduce el drama primordial que contempla a la muerte violenta del Ser Supremo, el iniciado tiene la oportunidad de compartir con la colectividad esa condición sobrenatural. En este sentido su ‘muerte’ señala el fin del hombre natural y su entrada inmediata en una nueva existencia, conforme con el modelo revelado por los dioses o por los antepasados (Serafín 16). 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” (“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 no es la imposibilidad de cambio como sugiere Pérez, sino el deseo de la mujer negra de conectar con un pasado perdido, de recobrar la historia de sus antepasadas. En un acto de ternura doña Kety 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 vivo, espera el rito del carimbo” (66). La cosquillita del pasado que experimenta doña Kety es la somatización (a través del tacto) de la historia del abuso institucional de la mujer negra bajo la esclavitud y en la economía de la plantación. El mapamundi de su antebrazo traza en su propio cuerpo, y sus sensaciones, 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 transformación (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. (“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, 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 es entonces un espacio liminal: es un atardecer perpetuo en el que se celebra lo erótico (el goce compartido de lo sensorial) y su poder de acercar a las personas. hooks describe la experiencia colectiva del alisado entre las jóvenes afro-estadounidense 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 el concepto de lo erótico de Lorde como 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.

La metaficción historiográfica y el cuerpo como archivo en *Fe en disfraz*

Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism* (1988), define la metaficción historiográfica como un texto que demuestra una conciencia crítica de la historia presentándola como un constructo social (5). Según Hutcheon dicha conciencia se expresa a través del uso de la parodia autoreflexiva firmemente plantada en un mundo histórico (10). En “Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History” (1991) Cathy Caruth analiza la relación entre la historia y el trauma. Ella parte de una preocupación por la parálisis política y ética implicada en las actuales tendencias críticas que insisten en cuestionar todo intento por narrar la historia (181). Cabe destacar que la palabra “trauma”, proveniente del antiguo griego, quiere decir “herida” en su forma más inmediata. A pesar de que el significado preciso del término actualmente varía dependiendo del contexto y la disciplina, en general se utiliza para referirse a un tipo de herida, bien sea física o psíquica, cuyos efectos siguen repitiéndose en el tiempo después del momento en el que se dio el evento que provocó la herida inicial. En el caso del trauma histórico, este es suscitado por un evento que afecta a una multitud de personas (como por ejemplo la esclavitud o el Holocausto). Este tipo de trauma, es de naturaleza colectiva y tiene consecuencias intergeneracionales ya que sus efectos se repiten no solo en aquellos que presenciaron el evento sino en sus descendientes también a través de lo que Marianne Hirsch en “The Generation of Postmemory” (2008) llama la “postmemoria”.

Caruth propone que la re-escritura, o sea la ficcionalización del pasado, es una manera efectiva de lidiar con un trauma histórico siempre y cuando en dicha reescritura se reconozca la naturaleza compartida de la historia y el trauma, ya que la historia como el trauma “is never simply one’s own . . . [because] history is precisely the way we are

implicated in each other's trauma" (192). Por lo tanto, a continuación se demostrará que la novela corta *Fe en disfraz* (2011) de Santos-Febres es un ejemplo de la metaficción historiográfica que, además de valerse de la parodia autoreflexiva, acoge la propuesta de Caruth de revisar la historia de una manera que les permita a los grupos que han sufrido un trauma recuperar un sentido de totalidad. Sin embargo, dicha totalidad se da en la novela paradójicamente a través de la aceptación de una subjetividad nómada que implica la apertura al otro.

En *Fe en disfraz*, como en “Marina y su olor” y “La hebra rota”, Santos-Febres cuestiona la idea de una identidad estable y una subjetividad arraigada en la razón al proponer lo que ella llama la sabiduría del cuerpo (“Lenguaje” 251). Al ser un ente cambiante, el cuerpo se resiste a los intentos de concretización. Es por ello que la sabiduría del cuerpo que menciona Santos-Febres se vale del erotismo, el cual dentro de la novela engloba tanto el placer como el dolor compartidos. Según Elaine Scarry, en *The Body in Pain: The Making and the Unmaking of the World* (1985), el agente del dolor no es el instrumento que inflige el dolor o la persona que maneja dicho instrumento sino el cuerpo en sí. Sin embargo, Scarry sostiene que en el encuentro erótico los amantes no experimentan el contacto físico como sensación corpórea ya que el placer es precisamente la habilidad de trascender el cuerpo (355). Georges Bataille, por su parte, en *Eroticism: Death and Sensuality* (1957) afirma que el erotismo—especialmente en su vertiente sadomasoquista—rompe con los tabúes que provocan la discontinuidad (la fragmentación del sujeto) para lograr la continuidad (una subjetividad estable y unitaria) (1-19). Al parodiar la relación sexual entre amo y esclava, en su novela Santos-Febres no solo hace evidente el performance suprasincrético caribeño dentro de éste sino que

también problematiza tanto la dicotomía propuesta por Scarry sobre la corporalidad del dolor y la incorporeidad del placer como la función totalizadora del erotismo en Bataille.

Además, al ficcionalizar el archivo histórico (que contiene los testimonios de esclavas manumisas caribeñas y latinoamericanas) y la epístola autobiográfica (escrita por una historiadora afrocaribeña), más aún al mezclar estos géneros con la novela erótica (que describe la relación sadomasoquista entre dicha historiadora y un historiador blanco), la autora cuestiona la naturaleza oficial del discurso histórico y las representaciones tradicionales de la mujer negra en sociedades postesclavistas. DoVeanna S. Fulton sostiene que durante los tiempos de la esclavitud, los amos intentaron borrar la voz de la esclava al hacer su cuerpo ultra presente a través del abuso físico (43). En su novela, Santos-Febres intenta disolver la frontera entre la historiografía y la experiencia vivida—proponiendo un nuevo modelo epistemológico y ontológico—para rescatar no solo la voz sino también el cuerpo de la mujer negra en la historia de América Latina y el Caribe. Consiguientemente, el erotismo en *Fe en disfraz* además de ser una manera de entender el mundo y el lugar del sujeto dentro de él, también permite la desarticulación de la oposición yo/otro para crear una relación recíproca del yo y el otro planteando una nueva consciencia de género y raza que afecta tanto a la mujer negra como al hombre blanco.

La protagonista de *Fe en disfraz*, Fe Verdejo, es una intelectual afro-venezolana quien desempeña el cargo de directora del departamento de estudios latinoamericanos en la Universidad de Chicago. Durante sus investigaciones, Fe encuentra unos archivos que, además de narrar cómo esclavas del Brasil, Costa Rica, Colombia y Venezuela se convertían en dueñas de haciendas al exigir las herencias de los hijos que tuvieron con

sus amos, también recogen testimonios en los cuales las esclavas piden ser liberadas de sus amos. Estas peticiones relatan, en detalle, los estupros y forzamientos a los que fueron sometidas por sus amos y los tormentos y castigos de sus amas, quienes dominadas por los celos, abusaban de ellas. El personaje de Martín Tirado es un historiador puertorriqueño que ha sido contratado precisamente para asistir a Fe en la digitalización de los archivos y se convierte en el amante de ella. Al intercalar el contenido de dichos archivos—los testimonios grabados por escribanos en las cortes hace más de doscientos años—con la narración de Martín de sus encuentros eróticos con Fe y fragmentos de la carta que Fe le envía a Martín contándole algunos de los sucesos más dolorosos de su infancia, Santos-Febres señala la inhabilidad de los documentos legales de expresar la profunda herida psíquica que provocó la violencia de la esclavitud en la mujer negra. Estas narrativas lineales organizadas, de manera metódica, por oficiales de la corte se contraponen a la naturaleza atemporal e irracional del trauma. Caruth explica que “history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence” (8). Por lo tanto, como señala Jessica Murray, la ficción histórica permite articular de manera más elocuente el trauma de la esclava, ya que señala las brechas de memoria y lógica que se resisten a la cohesión y los límites cronológicos (448).

Al presentar a un narrador masculino en *Fe en disfraz*, Santos-Febres también devela la naturaleza compartida del trauma. Por lo tanto, el siguiente análisis prestará especial atención a los fragmentos narrados por Martín, ya que se propone que la novela en cuestión es tanto un estudio de la subjetividad de la mujer negra como lo es de la subjetividad del hombre blanco. Uno de los aspectos novedosos del trabajo de Santos-Febres es su empeño por establecer un diálogo con los hombres sobre temas de género.

Esto es notorio en la siguiente cita, tomada de su libro de ensayos *Tratado de medicina natural para hombres melancólicos* (2011), que dice: “[n]os hacen falta hombres que quieran atreverse a acercarse a nosotras no para la subyugación ni para la devoración, sino para la curiosidad. Porque creen que quizás sea posible imaginarse junto a nosotras otro tipo de Humanidad” (124). A través de Martín, Santos-Febres presenta a un hombre que está dispuesto a asumir su rol en el “juego” erótico que Fe le propone y así llega a reconocer su rol en el trauma histórico provocado por la esclavitud, el abuso institucional de la mujer negra y los límites de del discurso histórico.

Los encuentros eróticos entre Fe y Martín ocurren durante la celebración de Halloween. Por lo tanto, Santos-Febres, en vez de aludir a mitos afro-caribeños como quizás lo esperaría su lector, se vale de mitos nórdicos—lo cual le añade otra capa de suprasincretismo a su novela—y asocia dichos encuentros con los antiguos ritos gaélicos vinculados a la fiesta de Sam Haim. En el pasado Sam Haim marcaba el fin de la temporada de cosecha y el comienzo del invierno. La gente hacía rituales purificadores que incluían ofrendas y sacrificios de animales que se quemaban en piras. Se creía que durante esta celebración la “puerta” al otro mundo se abría y las almas de los difuntos regresaban a la Tierra. La gente solía disfrazarse para la fiesta de Sam Haim tal y como lo hacen hoy día para Halloween. Según Ronald Hutton, algunos historiadores dicen que el disfraz surgió en el rito antiguo como una manera de representar a algún fallecido y así atraer su espíritu (382). El cristianismo, con su necesidad de trascender el sufrimiento de la carne, y la modernidad, con su énfasis en la razón, olvidaron el culto a la naturaleza y a los ancestros y “lo animal se tornó obscuro y la carne (ese otro animal) se convirtió en la gruta donde se escondían los demonios” y lo irracional (*Fe* 64). La naturaleza

sadomasoquista de los encuentros entre Fe y Martín les permite acceder a ese conocimiento incardinado que ha sido suprimido por la religión organizada y la historia oficial. Esto es evidente cuando él explica que “[Fe y yo] veneramos el tiempo y sus transcurros: las inscripciones que la Historia deja en folios, en las pieles de cuerpos hechos polvo y agua” (20).

A través de sus encuentros eróticos con Fe—los cuales ella dispone y preside—Martín llega a la conclusión de que los efectos del trauma histórico solo se pueden entender a través del cuerpo. Esto es evidente en la siguiente reflexión:

algo terrible le pasó al tiempo. . . . el tiempo no existe y todo lo que existe es tiempo. Tan solo se materializa a través de ritos que sacralizan ese inmenso vacío, lo vuelven fijo, fijado con sangre . . . todo lo que vive está conectado con la sangre que fluye, con los minutos que pasan. . . . Los ancestros (y el acopio de sus saberes) son lo que nos fija en el tiempo. Esas largas genealogías de muertos intentan trazar una línea que, atravesando una masa informe de cuerpos, se desplaza por el espacio infinito . . . Por eso ocurre el misterio que es Fe. . . . Por eso todas las mujeres derramadas se materializan en las telas de su traje y en su carne. Fe Verdejo se prestó para que el rito encontrara ruta en su carne. (64)

A través de la relación de Fe y Martín, Santos-Febres presenta una nueva manera de entender el pasado. *Fe en disfraz* es una crítica de los sistemas epistemológicos y discursivos modernos, en particular el de la historia. Según Chrissy B. Arce, en la novela de Santos-Febres se explora “cómo la violencia de la historia y la historia de la violencia operan para crear un desdoblamiento discursivo cuya naturaleza pone de manifiesto la complicidad de quienes indagan en el pasado para recuperar la historia” (226). Para Fe, el estudio objetivo y libresco no es capaz de llenar el vacío doloroso dejado por el trauma o la desvinculación violenta con el origen. Caruth explica que “the impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent

appearance outside the boundaries of any single place or time” (“Trauma and Experience” 9).

Es a causa de la inhabilidad de localizar el trauma que Fe, para mejor entender a las esclavas de antaño que son el objeto de su estudio— y en el cual ella misma está implicada como mujer afrocaribeña—recurre al performance paródico de la relación entre esclava y amo al entablar una relación sadomasoquista con Martín. Como explica Judith Butler en *Undoing Gender* (1990), el performance es la repetición mimética incardinada de esquemas antiguos que, al admitir cierto nivel de improvisación, encierra en sí el potencial de transformación (218). Tomando esta idea en cuenta, en “Work That Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom” (2008), Mimi Sheller explica que “the ‘everyday’ and ‘personal’ relations between bodies in both public and private spaces may enact forms of domination, yet also afford opportunities for social change through iterative play” (349). Es a través de la experiencia corporal no sólo del placer sino también del dolor que Fe accede a la ambivalencia afectiva experimentada por las esclavas del pasado. Estos encuentros también obligan a Martín a cuestionar su manera de “ver” la historia y su papel en ella.

Santos-Febres sostiene que la sexualidad en el Caribe es un performance que permite encauzar “las fuerzas que mueven los intercambios entre los planos espirituales, emocionales y materiales del universo” (“Lenguaje” 254). En los textos de Santos-Febres, los cuerpos aparecen como “instancias donde se materializa un tipo de fuerza en lo sexual que tiene que lidiar con las marginalizaciones que imponen que esa particularidad erótica se dé [de una manera específica]” (254). Bataille contrapone el trabajo a la actividad sexual al afirmar que la prostitución se une al erotismo en tanto que

rompe con el tabú del celibato o del matrimonio (101). Santos-Febres refuta la aplicación de esquemas europeos, como el de Bataille, al estudio de la sexualidad en el Caribe. La autora explica que en el Caribe, lugar fundado sobre sociedades esclavistas, estas ideas no se aplican, ya que parte esencial del trabajo de las esclavas era precisamente el trabajo sexual. El matrimonio no era opción para una esclava cuyos deberes incluían brindarle servicios sexuales a su amo. Por lo tanto, Santos-Febres pregunta,

¿qué tabú se rompe?, ¿qué terrible erotismo entra en juego cuando aparece esta situación en la organización social primaria del Caribe? Nada en [el] acercamiento al erotismo [de Bataille] brinda instrumentos para comprender cómo se forja en una cultura donde sexo es trabajo, donde el deseo es lo que surge de la obligación de tener que sentir, que experimentar, el cuerpo de la dominación dentro del propio cuerpo. (“Usos” 84-85)

Como explica Beryl Gilroy en su ensayo “A Re-Consideration of ‘Breast-Swingers’ Past and Present”, la mujer negra descubrió en los barcos negreros que la trajeron al nuevo mundo la cara de una economía basada en la explotación del cuerpo negro. Por lo tanto, “this undeniable fact of history subsequently led to the life on the plantations where we had to ‘swing our breasts’ [for] survival and avoidance of creative forms of cruelty, persecution, and pain” (2). El “breast-swinging” es un performance suprasincrético cuyo propósito es la supervivencia frente a la violencia y que con la repetición se convierte en parte del comportamiento incardinado de la mujer negra en el Caribe.

En su ensayo sobre la sexualidad en el Caribe, Santos-Febres también saca a relucir la ambivalencia del deseo en el contexto de la relación entre amo y esclava al analizar el poema “Amo a mi amo” (1983) de la poeta cubana Nancy Morejón. Según Santos-Febres el poema pone de manifiesto la desintegración psíquica que provocó la

esclavitud en la mujer negra al dibujar una psicología afectada por la degradación del cuerpo (“Usos de eros” 85). Esto es notorio en los siguientes versos de Morejón:

Amo a mi amo pero todas las noches,
cuando atravieso la vereda florida hacia el cañaveral
donde a hurtadillas hemos hecho el amor,
me veo cuchillo en mano, desollándolo
como a una res. (7.1-7)

En esta estrofa la poeta ágilmente evoca el choque violento entre los sentimientos encontrados de una esclava al contraponer la imagen de una pareja haciendo el amor en un paraje idílico con la imagen de la matanza sangrienta de una res. Así Morejón presenta a una esclava que, a pesar de desear a su amo, está consciente de la posición de desventaja que ocupa ante él. Al otorgarle una consciencia propia a la esclava, Morejón rompe con el paradigma común de la pasividad de la esclava silenciada. La esclava de este poema es una mujer que desea físicamente a su amo a la vez que resiente el dominio que éste tiene sobre su cuerpo. Según Santos-Febres, la protagonista del poema “puede sentir un deseo bifurcado no por condición natural, sino por condición creada. La bifurcación del deseo caribeño tiene historia propia, condiciones que alimentan su incompatibilidad interna, su doble centro de espanto y ansia” (“Usos” 86). El performance de la mujer negra del Caribe nace precisamente en la conjetura entre estos sentimientos encontrados.

Esta bifurcación del deseo tiene resonancia con lo que W.E.B. DuBois llama la “doble consciencia” (*double-consciousness*) del afro-americano. El sociólogo describe este tipo de conciencia como la necesidad del negro de estar constantemente saltando fronteras, ya que no sólo se percibe a sí mismo a través de su propia mirada sino que se ve obligado a mirarse a través de la mirada del blanco (38). Esto crea una sensación de

desdoblamiento y una conciencia inevitablemente incardinada que DuBois describe como “two souls, two thoughts, two unreconciled strivings, two warring ideals in one dark body” (38). La conciencia de esta dualidad que reside en el mismo cuerpo nace en las niñas negras caribeñas a muy temprana edad. Esto es evidente en la carta que Fe le escribe a Martín. A diferencia de las protagonistas de los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota”, Fe tiene la oportunidad de educarse. Sin embargo, esto la relega a una vida de aislamiento. Ella cuenta cómo de niña solía esconderse de todos volcándose en sus lecturas de las vidas de santas y mujeres de la historia como Juana la Loca, Ana de Austria, Margarita de Escocia, Ana de Borgoña, Santa Águeda, Santa Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz. Fe escribe:

Yo quería ser como aquellas monjas, blancas, puras, como aquellas princesas; vestir trajes hasta el suelo, hechos de terciopelo bordados con hilos de oro y pedrería. Pero, en mi fuero interno, sabía que aquello no era para mí. Me lo recordaban las alumnas del colegio y el color de mi piel. Mi piel era el mapa de mis ancestros. Todos desnudos, sin blasones ni bandera que los identificaran; marcados por el olvido o, apenas, por cicatrices tribales, cadenas y por las huellas del carimbo sobre el lomo. Ninguna tela que me cubriera, ni sacra ni profana, podría ocultar mi verdadera naturaleza. (*Fe* 62)

Esta anécdota recalca la naturaleza incardinada del trauma histórico de la esclavitud y la doble conciencia que ha forjado en la niña negra quien se mira a través de la mirada de sus compañeras blancas.

La fijación infantil de Fe por los vestidos y su deseo de vestirse como aquellas mujeres de la historia a quienes tanto admiraba revelan su inclinación hacia el performance. El performance es para la mujer negra una manera de debilitar las estructuras de poder que la limitan. Es, como el alisado de cabello según Godreau, una “brega congraciante”. Esto es evidente en el personaje de Fe ya que de adulta la discreta

forma en la que se vestir, su cabello recogido y su cara libre del maquillaje marcan su performance de mujer académica. Este performance le permite avanzar profesionalmente y le ha otorgado cierto prestigio social. Más aún cuando Fe descubre el vestido de Xica da Silva durante uno de sus viajes de investigación al Brasil, éste despierta de nuevo el deseo infantil de disfrazarse como un personaje histórico. No obstante, el objeto de su parodia ahora es doble ya que esta vez no es a las monjas y princesas blancas a las que imita sino a una esclava negra vestida de señora.

Francisca da Silva de Oliveira, conocida popularmente como Xica da Silva, nació en lo que es hoy día el estado de Minas Gerais. Fue hija de un portugués y de una esclava negra. Su primer amo fue el sargento Manuel Pires Sardinha, con el cual tuvo dos hijos. Su segundo amo fue el sacerdote José da Silva Oliveira quien fue obligado por el vicario a vendérsela a su hijo João Fernandes de Oliveira por cometer “excesos” con ella. Oliveira, hijo, era el gobernador minero de Tejuco y uno de los hombres más ricos del Brasil. Él le otorgó la libertad a Xica y aunque no podían casarse legalmente vivieron como pareja por muchos años y tuvieron trece hijos. Oliveira se vio obligado a regresar a Portugal y se llevó a los cuatro hijos varones que tuvo con Xica. Con su dinero logró comprarles títulos de nobleza en la corte portuguesa a los cuatro. Sus hijas permanecieron en el Brasil y estudiaron en el exclusivo Convento de las Macaúbas. En *Fe en disfraz*, Santos-Febres se reapropia de la figura histórica de Xica da Silva, quien se ha vuelto parte del imaginario social asociado al Brasil gracias al film *Xica* (1976) de Carlos Diegues y la telenovela homónima (1997) de Rede Máchete que se transmitió en 19 países y cuatro continentes. Al ponerse el vestido de Xica durante sus encuentros eróticos con Martín, Fe canaliza el espíritu de Xica tal y como lo hacían los antiguos durante la

fiesta de Sam Haim. A través de este baile de máscaras, la historia de Xica se repite en el cuerpo de Fe.

En *Fe en disfraz*, el juego de roles que asume Fe y en el que implica a Martín es un performance paródico que le permite conectarse con las esclavas que estudia y sentir en carne propia el deseo bifurcado que expresa la voz poética del poema de Morejón. El vestido de Xica es un vestido lujoso, ya que—como explica la anciana monja mulata que le ayuda a Fe a conseguir el vestido—Oliveira quería que aquel traje, de arabescos bordados en hilo de oro con botones de madreperla y adornos dibujados en pedrería genuina, “espantara todo recuerdo de esclavitud del cuerpo de su amante” (54). Sin embargo, por debajo del vestido, Fe descubre que éste es sostenido por un complicado arnés de varillas y cuero. Fe pasa su mano por el arnés, y cuando se corta accidentalmente los dedos, “el cuero frío se bebió el líquido rojo, gota a gota, y se tensó, como si recobrarla una esencia primigenia que hacía tiempo echaba de menos” (15). Fe sorbe la sangre para no manchar el vestido y “se encontró disfrutando del sabor de sus rasgaduras. Tenue ardor sobre la piel, líquido pastoso y cálido. Alivio” (16). Esta catarsis que experimenta Fe es producida por el reconocimiento de esa esencia primigenia escondida bajo el encaje holandés. El vestido de Xica da Silva, hermoso y amenazador, permite el reencuentro con el cuerpo y los ancestros a través del reconocimiento del dolor y la aceptación de la ambigüedad.

Martín sigue narrando las memorias de Fe, quien le dice que de regreso en Chicago, una noche de Halloween, se queda supervisando los últimos detalles del montaje de la exposición sobre las esclavas manumisas. Al ver el vestido de Xica portado por un maniquí, Fe decide ponérselo por primera vez. El arnés de correas y varillas

“descansó punzante sobre su piel . . . [y] el pasacintas de seda . . . tejía su prisión sobre el vientre” (16). Así, cautiva de su disfraz, Fe se lanza a la calle hasta la madrugada cuando regresa a la universidad “con la piel hecha un rasguño y un ardor” (16). Al vestir el traje de Xica, Fe entra momentáneamente en el espacio de Xica y logra experimentar en su propio cuerpo el mismo dolor que ella sintiera. Este encuentro entre una intelectual negra del siglo vientiuno con una esclava de antaño se da a través del cuerpo y a pesar de reproducir el dolor también produce placer al permitir la unión entre estas dos mujeres. La segunda vez que Fe se pone el vestido es en el Halloween del año siguiente. Esta vez lo hace en su apartamento cuando tiene su primer encuentro sexual con Martín y de nuevo sufre las heridas del arnés. Arce afirma que “este rito no disimula la violencia que la historia ha querido ocultar sino que la incorpora visceralmente al juego sexual y al rito de iniciación de Martín” (229). Al final de dicho encuentro, Martín dice, “sentí miedo y vergüenza. Había sido yo el penetrado, el desnudo” (41). Es Fe quien tiene el control y Martín se siente desubicado, pero es precisamente este sentimiento incómodo que nace del reconocimiento de su propia vulnerabilidad lo que despierta en él un nuevo deseo.

Al año siguiente durante la tarde de Halloween, mientras Martín se prepara para celebrar de nuevo el rito con Fe, él dice que “no es curioso que ofrezca mi carne a su extraño rito. Que hoy le ofrezca a Fe la carne de Martín Tirado, historiador, quien intentó descifrar, cada vez con menos éxito, los signos de esta historia” (6). A pesar de las habilidades intelectuales e investigativas de Martín, Fe—siendo el objeto de su estudio y de su deseo—se resiste a ser aprehendida. Sin embargo, la aquiescencia de Martín en torno a los imperativos de su jefa le van permitiendo aceptar la ambigüedad del deseo bifurcado de la esclava a través de sus encuentros eróticos, ya que logra entender que

estos encuentros llenan las brechas en los testimonios de las esclavas. Esto le devela que no es la Historia con mayúscula sino la microhistoria, la intrahistoria, la otra historia, la historia de la mujer negra en el Caribe y América Latina a la que sólo se puede acercarse a través de un nuevo entendimiento del cuerpo, lo erótico y el dolor. Sin embargo, Martín no llega a este entendimiento fácilmente.

A lo largo de la novela Martín lucha por superar su impulso por querer “dominar” al objeto de su estudio. En una ocasión, él se ofrece a prepararle una presentación multimedia a Fe utilizando los archivos que él ha digitalizado para una conferencia que ella daría en Salzburgo. En el proceso de elaborar la presentación, Martín cuenta cómo cada noche leía los recuentos, y una noche, “como en medio de una revelación, veía a las esclavas . . . tiradas entre un montón de paja, deja[ndo] entrar el cuerpo del amo . . . hasta que ardían ella, él, ellos, el asco y el deseo, la repulsión, el odio y un gemir, todo unido” (32). Después de sus encuentros con Fe, Martín puede entender el deseo bifurcado de la esclava y la opacidad del performance suprasincrético. El historiador también reconoce el poder de dicho performance cuando dice que “la Historia está llena de mujeres anónimas que lograron sobrevivir al deseo del amo desplegándose ante su mirada. Pero que nunca se abrieron completas. De alguna forma, lograron sostener un juego doloroso con lo Oculto” (33). Las esclavas que estudian Martín y Fe sobrevivieron la violencia a través del performance y de un cuerpo cuya agencialidad se puede describir utilizando la frase propuesta por DuBois cuando dice que el cuerpo que manifiesta la doble-conciencia posee “una fortaleza tenaz” (38).

A pesar de la revelación que experimenta Martín, éste aún se enfrenta con su propio impulso científico que relega al objeto del estudio a ser un cuerpo abstracto e

inerte. Esto es evidente cuando él le pide a Fe unas imágenes de las esclavas para añadirselas a la presentación. Ella le dice que esas imágenes no existen y Martín le contesta que “de todas formas, *quiero ver*. Los conferencistas en Salzburgo también querrán. . . . ¿A quiénes se habrán parecido esas mujeres?” (37, énfasis mío). El deseo de ver, de ejercer el poder de la mirada sobre el otro es característico de las investigaciones científicas. Sin embargo, Fe le responde: “¿No es obvio, Martín? Se parecían a mí” (37). Martín piensa para sí mismo: “nunca antes me había detenido a pensar que sus esclavas se le parecieran. Que ella, presente y ante mí, tuviera la misma tez, el mismo cuerpo que una esclava agredida hace más de doscientos años. Que el objeto de su estudio estuviera tan cerca de su piel” (37). El hecho de que Fe sea una mujer negra investigando la historia de la mujer negra afecta la dinámica de dicha investigación, ya que tradicionalmente éstos tipos de estudio han sido llevados a cabo por hombres blancos. Santos-Febres sugiere que para la estudiosa negra es preciso sentir lo que experimentaron sus antecesoras en carne propia. Así se enfrentan dos sistemas epistemológicos distintos: uno que busca dominar a través de la mirada inquisidora y otro que busca conectar afectivamente y materialmente a través del cuerpo. Martín termina la presentación sin las imágenes que tanto deseaba. Al regresar de Salzburgo, Fe le agradece su trabajo y le dice que pudo “exponer esa pelea muda que se dio entre esclava y amo, que se da todavía entre nosotros y ellos; entre el mundo de la razón y este otro mundo que algunos todavía habitamos. Llamémosle el mundo de los cuerpos” (52). A través de la presentación, Fe logra proponer un “nuevo” modo de acercarse no solo a la historia sino también al otro. Este modo es el que ella y Martín exploran durante sus encuentros eróticos.

Durante el último encuentro entre Fe y Martín, él describe las cicatrices que tiene Fe en el cuerpo causadas por el arnés del vestido de Xica al decir “Fe tiene keloides que le inscriben un extraño alfabeto sobre las carnes” (79). Los keloides son cicatrices que se forman dentro de tejidos ya cicatrizados por causa de la sobreproducción de colágeno. Los latigazos que sufrían los esclavos a mano de sus amos comúnmente dejaban keloides. Sheller profundiza sobre los cuerpos marcados de los esclavos en su artículo, basándose en las ideas de la crítica afroestadounidense Hortence Spiller, escribe que

referencing the archival litany of ‘altered human tissue’ in its horrific ‘laboratory prose’ of ‘anatomical specifications of rupture’—the brutal lacerations, rupturing, wounding, scarring and puncturing of the flesh by iron, whips, chains and knives, the canine patrol, the bullet, and the brand—[Spiller] suggests that the ‘undecipherable markings on the captive body render a kind of hieroglyphics of the flesh’. (67)

Por lo tanto, al utilizar el sustantivo keloides para referirse a las cicatrices de Fe y al describirlas como un extraño alfabeto, Santos-Febres recalca el hecho de que el trauma de la esclavitud se sigue repitiendo y cómo éste se manifiesta en el cuerpo de la mujer negra convirtiéndolo en un archivo viviente y cambiante. Es así que el cuerpo de la esclava se convierte en un texto que presenta una versión alterna a la narrativa maestra. Los keloides de Fe son, como el mapamundi del antebrazo de doña Kety en “La hebra rota”, un código corporal que se resiste a ser descifrado por los sistemas epistemológicos modernos. Es la memoria incardinada a la que solo se puede acceder a través de los ritos que reconocen el dolor en vez de reprimirlo.

El performance paródico llega a su culminación durante el último encuentro entre Fe y Martín narrado en la novela. Fe le manda a Martín: “Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí” (81). El deseo de Fe de prescindir del vestido de Xica es simbólico de su disposición por superar el trauma histórico de la esclavitud representado por el dolor que

le provoca dicho vestido. Por ende el aspecto sadomasoquista de sus encuentros con Martín parecen ser solo un estadio en un proceso de transformaciones continuas. Se puede argüir que el hecho de que Fe le pida a un hombre que la libere es señal de su falta de agencialidad. Sin embargo, Fe ha demostrado su agencialidad sexual a través de su uso consciente del performance paródico. Además al hacerlo, ella no solo logra conectar de manera significativa con sus antepasadas para entender el origen de su propio deseo bifurcado, sino también le muestra a Martín su rol, como hombre blanco e historiador, en la perpetuación del trauma de la esclavitud y el efecto negativo que tiene en él. Esto es evidente cuando Martín usa una navaja que Fe le ha regalado para hacerse una incisión en el pubis. Martín dice “vi en concreto la rasgadura con la que siempre cargué; de la cual nunca supe el peso” (79). Gracias a Fe, Martín ahora puede nombrar su propio dolor, su humanidad y su historia con minúscula. Martín expresa su epifanía cuando dice “hoy entiendo que los libros, la Razón, ya no me sirven de trinchera. Recapitulo y estoy dispuesto a actuar, a enfrentar las consecuencias de mis actos” (68). Ahora Martín está dispuesto a traspasar esa frontera que lo separa de Fe: el vestido de Xica y todo lo que representa. Esto es evidente cuando él dice: “me hundiré dentro de ella hasta que gritemos juntos. Hasta que olvidemos juntos quienes hemos sido. Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar” (82). El abandono de una subjetividad unitaria y de los sistemas tradicionales del saber es, tanto para la mujer negra como para el hombre blanco, ir más allá de los límites de la razón. Es acceder a ese otro saber, ese conocimiento incardinado que permite una cantidad ilimitada de nuevos encuentros con el otro y con uno mismo.

En “Marina y su olor,” “La hebra rota,” y Fe en disfraz, Santos-Febres se inscribe

dentro de corrientes literarias (el realismo mágico), géneros literarios (el bildungsroman, la epístola, la novela erótica) y discursos (la antropología y la historia) tradicionales para subvertir su significado. A través de la parodia y la metaficción historiográfica, la autora logra problematizar los estereotipos asociados a la mujer negra en el Caribe. Ella demuestra que los espacios y roles a los que la mujer negra ha sido relegada pueden ser utilizados para debilitar las estructuras de poder que la oprimen. Es así que la cocina y el salón de belleza pueden ser lugares de aprendizaje y apoderamiento como lo demuestran los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota”. De igual modo, en *Fe en disfraz* la academia—que llega a ser un lugar opresivo para aquellos que no se ajustan al modelo tradicional de la adquisición de conocimiento—se convierte en el lugar propicio para cuestionar tales modelos cuando aquellos que tradicionalmente han sido objeto de estudio se convierte en sujetos actuantes.

Al coreografiar un complejo baile de máscaras, donde se da simultáneamente la identificación y el distanciamiento de los estereotipos de la mujer negra, Santos-Febres dibuja 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 (la reciprocidad) como una manera de entender al otro. Santos-Febres no juzga las estrategias de supervivencia de las mujeres marginadas ni las posiciona jerárquicamente, sino que las presenta como parte de un archivo viviente. Dicho archivo revisa la historia llenando los espacios vacíos con las múltiples voces de las mujeres negras caribeñas de ayer y hoy. El trabajo de Santos-Febres demuestra, a pesar o quizás a causa de la ambivalencia asociada a la sexualidad en una sociedad postesclavista, que lo erótico es parte esencial del lenguaje de los cuerpos

en el Caribe. Es así que Santos-Febres propone que no sólo el placer sino también el dolor compartidos son una manera apropiada para liberarse del esquema de lo exótico, superar el trauma, conectarse con el otro y reclamar un lugar en la historia.

CHAPTER 3

EL ESPECTÁCULO DE LOS CUERPOS Y LA *DANSE MACABRE* EN LA NARRATIVA DE ENA LUCÍA PORTELA

A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe whose fluid confines—for they are constituted of a non-object, the abject—constantly question his solidity and impel him to start afresh.

—Julia Kristeva, *Poderes del horror* (8)

Nadie sabe mirar, contemplar, desnudar un cuerpo.

—Virgilio Piñera, “La isla en peso”

El espacio, lo abyecto y la mirada

Si en la narrativa de Mayra Santos-Febres la carnavalización se da a través de la parodia de la literatura caribeña que la precede, en Ena Lucía Portela ésta es evidente en su tratamiento lúdico de lo abyecto y la mirada. El carnaval aparece en los estudios sobre el Caribe de Édouard Glissant y Antonio Benítez Rojo como una figuración de las múltiples estrategias de supervivencia de los habitantes de la región. Por ejemplo, para Glissant el carnaval es una metamorfosis continua cuya opacidad—es decir la ambigüedad que surge del desorden creativo legado por la transculturación—es una línea de escape de las relaciones de poder inherentes a la plantación (*Caribbean* 141). Benítez Rojo, por su parte, explica que el performance suprasincrético caribeño es una catarsis carnalesca que desplaza la violencia asociada a la plantación (ix). En la narrativa de Portela, como en la de Santos-Febres, la presencia de la violencia es evidente en su pronunciada preocupación por los personajes “arrojados” (*dejects*)—es decir, aquellos se encuentran violentamente marginados—y en la ambigüedad identitaria que acompaña

a dichos personajes. Sin embargo, si en Santos-Febres se destaca el uso del erotismo, en Portela el carácter híbrido y maleable de la expresión e identidad caribeña se manifiesta a través de la relación que sostienen sus personajes con lo abyecto.¹ Utilizando las teorías propuestas por Julia Kristeva, a continuación se demostrará que los personajes femeninos que dibuja Portela en “Un loco dentro del baño”, “Al fondo del cementerio” y *El pájaro: pincel y tinta china* participan del performance suprasincrético caribeño al asimilar lo abyecto subvirtiéndolo así el poder de la mirada y desarticulando el binario espacial adentro/afuera. Específicamente, se seguirá la línea teórica de Michel Foucault al señalar las prácticas de la libertad en contra del biopoder y el “bibliopoder” en dichos textos. Consiguientemente, se demostrará cómo las protagonistas portelianas se resisten a la normalización médica e intelectual.

En “El espacio en las novísimas” (1999) Nara Araujo sugiere que el tratamiento del espacio en la narrativa cubana de las escritoras que nacieron después de la revolución (1959) y empezaron a publicar hacia los años noventa, incluyendo a Ena Lucía Portela, está vinculado a la condición insular. Según Araujo, la omnipresencia del espacio cerrado en los cuentos y las novelas de dichas escritoras puede entenderse en el contexto del binario adentro/afuera. En esta escritura, que la susodicha crítica llama “narrativa de encierro”, la representación del adentro (lo privado, lo individual) constituye una inversión de su tradicional significado negativo y cuestiona el lugar privilegiado que se le ha otorgado al afuera (lo público, lo colectivo). Así se demuestra que los opuestos mencionados no son compartimentos estancos y que la frontera entre ambos en realidad es permeable (213). La estudiosa cubana resalta que el espacio privado en los textos de las novísimas no tiene una función teleológica. Es decir, la escritura de las novísimas

alude a la condición insular a la vez que trasciende lo territorial solo para darle prioridad a lo personal sobre lo nacional (216). Este vaivén discursivo es evidente cuando Araujo recuerda al lector que la frontera del mar es agua fluida. El movimiento perpetuo del mar está presente en los textos de las novísimas ya que en ellos el sujeto femenino define sus fronteras en lo de adentro, para afirmarlo, pero también para afectar a lo de afuera, para desarmarlo. Según Araujo la narrativa de encierro es “osmosis y permeabilidad desestabilizadora del microrrelato local, que discute y subvierte el gran metarrelato hegemónico, unitario y moderno de la identidad nacional” (216). Tomando en cuenta la idea de los confines fluidos entre lo privado y lo público, el presente análisis sugiere que la narrativa de Portela, más que una narrativa de encierro, es una narrativa nómada² que cuestiona la idea de una identidad fija.

Además de abordar la narrativa de Portela como una escritura nómada, este estudio propone que en dicha narrativa los espacios habitados por seres marginados se vuelven extensiones de la corporalidad de dichos personajes. Por lo tanto, sus mundos interiores se hacen visibles y palpables más allá del lenguaje y amenazan con permear los espacios ajenos. Este incardinamiento sin límites que se da en los textos de Portela, además de afirmar la naturaleza volátil de los cuerpos y la identidad, también sugiere que hay una relación estrecha entre el placer y el horror. Según Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), el vínculo entre el deseo y la repulsión es lo que produce la abyección. Para Kristeva lo abyecto es lo que perturba la identidad y el orden al prescindir de los límites y las normas (4). Según Kristeva el “arrojado” es capaz de habitar ese espacio ambiguo donde la certeza desaparece y surge la posibilidad de la desintegración y el contagio. En sus textos, Portela crea un ambiente carnavalesco

habitado por personajes que no solo conviven con lo abyecto, sino que llegan a asimilarlo en su propio cuerpo a través de un fluir continuo de transmutaciones expresando una subjetividad nómada. El tema de la abyección en los cuentos “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio” y en la novela *El pájaro: pincel y tinta china* se desarrolla específicamente a través de lo que aquí se llamará la mirada *queer*.

Jacques Lacan argumenta que al saberse “visto” por otro, todo individuo sufre de ansiedad porque pierde cierto nivel de autonomía. Sin embargo, el voyerismo y el exhibicionismo producen para Lacan no solo la inquietud de ver y ser visto sino también el placer provocado por ambos actos (181-83). Michel Foucault, por su parte, expande esta noción al hacer explícita la dinámica de poder detrás de la mirada. Para Foucault, la mirada es también un mecanismo del sistema de vigilancia—o el panopticón—que se relaciona fuertemente con su idea del biopoder, o sea la acción de los estados de controlar la población a través de la subyugación de los cuerpos (*Discipline* 208). Este tipo de poder es evidente en la narrativa de Portela en su tratamiento de temas tales como las sexualidades minoritarias, la separación entre lo humano y lo animal, las deformaciones congénitas, la maternidad y la enfermedad crónica. Además del biopoder, la narrativa de Portela también suele abordar el tema del poder ejercido por la academia y demás instituciones culturales que influyen en el mundo de las letras. En el presente estudio se le llamará “bibliopoder” a este uso de los libros como fuente del conocimiento oficial para manipular la opinión pública y la autoridad concedida a los intelectuales para decodificar este conocimiento. Aunque este tipo de poder está al margen de la acción estatal directa, comparte ciertas características con el biopoder, en especial cuando se analiza en el contexto de la mirada. Además, Foucault hace una distinción importante entre los

“sistemas de dominación” que son sistemas absolutos que no admiten ninguna apertura hacia la autonomía y las “relaciones de poder” que son relaciones movibles, reversibles e inestables. Consecuentemente, la ambigüedad afectiva inherente a la mirada y las relaciones de poder, en particular aquellas asociadas al biopoder y el bibliopoder, que se dan en su entorno crean el escenario propicio para lo que el filósofo francés llama las “prácticas de la libertad”. Foucault sostiene que es a través de estas prácticas que los sujetos resuelven el conflicto entre el placer y el horror en el mensaje del otro que los mira o que se resiste a su mirada (*Interviews* 442).

En “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Laura Mulvey introduce el concepto de “la mirada masculina” (*the male gaze*) al sostener que, en el cine, la mujer es inevitablemente cosificada porque aparece como un ente pasivo ante la mirada activa del hombre heterosexual. Antes de continuar, es preciso establecer que en la narrativa de Portela se destacan varios elementos cinematográficos como, por ejemplo, las elaboradas descripciones plásticas y la manera en la cual la autora maneja el punto de vista. Por lo tanto, aludir a la crítica de cine es útil al análisis de la narrativa de Portela, específicamente cuando se intenta dilucidar cómo Portela aborda la cuestión de la mirada en sus textos. Según Mulvey “the male figure cannot bear the burden of sexual objectification” (12); por lo tanto, el hombre se resiste a ser mirado. En cuanto a la mirada “femenina”, Joan Copjec explica que la crítica feminista de cine (incluyendo a Mulvey) propone que tal mirada no existe, ya que la subjetividad femenina está inevitablemente vinculada a la mirada masculina porque “her self image [is] a function of being for another” (13). En sus textos, Portela problematiza la noción de la mirada masculina y la no existencia de una mirada femenina al optar más bien por una mirada

queer. Se utiliza el término “*queer*” en este contexto porque describe una posición cultural que resalta el sentido de diferencia, transgresión y subversión que incluye y se extiende más allá de una orientación sexual otra. Como afirma Glissant, la opacidad es— en la expresión caribeña—una manera de resistirse a la mirada que intenta esclarecer su significado. Por ende, como bien apunta el poeta cubano Virgilio Piñera en su esencial poema sobre el insularismo—“La isla en peso”—citado al inicio de este capítulo, en el Caribe es imposible realmente “mirar, contemplar, desnudar un cuerpo”. Es por ello que aunque para Foucault las prácticas de la libertad resuelven el conflicto entre el sujeto y el objeto de la mirada, la mirada—tal y como la presenta Portela en su narrativa—no busca resolver la ambigüedad, sino que encuentra placer en ella. Es por ello que es una mirada *queer* que se relaciona a la experiencia del espectáculo dentro del contexto del carnaval en el Caribe y que le permite al arrojado convertirse en el sujeto de la mirada. Al mirar, el arrojado obliga al objeto de su mirada a mirarse a sí mismo en el reflejo de aquel/aquella que tanto horror le provoca.

Lo abyecto como espejo en “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio”

El presente estudio de los cuentos “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio” de Portela busca demostrar cómo la escritora cubana deconstruye las nociones tradicionales de la identidad normativa que en la narrativa de las escritoras cubanas contemporáneas están fuertemente vinculadas al binario adentro/afuera. Los cuentos que se analizarán a continuación toman lugar en espacios públicos ya que “Un loco dentro del baño” se desarrolla en la biblioteca de la Facultad de Humanidades de la

Universidad de La Habana, mientras que los sucesos de “Al fondo del cementerio” ocurren en un cementerio de la mencionada ciudad capitalina. Estos espacios se destacan en la topografía habanera por ser lugares enigmáticos donde suelen convivir diferentes espacios temporales. Por ende, en “Un loco dentro del baño” la biblioteca es descrita como un lugar “con todo el rumor impenitente de las voces del pasado, con toda su mitología de los más insípido” (17). En “Al fondo del cementerio”, la voz narrativa se refiere al cementerio como un sitio donde se destaca “la oscuridad del inframundo, los olores viejos, agrios, terrosos, las irradiaciones fosfóricas de lo pútrido, los fuegos fatuos y las inscripciones apenas legibles” (66-67). Dichos espacios son lo que Foucault denomina heterotopías o espacios no hegemónicos que no dependen de un sistema de valores específicos sino que permiten la superposición de diversos sistemas (“Of Other Space” 3). A través de estas localidades Portela revela las ambigüedades asociadas a la experiencia humana y arroja luz sobre temas de índole privado que están relacionados a la subjetividad y lo abyecto. Es por ello que la acción más significativa en los cuentos se lleva a cabo específicamente en lugares privados ligados a lo escatológico—como el baño y una vivienda infestada de cucarachas—que trasladan al lector a entornos marginales poblados de personajes estafalarios.

En “Un loco dentro del baño”, Portela le otorga el poder de la mirada a un personaje femenino que convierte a un hombre en el objeto de su mirada, ya que en el cuento una joven llamada Chantal se esconde dentro de la biblioteca para mirar desde lejos a Danilo mientras éste lee. La mayor parte del cuento está narrado por un narrador omnisciente cuya perspectiva está focalizada a través de Chantal. El hecho de que Danilo esté leyendo es significativo también, ya que el acto de leer en sí es una forma de mirar

que se asocia al bibliopoder. Es decir, al leer el lector entra en una relación de poder con el texto, ya que el acto de esclarecer su significado es un intento por “dominarlo”. Por lo tanto, además del tema de lo abyecto y la mirada, dos características que se destacan en este cuento—y se relacionan a los susodichos temas—son el uso de la intertextualidad y la metaliteratura. A través de la intertextualidad, Portela va más allá de los límites de lo local al poner a dialogar una gama amplia de textos dentro de su narrativa creando una red compleja que se resiste a ser fácilmente desenmarañada. La metaliteratura, por su parte, le permite presentar una escritura autorreferativa que está consciente de sí misma y de su artificialidad. Esto hace del cuento en cuestión un ejemplo de la narrativa nómada de Portela que se niega a ser categorizada y cuyo significado se escamotea continuamente tal y como la identidad de sus personajes. Estas características contribuyen, ante todo, a subrayar el interés de la autora por la naturaleza de los actos de leer y escribir que se asemejan a los actos de ver y ser visto.

Además, como otros escritores novísimos, Portela se aleja del Nuevo Realismo⁴ literario de los escritores cubanos posrevolucionarios. Según Margarita Mateo Palmer los novísimos presencian, con el derrumbe del campo socialista, la crisis de un discurso y una retórica que habían alimentado una perspectiva ideológica. Hay en ellos una constatación evidente de la diferencia entre la historia real —aquella que viven cotidianamente— y la oficial—la que se divulga a través de la prensa y los medios

⁴ El Nuevo Realismo está asociado al Período Especial en Tiempos de Paz en Cuba fue un largo período de crisis económica que comenzó como resultado del colapso de la Unión Soviética en 1991. La depresión económica que supuso el período especial fue especialmente severa a comienzos/mediados de la década de los noventa. Se caracterizó en principio por severas restricciones de combustibles que hasta entonces Cuba obtenía de sus relaciones con la Unión Soviética. Este período transformó la sociedad cubana y su economía, lo que llevó a reformas en la agricultura y reacondicionamientos en la industria, la salud y el racionamiento.

masivos de comunicación (53). Es decir, la promoción de autores a la que pertenece Portela no sostiene la idea de que la literatura tenga como único deber el reflejar la realidad social de su país. En “Un loco dentro del baño”, la voz narrativa describe al objeto de la mirada de la joven de la siguiente manera:

la sombra de mediana estatura, más bien angulosa, que proyectaba Danilo sobre las paredes . . . [p]or momentos . . . se deformaba hasta adquirir una configuración vagamente expresionista, como de torre inclinada, ventana en forma de trapecio o escenografía de un antiguo filme alemán. (10)

Esta referencia al expresionismo, el primer movimiento de las vanguardias artísticas europeas, no es gratuita ya que es una constante en la narrativa de Portela. Dicho movimiento surgió como una reacción frente al naturalismo y el carácter positivista del impresionismo de finales del siglo XIX. Se puede decir que los novísimos, al igual que lo hicieron los expresionistas en su época, abogan por un arte más personal. Esta deformación de la realidad expresa, de forma más subjetiva, la experiencia individual de cada ser humano, a la vez que le permite a la escritora desarrollar una poética propia que como dice Araujo, tomando prestada una frase de Portela, “erice y divierta”.

No obstante, como la frontera entre el adentro y el afuera es porosa, las vivencias de los personajes de los cuentos de Portela están inevitablemente conectadas a las experiencias de otros seres humanos. Portela afirma que para ella es importante que la literatura también exprese algo de la aventura humana (59). Al leer, el lector entra en lo más profundo del sentir ajeno que va más allá de la construcción ideológica de una realidad social dada. Si es cierto que esta entrada puede darse como un especie de voyerismo sádico en el cual el lector intenta desentrañar el significado del texto/otro, dicha entrada también se puede dar de una manera menos violenta en la cual el lector entra en diálogo con el texto/otro y permite que éste dialogue con otros textos/otros sin

marcar límites categóricos. Además de las referencias hechas al expresionismo, el cine alemán, el *Scholia Græca*, el Fausto de Goethe, Horace Walpole, Guy de Chantepleure, Charles Perrault, los cuentos de Mamá la Oca, Ionesco, Beckett, Virgilio Piñera y el esperpento valleinclesco, la intertextualidad en “Un loco dentro del baño” también es evidente en las lecturas eclécticas de Danilo que incluyen *Monsieur Nicolás* de Restif de la Bretonne, *Julieta*, *la prosperidad del vicio* del marqués de Sade, un álbum de pinturas del rococó y una colección de epopeyas antiguas.

Ahora bien, aunque Chantal no es tan dada a la lectura de libros como Danilo, sí es una gran observadora de las personas y lo que más le fascina es “atisbar en secreto las divagaciones de un joven aprendiz que se creía a salvo de los intrusos . . . [y] violar impunemente la inefable soledad del lector” (12). Así Portela construye un *mise en abîme* en el cual Chantal “lee” a Danilo leyendo los libros. Sin duda hay algo invasivo en el mirar de la joven y es así que “la intrépida mirona” (18) subvierte los roles de género tradicionales asociados a la mirada. Sin embargo, a lo largo del cuento la mirada de Chantal va cobrando diferentes matices así traspasando la frontera entre un sinfín de binarios incluyendo no solo el adentro/afuera sino también el yo/otro, hombre/mujer, activo/pasivo y atracción/repulsión. Este último binario es evidente, por ejemplo, cuando la fascinación que siente Chantal al mirar a Danilo desde lejos se mezcla con el terror cuando la joven contempla la posibilidad de quedarse encerrada toda la noche en “aquel sitio umbroso, sofocante, con olor a moho y baba de cucaracha, como quien dice bajo tierra” (13).

El horror que experimenta Chantal se manifiesta de manera somática cuando “se le ponía la carne de gallina, sudaba frío y le entraban ganas de hacer caca” (14). Según Kristeva la abyección está inscrita en el cuerpo del sujeto quien a través de los procesos de eliminación rechaza lo otro (109). No obstante, la atracción que siente Chantal hacia Danilo le permite sobreponerse al asco que le provocan la biblioteca y sus habitantes excéntricos: el bibliotecario-masturbador y el guardia-adesio. Al principio del cuento, el bibliotecario es descrito como un hombre con “una mueca torcida, similar a un maquillaje fúnebre: la tez muy pálida, espectral, los ojos hundidos y la boca una línea recta, dura. Una calavera” (13). Mientras que el guardia es presentado “con el porte de una odalisca retirada y víctima de lejanos estropicios” (17). Estos personajes lúgubres y desfigurados forman, junto con Danilo, un conjunto carnavalesco que Chantal observa y va asimilando a través de la mimesis. Ella inicia una metamorfosis que parece fundirla con los demás seres que ocupan el lugar cuando “se encogía en un ángulo como si quisiera transformarse en araña y diluirse entre los otros animalejos de la biblioteca, como alguien que se aferra con todas sus fuerzas al anonimato” (15). Este anonimato, o sea la carencia de una identidad fija, no es presentada como una privación sino más bien como una práctica de la libertad que le permite a Chantal debilitar los límites impuestos por las relaciones de poder tradicionales a través de una subjetividad nómada. De igual modo la joven descubre—en su cuerpo—la frágil y permeable barrera entre el horror y el placer cuando, agobiada por el calor, se empieza a desvestir “y los pequeños senos con los pezones erectos hincaban una oscuridad cada vez más espesa . . . se regodeaba entre el miedo y el deseo” (15).

Cabe mencionar que la voz narrativa describe la susodicha escena como un *thriller* emocionante (13). Con esto en mente se recurre al análisis de las películas de horror y ciencia ficción que hace Braidotti quien—en *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (2002)—arguye que estos tipos de filmes suelen dibujar un paralelismo entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo del extraterrestre, animal o insecto. Es por ello que, según Braidotti, “the female body emerges . . . as a monstrous fetishized other” (196). Sin embargo, a pesar de asociar el cuerpo de Chantal con los cuerpos de los animalejos de la biblioteca, en “Un loco dentro del baño” Portela parodia el género filmico al no presentar el cuerpo femenino sino al cuerpo del guardia como el monstruoso-otro convertido en *fetish*. Esto es notorio en la siguiente descripción de dicho personaje: “Aquella transparencia endeble . . . aquel cuello membranoso con textura de col o de algo no demasiado terrícola . . . aquel envejecimiento prematuro y flácido en una cara de chimpancé y un cuerpo lleno de verrugas pardas o rojizas [que] le inspiraba a Chantal . . . algo entre lástima y repulsión” (20).

Sin embargo, la lástima y la repulsión que siente Chantal hacia el guardia se disipan cuando la joven es testigo del encuentro homoerótico entre él y Danilo:

Danilo . . . le ofrecía al adefesio algo que de lejos parecía un plátano. El muchacho, por esta y otras acciones . . . —también acariciaba con veneración las mejillas del adefesio, besaba sus manos y se metía uno de sus dedos en la boca para chuparlo . . . —volvía a ser el héroe de Chantal, el protagonista indiscutible de esta historia, el más loco de todos nuestros locos . . . Chantal se olvidó de sus molestias recientes para dedicar toda su atención a la extravagante pareja. (19)

La mirada de Chantal se intensifica cuando presencia las expresiones de ternura y erotismo que Danilo demuestra hacia el guardia. Dichas expresiones son atribuidas por Chantal a la locura—es decir a la ruptura con la razón—lo cual hace que Danilo se torne

aún más atractivo para ella. Sin embargo, lo que más se destaca en esta escena es que—a través del encuentro entre Danilo y el guardia—Chantal, por primera vez, puede ver más allá del aspecto peculiar del adefesio y reconoce que “sin duda era buena persona . . . a nadie le pasaba por la cabeza la idea de hacerle daño. Hay que recordar que en aquella escuela se estudiaba todo lo referente a las humanidades, que para algo tienen que servir” (20-21). Braidotti sostiene que los monstruos contemporáneos cumplen el rol de un espejo caleidoscópico que nos hace conscientes de nuestras propias mutaciones (201). Cabe destacar que la palabra “monstruo” está vinculada etimológicamente al vocablo latín “monstrum” que significa “aquello que revela o avisa”. Por lo tanto, además de permitir una alusión a la situación precaria de las humanidades en la academia actual, el adefesio de “Un loco dentro del baño” resalta la diferencia entre el “yo” y el otro a la vez que provoca un desplazamiento de las fronteras identitarias tradicionales. Esto invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza del bibliopoder, los límites de la razón y el valor de la literatura en una sociedad pragmática que busca en el estudio de las supuestas ciencias exactas las respuestas a todas sus incógnitas.

Los límites del saber oficial quedan aún más evidentes cuando, ya de noche—justo antes de cerrar la biblioteca—, entra una mujer pidiendo permiso para usar el baño. Al llegar al baño, la mujer encuentra al bibliotecario masturbándose frente al espejo. Cuando éste le guiña el ojo, ella sale corriendo y gritando del baño. Al toparse con Danilo y el guardia, en la puerta principal, les cuenta lo que acaba de ver. El guardia le pregunta a la mujer si ella cree que el hombre del baño está loco. Cuando la mujer le contesta afirmativamente, el guardia le pide el nombre de un psiquiatra para referirlo. Es entonces cuando se cambia la focalización y la voz narrativa dice desde la perspectiva de la mujer:

No era cierto. . . No era lógico, no era verosímil que se lo tomaran con tanta calma, con tanta filosofía. ¡Había un loco dentro del baño, un parafílico insinuante y a su interlocutor lo único que se le ocurría era pronunciar la pe de psiquiatra! . . . De pronto, . . . reparó en el adefesio. Lo miró bien, como el fenómeno de feria que pretendía no ser . . . Cobró consciencia . . . del muchacho que lo acompañaba como si el adefesio fuera una persona normal. . . Recordó, ahora con bastante nitidez, la fugaz aparición tras la columna de una muchacha desnuda [Chantal] . . . en un lugar donde coincidían tantas perversidades . . . no era nada raro que también hubiese un loco dentro del baño. (26-27)

Es precisamente en la biblioteca, en ese templo del saber, donde aparece de pronto un búho. Dicha ave—símbolo asociado a Atena, deidad de la sabiduría—“se sujetó [con las garras] de las greñas [de la mujer] y emprend[e] a picotazos contra la cabeza en nada semejante a la de Palas Ateneas” (27). La mujer, descrita como “la cordura” (29), es presentada como la antítesis de la sabiduría encarnada por la diosa griega y su encuentro con el pájaro sirve para desacralizar la biblioteca y su significado. Así Portela reitera la idea de que la verdadera sabiduría está más cerca de la locura que de la sensatez. Sin embargo, cuando el búho ataca a la mujer, los dos “rodaron por el suelo fundidos en el abrazo infernal de una sola bestia” (27). De nuevo, Portela—con su usual humor negro—juega con las fronteras identitarias de sus personajes problematizando la noción de una subjetividad y una realidad inamovibles así perturbando las relaciones de poder establecidas en torno al bibliopoder. Según la voz narrativa, cuando Danilo intenta calmar a la señora “se trastocan todas las señales como en una oda al caos” (28) y ella queda aún más perturbada que antes. Como en todo carnaval, el caos termina reinando y al invertir todos los signos hace de la identidad un perpetuo empezar de nuevo.

Igualmente en “Al fondo del cementerio”, Portela logra subvertir las relaciones de poder a través de un personaje femenino. Lavinia—cuya apariencia descrita como “malograda, bruna, consumida, nada poética” (73)—encarna el otro y exhibe una

“fealdad tísica” (73) que la convierte en la anti-heroína romántica del cuento. Lavinia y su hermano Lisandro crecen solos en “una casa de tablas medio podridas al fondo del cementerio . . . [llena de] la insidiosa mugre y las cucarachas muerteras que engordaban con todos los venenos” (65). También suelen jugar entre las lápidas y mausoleos del cementerio donde llegan a tener incluso encuentros sexuales. En el imaginario social occidental la casa, o el hogar, es un espacio sublimado ya que está vinculado al culto a la familia. Dicho culto ha proporcionado las bases para la heteronormatividad dentro de la cual la familia—entendida, como padre, madre e hijos—es la unidad básica de la sociedad y su función es la de inculcar los valores de la cultura dominante que incluyen todas aquellas prácticas relacionadas a la higiene y al comportamiento sexual aceptable.

El cementerio, en contraste al hogar, es un espacio liminal que contiene un sinfín de ambigüedades. Es por ello que Foucault utiliza precisamente el cementerio para ilustrar su concepto de las heterotopías. Al ser un espacio otro donde “all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” (Foucault “Of Other Space” 3), el cementerio se presta para la desterritorialización y la opacidad. Es decir, en el cementerio la frontera entre el territorio de los vivos y el mundo de los muertos se quebranta abriendo una brecha por la cual se va asomando lo indeterminado. Portela superpone el cementerio y la casa en “Al fondo del cementerio” a través del motivo de las cucarachas. Así la escritora desmitifica la noción de la familia como un dispositivo “purificador” del biopoder que permite que la especie humana se propague de manera regularizada; es decir, sin enfermedades o defectos congénitos.

La naturaleza transgresora del cementerio se pone de manifiesto en el cuento, ya que, al bajar el sol, el lugar es frecuentado por “enamorados, drogadictos, necrófilos, recolectores de hierbas para sortilegios, oficiantes de sectas satánicas, fugitivos de la justicia, pagadores de promesas, ladrones de cadáveres y muchachos aterrorizados que trataban de ganar prestigio” (68). Lisandro y Lavinia son testigos de las andanzas de estos personajes extravagantes. Sin embargo, el hecho de que los hermanos no hayan sido educados en un entorno familiar convencional los hace insensibles al caos del cementerio. La desarticulación del paradigma tradicional de la familia es particularmente notorio en el personaje de Lavinia. La resistencia de Lavinia a la normalización se manifiesta de manera incardinada a través de dos motivos: 1) su convivencia con las cucarachas y 2) el amasijo de tejido humano que le obsequia a Lisandro como señal de su amor.

Al marcharse los padres, Lavinia—siendo mayor que Lisandro—se convierte en la figura materna y guardiana de su hermano. De niños ella solía establecer el tono de sus paseos por el cementerio. Esto es evidente en sus respuestas irreverentes a las inscripciones de las lápidas: “trabajador intachable, padre y esposo ejemplar. *Un alcohólico*. . . . mártir de la patria . . . *Un apóstata* . . . poeta modernista que se atoró . . . con un buche de sangre porque los tuberculosos no deben reírse . . . *Al fin y al cabo, ¿de qué se ríen?*” (67, énfasis mío). Con estas referencias irónicas a la figura del padre de familia, a un prócer (lo más probable José Martí) y a un poeta modernista (sin duda Julián del Casal), Lavinia pone en tela de juicio los esquemas arraigados de la masculinidad y el heroísmo vinculados al nacionalismo cubano. Es así que el cementerio sirve para

presentar todos los valores de la cultura dominante que están siendo simultáneamente representadas, refutadas, e invertidas en el cuento.

Las visitas de los hermanos al cementerio demuestran el desenfado que sienten en torno al lugar, ya que al despertar—después de quedarse dormidos sobre las tumbas—y encontrarse cubiertos de cucarachas simplemente las contaban para ver quien tenía más.

La voz narrativa explica que además de tener encuentros incestuosos en el cementerio,

Lisandro y Lavinia

No tomaban antibióticos. Ni siquiera se lavaban. Y es que mamá y papá habían volado en el cono del tornado antes de educarlos de una manera profunda en el odio, el espanto y el asco al inadmisibles demonio hogareño, el enemigo #1 de las amas de casa y de las personas decentes en general.
(69)

El enemigo de la familia, aquí aludido, es la mugre encarnada en el cuento por las cucarachas. Estos insectos son una figuración de lo abyecto debido a su fuerza reproductiva y su naturaleza fronteriza. Lo cual es notorio en su habilidad de reproducirse rápidamente y en el hecho de que suelen moverse entre la materia viva y lo putrefacto. Su proclividad sexual y su cercanía a la muerte las hacen fuente de ansiedad y repulsión.

Sin embargo, de igual modo, habría que reconocer que las cucarachas son estimadas por su supuesta habilidad de sobrevivir cualquier catástrofe y su existencia milenaria. Por lo tanto, este insecto también aparece como símbolo de la resistencia y un vínculo a lo primigenio. Según Braidotti, los insectos nos obligan a reflexionar sobre la otredad radical a través de la transformación de nuestras capacidades sensoriales y cognitivas (149). En “Al fondo del cementerio” la convivencia entre los insectos y los hermanos es tan cercana que las percepciones de Lavinia y Lisandro se agudizan a tal grado de que “eran capaces de advertir una alada presencia quieta en medio de la

oscuridad más espesa y a varios metros de distancia” (70). Es así que los hermanos comienzan a participar de lo que Braidotti llama el devenir-insecto. Para Braidotti, el hecho de que la mayor parte de la vida de los insectos esté compuesta de metamorfosis y el poder de adaptación que posee éstos los hace la entidad que más se asemeja a la noción del devenir molecular, o minoritario, de Deleuze (157). Por lo tanto, los insectos proporcionan también una figuración adecuada para la subjetividad nómada que consiste en hacerse más y más pequeño a través de un continuo fluir de transmutaciones (149). Esta subjetividad no termina en la nada sino que se mueve hacia el todo permitiendo que el sujeto se relacione con su entorno y los demás seres que lo habitan.

Lavinia encarna la subjetividad nómada más que Lisandro, lo cual se pone de manifiesto en los choques diarios que ella tiene con el empleado del departamento de sanidad pública quien llega a la casa armado con su equipo dispuesto a fumigar la vivienda. Cuando el empleado gubernamental le dice a Lavinia que es cuestión de salud pública, ella le responde que “en esta casa no hay nada público . . . todo es privado” (71). La negativa de Lavinia es un acto de libertad en contra de la normalización impuesta por el biopoder. El hombre del aparato—como es llamado el fumigador por la voz narrativa—utiliza varias técnicas de subyugación que están relacionadas al bibliopoder y específicamente a lo que Donna Haraway llama el “imaginario biocientífico”. Entre ellas está mostrar sus credenciales, entregarle a Lavinia “la Ley” en un pliego impreso lleno de cuños y firmas, recitar estadísticas, mostrar ilustraciones de “erupciones, purulencias, herpes, costras, ampollas, forúnculos, necrosis” (82), contar su propia versión del cuento “Casa tomada” de Julio Cortázar en la que cambia los fantasmas por cucarachas y hasta recurre a la *Retórica* de Aristóteles y *De oratore* de Cicerón para mejorar sus

argumentos. Sin embargo, la técnica de subyugación más notoria en el cuento es el uso de la tecnología para controlar el medio ambiente. El apelativo utilizado para referirse al fumigador en el cuento presenta al agente del estado como un hombre-máquina ya que el aparato que usa para hacer su trabajo se convierte en una parte de él.

Sin embargo, el fumigador nunca cumple su cometido, ya que la protagonista de “Al fondo del cementerio” es una experta del performance, lo cual se hace patente cuando la voz narrativa la describe como “llena de recursos para animar lo inanimable, para someter al tótem con todo su reino a la insignificante voluntad de los hombres” (66). La habilidad de Lavinia de perturbar es evidente cuando el hombre del aparato traspasa la barrera entre lo público y lo privado al invadir la casa de los hermanos corriendo tras una cucaracha para pisarla. Lavinia se interpone entre el hombre y el bicho. Al recoger la cucaracha del suelo con mucha delicadez, la besa “del mismo modo en que se besa al bebé enfermo o al amante moribundo” y le dice ‘mi chiquitica’ (73). Esta demostración absurda de afecto hacia la cucaracha hace que el invasor salga corriendo horrorizado de la casa. Según la voz narrativa el hombre del aparato piensa de manera “grandilocuente, modern[a] y enciclopedista . . . [que] para quien se relaciona de una forma tan morbosa con los insectos resulta inevitable dejar en el camino algunos pilares de su propia humanidad” (83). La asociación entre el hombre del aparato y las ideas de la Ilustración recalcan el tema de la separación entre lo humano y lo animal como parte del discurso de la modernidad. Lo que el hombre del aparato no entiende es que Lavinia, siendo “the ‘other’ of the high-tech clean and efficient bodies that contemporary culture sponsors” (Braidotti, *Metamorphoses* 139), se relaciona de manera simbiótica con su hábitat. Los encuentros entre Lavinia y el hombre del aparato exponen la tensión entre la materia

primigenia y la tecnología moderna en las sociedades en vías de desarrollo. Dichos encuentros recalcan el hecho de que estos tipos de intervenciones tecnológicas “neither suspend nor do they automatically improve the social relations of exclusion and inclusion that historically [have] been predicated along the . . . lines of demarcation of ‘otherness’” (Braidotti “Bio-power and Necro-politics” 1).

El nomadismo filosófico que propone Braidotti se contrapone a la visión que representa el hombre del aparato. Este nuevo modo de pensar se aleja de lo andro y logocéntrico para que el sujeto pueda experimentar “the abject/divine potency of Life” (*Metamorphosis* 132). En este nuevo paradigma donde lo abyecto y lo sagrado coexisten, el sujeto vive sumergido en una red de relaciones no humanas que incluyen lo animal. Es por ello que el marco morfológico del cuerpo femenino nómada caribeño en el cuento de Portela va más allá de lo transcultural para hacerse también transespecie. Al hacer que Lavinia se relacione tan de cerca con las cucarachas, Portela presenta una subjetividad y un cuerpo sin límites, lo cual arroja luz sobre otro aspecto de la naturaleza de los insectos: el hecho de que poseen una sexualidad que conlleva la transgresión de las fronteras. Elizabeth Grosz pone esto de manifiesto al denominar la sexualidad de los insectos como una sexualidad *queer*.⁶ La susodicha teórica sostiene que el poder de metamorfosis y mimesis de los insectos representa la desintegración de los límites de la conciencia y la materia permitiendo la emergencia de una concurrencia de fuerzas que superan y desafían los límites de la morfología en términos orgásmicos (281). Basándose en estas ideas, Braidotti arguye que el paradigma-insecto se convierte en un modelo de la sexualidad polimórfica y antifálica (léase *queer*) que hace imposible la distinción entre el adentro y el afuera, el otro y el ‘yo’ (158).

La sexualidad *queer* de la que hablan Braidotti y Grosz está presente en “Al fondo del cementerio” en el personaje de Lavinia. Además de su humor irreverente en el cementerio, su resistencia al hombre del aparato, y su convivencia con las cucarachas, Lavinia—de adulta—entabla una relación amorosa con un empleado de limpieza de un hospital oncológico a quien todos llaman ‘la Momia’. Esta relación afecta de manera negativa a Lisandro quien se ve desplazado y comienza a sentir repulsión hacia su hermana. Esto es evidente cuando la voz narrativa dice, desde la perspectiva de Lisandro, que “Lavinia se reía como una profesional del escarnio y empezaba a decirle entre susurros a la Momia todo lo que deseaba en ese momento . . . nombrando partes del cuerpo de la manera más vulgar y excitante que se pueda concebir” (87). Como explica Susan R. Bowers, basándose en las ideas de Audre Lorde, las mujeres que entienden el poder de lo erótico—que nace del caos—son peligrosas (229). El deseo monstruoso de Lavinia se materializa en el espécimen humano que le trae la Momia del hospital donde trabaja. El amasijo de tejido es descrito como

deshilachado y violáceo en algunas partes, una bola blanquecina y como reventada por dentro, con repelentes venitas azules, cubierta de protuberancias, diminutos chichones, granos y alguno que otro pelillo, estrangulada por algo que parecía intestino o tripa provista, además, de un ojo . . . de mirada extraviada. (80)

Esta figuración de lo abyecto—que se puede interpretar como una alusión paródica a la cabeza de la Medusa e incluso a la vagina dentada de Freud—está directamente vinculado a la sexualidad de Lavinia y a lo abyecto.

El amasijo también resalta la noción de la mirada *queer*. La mirada extraviada (es decir corrompida, descarriada) tiene mucho en común con la mirada de la Medusa que—como explica Hazel Barnes—es una mirada transgresora que subvierte las relaciones

tradicionales de poder, ya que es la mirada del otro (bien sea mujer o cualquier ente minoritario) la que le revela su lado de objeto al que se creía solo sujeto y al hacerlo le muestra también su vulnerabilidad (23). Es por ello que, cuando Lavinia le regala el amasijo a Lisandro, éste siente terror al ver “la pupila . . . lista para atrapar los secretos y las confesiones inéditas que reptaran como lombricitas por los planos y las profundidades de su campo visual” (86). El amasijo en este cuento, tal y como el adefesio de “Un loco dentro del baño”, es un espejo caleidoscópico que hace a Lisandro consciente de sus propias mutaciones. Hasta el hombre del aparato parece captar el efecto de lo abyecto, ya que al final del cuento el narrador explica que este “había aprendido que el supremo asco . . . se refiere a ciertas zonas del ser humano que quienes arrugan la nariz se resisten a descubrir en sí mismo, puro reflejo” (89).

Sin embargo, la mirada del amasijo no afecta a Lavinia negativamente ya que ella, sujeto nómada por excelencia dentro del cuento, “le dio un par de vueltas al pomo para encontrar el mejor ángulo justo donde el ojo ‘miraba’ de frente, se creería que casi a punto de hacer un guiño” (80). Este guiño de complicidad vincula a Lavinia de nuevo a lo abyecto—o sea eso otro que no respeta fronteras y derriba el binario adentro/afuera—y al poder erótico nacido del caos que nutre el performance suprasincrético caribeño. Lavinia le regala a Lisandro el amasijo “para decirle en su estilo macabro y sutil en demasía . . . que todavía lo amaba, como a nadie” (90). Al fin y al cabo, la necesidad tan humana de conectar con el otro de manera íntima se hace patente y como afirma Mayerín Bello, “el narrador . . . se empeña en persuadirnos para que desautomaticemos percepciones y sentimientos [de asco y alejamiento] en pro de un humanismo que incluya a ese otro que la vida ha proscrito del habitual contrato social” (135-36). Al mirarse en el

espejo de lo abyecto los personajes femeninos de “Al fondo del cementerio” y “Un loco dentro del baño” asimilan lo otro y se resisten a la normalización sacudiendo así los cimientos del biopoder y el bibliopoder.

La maternidad y la escritura monstruosas en *El pájaro: pincel y tinta china*

En *El pájaro: pincel y tinta china*, como en “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio”, los personajes participan de relaciones que se salen de los parámetros de la (hetero)normatividad. Por ejemplo, en la novela, Fabián es un psicópata pseudointelectual que se dedica a traducir textos del antiguo dialecto ático y a buscar “amantes de la lluvia” para saciar sus impulsos sádicos. Camila es una joven torpe que se muda del campo a La Habana para estudiar actuación, y después de perder su beca termina deambulando por las calles de la ciudad sumida en la depresión hasta conocer a Fabián con quien inicia una relación. Bibiana, la vecina de Fabián, es una modelo que tiene encuentros eróticos con él y quien, a la vez, sostiene una relación amorosa con Camila. Emilio U., el narrador y autor ficcional de *El pájaro: pincel y tinta china*, es el amante de Fabián quien pasa una noche con Bibiana y se convierte en la obsesión de Camila después de que ella lee uno de sus cuentos. Sin embargo, es Camila, el personaje que más se asocia al performance suprasincrético caribeño y la subjetividad nómada que marca a dicho performance. Aunque su naturaleza voluble y transgresora de límites es evidente en su *ménage à trois* con Fabián y Bibiana, ésta llega a su mayor expresión en dos instancias: 1) su embarazo y su consecuente enfermedad misteriosa y 2) su inquietud por Emilio U. y los escritos de éste que son un ejemplo de la narrativa nómada. A lo largo

de la novela, la manera particular de mirar/leer de Camila y su habilidad de transformarse se convierten en prácticas de la libertad. Dichas prácticas dentro de la novela sirven para desafiar el biopoder representado por el hospital donde permanece interna Camila por un periodo y el bibliopoder representado por la crítica literaria que se empeña en “despedazar” la obra de Emilio U.

En *El pájaro: pincel y tinta china*, la abyección está vinculada al embarazo de Camila. Kristeva arguye que la abyección está arraigada históricamente (en la historia de las religiones) y subjetivamente (en la estructuración de la identidad del sujeto), en una preocupación casi enfermiza con la función de la madre (91). Barbara Creed en *The Monstrous Feminine* (1993) comparte esta idea. Sin embargo, ella va más allá de la noción de lo materno de Kristeva, quien se basa en la idea de la *chora* semiótica y la madre pre-edípica. Creed presenta más bien una figuración de la madre en su forma arcaica en la cual la mujer es el origen de la vida. Según Creed, esta madre arcaica está construida como una fuerza negativa en la literatura de horror ya que en ella la mujer es presentada como un signo monstruoso, no en relación al poder castrador de la vagina dentada, sino en relación a la matriz gestante que amenaza con parir una prole igualmente monstruosa (63). Esta concepción de la maternidad es evidente en la novela aquí analizada en la reacción de Fabián cuando él se entera de que Camila está esperando un hijo suyo ya que siente asco y la voz narrativa dice:

Camila le antojaba, ahora sí, la peor de las cucarachas. Y él, por su puesto, un cucarachón. Se burlaba de sí mismo: “¿No decías tú, pedazo de imbécil, que necesitabas una mujer en la casa? Pues bien, ahí la tienes. En toda su expresión multiplicadora y reproductiva. ¿En qué estabas pensando, socioñame? ¿En el peón de la torre, no? Capablanca. El superjedrecista volador. ¡Agarra ahora tu peoncito! Tu Fabiancito, gran

horror, o tu Camilita, horror de los horrores. La sagrada familia, el Tondo Doni de La Habana”. (33)

Al contraponer alusiones al ajedrez con una parodia de la pintura de la sagrada familia de Miguel Ángel, Portela resalta la noción de la familia como un microcosmo de una población que debe ser gobernada estratégicamente y desacraliza la imagen idealizada de la familia cristiana. El asco que siente Fabián al mirar a Camila también deja entrever los temores asociados a la mujer y su capacidad reproductiva. Braidotti sostiene que estos temores expresan una ansiedad sobre el orden social y simbólico, ya que el hecho de que el sujeto femenino cargue en su mismo cuerpo la llave al origen de la vida y la muerte representa el fracaso de los hombres de mantener el poder (*Metamorphoses* 196). Según Braidotti, estos temores se deben también a la ansiedad que produce en el sujeto posmoderno el enfrentar el hecho de que la subjetividad tiene sus raíces en lo corpóreo (199). Esto es evidente cuando la mirada de Fabián se voltea hacia sí mismo, ya que reconoce su participación en el acto de concepción y se ve obligado a aceptar la agencialidad de su propio cuerpo cuando afirma que “contra la actuación del cuerpo se estrellaban los sentimientos y las filosofías” (38). Sin embargo, este entendimiento solo lo lleva a concluir que “el cuerpo merecía su tributo, su vigilancia, su culto aparte. Era un demonio peligroso” (38).

La necesidad de controlar el cuerpo, en especial el cuerpo materno, es evidente en la novela cuando Camila empieza a sentirse mal y Fabián y Bibiana la llevan al hospital. Dicho lugar es descrito por el narrador como un “horno de azufre tan lleno de incubos y súcubos, con las fantasías de Paracelso, las bodas químicas y los ingredientes de las brujas de *Macbeth*, [donde] se cocina la nueva criatura óptima, el ciudadano modelo, el sacerdote impecable que baila como un ángel sobre la cabeza de un alfiler” (43). En este

espacio privilegiado por el biopoder la mujer embarazada es sometida al poder invasivo de lo que Foucault llama la mirada clínica cuyo objetivo es tratar el cuerpo como un texto a ser descifrado. Esto es particularmente notorio en las ecografías utilizada rutinariamente para observar al feto dentro del útero. Según Rebecca Kukla en *Mass Hysteria: Medicine, Culture, and Mothers' Bodies* (2005), estas prácticas son un legado de los estudios científicos de principios del periodo moderno sobre el embarazo y la reproducción humana que sostenían que el cuerpo gestante (que incluye el feto en gestación) precisa ser gobernado y ordenado (19-20). Hoy en día esto conlleva la vigilancia constante, a través de la tecnología, que muchas veces termina en la erradicación de los fetos que demuestran anomalías. Esto se debe al hecho de que, como explica Braidotti, “the bodily equivalent of the ‘power of reason’ is the notion of Man as ‘rational animal’ which is expected to inhabit a perfectly functioning physical body” (122). Los cuerpos malformados o discapacitados son patologizados y clasificados como manifestaciones de la monstruosidad.

La dinámica de poder entre la paciente y el médico, dentro del contexto del embarazo, es otro tema que se revela en la novela de Portela. Esto es notorio cuando el médico le anuncia a Camila que el hijo que espera tiene malformaciones múltiples y que lo mejor sería abortarlo. Estas prácticas de “control de calidad” convierten el embarazo en un espacio putativo en el cual el “cliente” puede escoger el mejor “producto”, sin embargo, como explica Margrit Shildrick en “Genetics, Normativity, and Ethics” (2004), “it is by no means clear that the modernist notion of individual consent as choice is really in play” (154). Los límites del consentimiento y la libertad de escoger de las mujeres embarazadas es evidente, ya que son sometidas a toda una batería de exámenes

diagnósticos que dependen de un médico para ser interpretados, bajo el pretexto del cuidado prenatal responsable. En *The Birth of the Clinic* (1963) Foucault analiza la noción moderna del consentimiento individual en las prácticas médicas de nuestros tiempos y explica que la interacción entre médico y paciente tiene su origen en la concepción de la medicina como un discurso. Dicho discurso está íntimamente vinculado al conocimiento especializado y sirve para fortalecer el privilegio de una élite educada en las ciencias y limitar el acceso del paciente a información subjetiva. Esta relación se pone de manifiesto en la novela cuando el médico

insistía en hablar de betatrones y aceleradores no-sé-cuántos. La tribu incordiante y escandalosa [Camila, Fabián y Bibiana] había perdido el hilo del discurso y parecían a punto de perder todos los demás hilos . . . El hombre de la cara azul no vacilaba en arremeter contra aquella manada de ignaros que tanto le disgustaba . . . controlaba la situación con el poder infame de los médicos. (45-46)

Esta relación de poder trae a colación el tema de la agencia individual de la mujer embarazada frente al biopoder. La mujer embarazada pierde su individualidad y con ella la autonomía sobre su cuerpo y el derecho a disponer de él, puesta que si ésta se niega a permitir la extracción de un feto con anomalías, ella es vista como irresponsable y su acción se interpreta como una afrenta a la sanidad pública. Esto es evidente cuando el médico le cuenta a Camila que una paciente en una situación similar a la suya se negó a abortar y fue tanta la carga que toda la familia terminó en el manicomio. Por lo tanto, a pesar de que Camila “se creyó capaz de amar, como aquella mujer, las variantes libres, los cuerpos que cuelgan, los conglomerados imprevistos que los demás odian o temen por tendencia a la homogeneidad, por consenso dominante” (48), ella termina abortando.

A primera vista el aborto es una señal del hecho de que Camila sucumbe bajo la presión del discurso médico; no obstante, el fin de su embarazo marca un momento

crucial en la metamorfosis de la protagonista de la novela. Es a partir de la comprensión de su habilidad de amar las variantes libres, los cuerpos que cuelgan, los conglomerados imprevistos, que el cuerpo de la sacerdotisa—como es llamada Camila por la voz narrativa—cae en una parálisis acompañada de espasmos que el narrador describe como “una inmovilidad móvil” (54). Esta paradoja permite vislumbrar la posición en la que se encuentra la protagonista de la novela quien, dentro del espacio cerrado de un hospital investigativo, comienza a reconocer cómo funciona el biopoder y descubre su propia capacidad para resistirlo desde su propio interior. Entre los presupuestos del Dr. Schilling, quien está a cargo del diagnóstico de Camila, está la noción de que “los pacientes . . . carecían de espíritu o cosa parecida, eran puro cuerpo, muñecos a los que no había necesidad alguna de tratar como a personas” (54). Las ideas del doctor alemán—cuyo apellido evoca la frialdad que marca su intercambio con sus pacientes—ponen de manifiesto la dicotomía cartesiana entre el cuerpo y la mente, otorgándole al médico todo el poder que le da la razón para actuar sobre el cuerpo inerte del paciente. Consecuentemente, Camila está construida para él a través de los ejercicios de la autoridad médica que incluyen la punción lumbar (descrita en toda su crudeza en la novela) y la retención de medicamentos una y otra vez para observar los espasmos violentos que sufre la paciente a pesar del malestar y la humillación que le ocasionan. Sin embargo, aunque Camila está bajo la autoridad del Dr. Schilling, éste intenta dominarla sin éxito ya que nunca logra dar con la causa de su condición demostrando así la agencialidad del cuerpo y los límites de la razón.

Es en el hospital que Camila reconoce la mirada *queer* como una práctica de la libertad que se resiste a la mirada clínica. Esto es evidente cuando el narrador focalizado

a través de Camila piensa “quien no estuviera al tanto de su propia rebeldía potencial . . . solo podía aprenderl[a] de una manera: mirando desde el suelo” (110). Esta es la mirada del paciente-arrojado quien se niega a permanecer pasivo y, como la Medusa, devuelve la mirada haciendo del médico el objeto de su mirada. Dicha mirada le permite a Camila analizar su propia situación y lograr

admitir con cada fragmento del ser—voces, fluidos, ideas—que no existe ningún sentido . . . No se trataba de adquirir felicidades parciales, que por metonimia llegan a constituir a veces toda la felicidad, sino de estar ahí con ellas, con las felicidades y las desgracias parciales. Con la promiscua combinación de todas ellas. Se trataba de vivir, circunstancia ajena a toda comprensión. . . La cuestión no era adelantar una tesis filosófica, decir una última palabra, ni siquiera aparentar inteligencia o lucidez ante alguien. Ella estaba a solas consigo misma. (55)

Las cavilaciones de Camila derriban las fronteras entre el cuerpo y la razón, ya que son una mezcla de voces, fluidos e ideas. Este conocimiento incardinado demuestra que la supervivencia de la protagonista de la novela no está en manos del médico y la ciencia sino en su habilidad de cruzar fronteras. Camila cumple su rol de sacerdotisa cuando entiende que en su cuerpo se intersectan tanto la materia como las ideas. Esto permite que ella recobre la movilidad lo que deja claro que el monstruo, por más que se trate de suprimir, siempre sale a flote y—como explica Braidotti—además de expresar nuestras ansiedades éste también expresa las subjetividades emergentes de la minoría y por ende dibuja cartografías para futuros devenires (200).

Además de abordar el tema del biopoder a través de la maternidad monstruosa de Camila en *El pájaro: pincel y tinta china*, Portela también logra cuestionar el bibliopoder. Como en sus demás textos, dicha novela es un ejemplo de la narrativa nómada lo cual se manifiesta—de nuevo—a través de su uso de la metaficción y la intertextualidad. Esto es evidente cuando, al serle negada la entrada al hospital a ver a Camila, Bibiana convence a

un enfermero a que le entregue a su vecina-amante un libro que ha comprado para regalarle. El libro en cuestión es nada más ni nada menos que *Los últimos serán los primeros* (1993)—antología del nuevo cuento cubano editado por Salvador Redonet—en el cual Portela publica su primer cuento “La urna y el nombre (un cuento jovial)”. En este cuento, con tintes dantescos, dos muchachos y una muchacha se encierran en una habitación donde la copulación y hasta la muerte se banalizan a través del voyerismo apático y una alusión al canibalismo. Según Araujo “lo marginal penetra la cultura canónica para, desde su amoralidad neutralizadora, desde su excentricidad, subvertirla . . . Espacio de negación, de alienación, se construye un contradiscurso desde la propia cultura, desde la escritura” (214). Portela, lleva la intratextualidad subversiva aún más allá cuando—durante el encuentro sexual con Bibiana, después de ser dada de alta del hospital—Camila le cuenta el cuento a la modelo:

le ha dicho por fin que el cuento jovial, linda, rica, es algo así como el episodio final o pseudofinal de la historia, así, qué paraditas están y qué duras, de tres muchachos muy alegres, Julio, René y Thais, despacio, despacio, bueno, el Nombre no importa, ¿por qué no me lo haces con la lengua? porque no he terminado el cuento y no se puede sacar la lengua, escupir y chiflar at the same time. (127)

Al intercalar la descripción del acto homoerótico femenino con la recreación oral de su propio cuento—de una manera humorística, rompiendo las reglas sintácticas y mezclado idiomas—Portela se autoparodia. Esta autofagia literaria carnavalesca, permite el desarrollo del tema del bibliopoder a través del personaje de Emilio U. quien, siendo “mulato chino y pájaro [homosexual] clandestino” (111), viene a ser el *alter ego* de la autora.

Camila, a quien “le gustaba jugar a ir más allá de todas las puertas, a invadir los espacios improcedentes” (123), comienza a frecuentar los círculos académicos y literarios

de La Habana, en busca de Emilio U. Ante los intelectuales que la rodean, ella parece retomar la posición que ocupaba en el hospital cuando “la Mirada se enreda ahora entre innumerables patas de muebles, patas humanas, colillas, montoncitos de cenizas, cabos humeantes y hasta una cucaracha albina” (145). Esta Mirada, con mayúscula, es la mirada *queer* que la sacerdotisa descubre ante la mirada clínica del Dr. Schilling. La comparación entre el biopoder y el bibliopoder es evidente cuando, durante el discurso del osito de peluche, epíteto burlesco usado por el narrador para referirse al conferencista, quien con mirada iracunda “da un puñetazo sobre la mesa . . . [e] insiste en que La Habana es una ciudad enferma, afirmación que haría las delicias del Dr. Schilling” (142-43). Camila intenta absorber todo lo que ve (y escucha), sin embargo “muchos detalles . . . se pierden en el conjunto. Cada cierto tiempo reaparecen el enano y la sirena de trapo . . . La sacerdotisa sonrío” (157). La mirada *queer* de Camila también se contrapone a la mirada académica del conferencista. El enano y la sirena de trapo que aparecen repetidas veces a lo largo del texto son una manifestación de la rebeldía de Camila que consiste en “amputarle al sistema (no hablo de política, sino de algo quizás más consistente) su capacidad de aterrorizar” (123). En vez de impresionarse ante la ira del intelectual que pretende exponer la sórdida “realidad” de su país, Camila se deleita en evocaciones de un mundo fantástico. La mirada *queer* que le permite acceder a ese mundo es una práctica de la libertad que deshace la autoridad del bibliopoder.

En una reunión en casa de una mecenas literaria, Camila escucha una discusión sobre la nueva novela de Emilio U.: *El pájaro: pincel y tinta china*. Un editor italiano lo acusa de pretender ser original al meter un cuento dentro de otro, cosa que ya pasó de moda. Un crítico gay norteamericano, por su parte, afirma que es imposible creerle a un

maricón quien no escribe desde el punto de vista de un maricón. Una poeta negra critica a Emilio U. porque afirma que este escribe como si fuera blanco. Mientras que una feminista noruega lo acusa de misógino. A través de estos personajes, Portela vaticina la crítica que se le hará a su propia novela. Además de aludir a las expectativas de las editoriales extranjeras, dicha crítica está fuertemente influida por las políticas de identidad que, cuando vistas muy estrechamente, pueden limitar al individuo. Camila se identifica con Emilio U. y revela su subjetividad nómada cuando dice:

Soy una diáspora, la visión final del estallido . . . Estoy disgregada, puedo representar diversos personajes cuando yo quiera, puedo hacerlo bien y convencer a todo el mundo. Pero no estoy comprometida con ninguno de ellos. Cualquier apariencia de unidad, de sujeto coherente deducible de lo que digo, es falsa, es una ironía . . . Me gusta escuchar, aprender, puedo devorarlo todo, mi estómago es infinito. No hay escape. Soy una diáspora, soy mis fragmentos. (124)

Esta identidad flexible, en el Caribe, está vinculada al performance suprasincrético que absorbe todo lo que lo rodea. Durante el caótico espectáculo del carnaval lo abyecto es desatado y se convierte en un espejo que refleja los fragmentos que componen al sujeto.

Según Kristeva, la literatura está arraigado en la frágil frontera donde existen las identidades dobles, borrosas, heterogéneas, alteradas y abyectas. Ella propone la siguiente pregunta “Does one write under any other condition than being possessed by abjection, in an indefinite catharsis?” (208). Para la susodicha crítica la función del escritor es ser un catalizador para esta catarsis que deshace los límites impuestos por las identidades imaginarias (208). Esto es evidente en la novela de Portela cuando la autora presenta su *ars poética* a través de Emilio U. quien afirma enfáticamente que emergen “ya en ruinas, estas historias siempre por construir. Fragmentos apenas susceptibles de ser encadenados siquiera en el más azaroso de los montajes . . . una oscura sensación de fracaso y también

de impostura algo carnavalesco, triste y jovial” (198-99). Es por ello que al final de la novela Camila, quien como Chantal y Lavinia en “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio” acoge lo abyecto como resistencia al biopoder y al bibliopoder, continúa buscando a Emilio U. quien es para ella “el opuesto de Homero, porque está vivo y lo desprecian y quieren desterrarlo de siete ciudades” (161)

CHAPTER 4

LA TRANSCORPORALIDAD DEL LENGUAJE Y LAS “NUPCIAS POÉTICAS” EN LA NARRATIVA DE ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ

Algo del mar
se me quedó en las venas
la salada emancipación
de las aguas inquietas

—Lucha Corpi, “Solario”

La metáfora fluida y el cuerpo poroso

A diferencia de la narrativa de Mayra Santos-Febres y Ena Lucía Portela, los cuentos y novelas de Ángela Hernández Núñez se ambientan tanto en la ciudad como en el campo o en lugares intermedios donde el campo y la naturaleza irrumpen en el espacio urbano. Según Lizabeth Paravisini-Gerbert, en los cuentos de Hernández Núñez la presencia del campo y de la naturaleza proveen una conexión a un origen estable y seguro en el cual se arraiga la voz literaria de la autora y que le permite darle un sentido de pertenencia a sus personajes quienes luchan por resguardarse de la angustia que produce la transitoriedad (986). Tomando en cuenta el llamado de Édouard Glissant—quien en *Poetics of Relation* (1990) señala el peligro de estancamiento que acompaña a la idea del arraigo o la totalidad para la identidad caribeña (171)—, a continuación se demostrará que la narrativa de Hernández Núñez es más bien una escritura nómada. Sin embargo, se reconoce que dicho nomadismo está vinculado a la experiencia vital de la autora, en especial su migración del campo—donde vivió sus primeros años—a la ciudad de Santo Domingo. Según Rosi Braidotti la escritura nómada es una especie de cartografía de

experiencias vividas en la cual el/la escritor/a va deparando nuevos parajes que proporcionan un marco de referencia temporal con el cual él/ella pueda montar una tienda en el desierto para reflexionar (*Nomadic* 16).

En *La poesía de mujeres dominicanas a fines del siglo XX* (2003), Ester Gimbernat-González describe la poesía de las escritoras que irrumpieron en la escena literaria de la República Dominicana en los años ochenta y noventa—incluyendo a Hernández Núñez—como una “poética del desanclaje”. Según Gimbernat-González la poética de estas autoras se da precisamente en la desterritorialización, en un entre-lugar, que precede a un nuevo modo de ser y estar en el mundo (2-3). Cabe mencionar que mientras que Braidotti asocia este espacio psíquico con el desierto (un lugar comúnmente transitado por las tribus nómades), Gimbernat-González lo vincula al mar (he allí la metáfora del desanclaje) dándole un giro más apropiadamente caribeño. Por lo tanto, las experiencias de Hernández Núñez le permiten crear un mapa sobre el cual la autora va trazando, a través de la metáfora—entendida como el lado creativo e imaginativo del lenguaje—, un sinfín de líneas de escape. En vez de refugiarse en el desierto para montar una tienda, Hernández Núñez se lanza al mar en un barco para navegar más allá de los confines de cualquier lugar geográfico o psíquico específico. Este desanclaje le permite a Hernández Núñez crear una red interminable de conexiones afectivas con el/lo otro. Es a partir del goce que produce la fluidez, no el arraigo, que la autora encuentra su voz literaria y que sus protagonistas (y lectores) descubren un aliciente para la sensación de mareo que provoca el movimiento constante.

Cabe mencionar que después de licenciarse en ingeniería química, Hernández Núñez cruza otra frontera al decidir dedicarse a las letras. Su escritura, tan nómade como

su creadora, demuestra los intereses interdisciplinarios de la autora en el hecho de que en ella ésta suele poner a dialogar lo material y lo discursivo. En los textos de Hernández Núñez la metáfora—que suscita lo afectivo y lo sensorial—permite la desarticulación del binario que separa el cuerpo y el lenguaje. Esto es notorio en el hecho de que una parte significativa de los textos de la autora dominicana exploran la infancia como el momento en el cual el sujeto unitario se comienza a formar dada su obligatoria entrada en el lenguaje-cultura-razón y su ruptura con el cuerpo-naturaleza-afectos. Esta preocupación es evidente en su ensayo “Amor sin objeto (discretos apuntes sobre demiurgia)” (1997) cuando Hernández Núñez recuerda su propio encuentro, de niña, con las palabras:

Había tres libros en la alacena y letras rematando una cruz y otras letras al pie del transistor. También una inscripción en el retrato de un hombre engalanado groseramente. De noche los libros susurraban y el retrato se caía de la pared. Inri, jefe, radio Phillips, viéndolos aislados eran cosas elementales, pero en el campo de mi mente se combinaban, aterrándome con sus atractivos. (412)

Estas palabras—asociadas a la religión (el acrónimo INRI que encabezaba el crucifijo), la dictadura (el epitafio “el Jefe” que llevaba la fotografía de Trujillo⁵ que debía colgar en cada hogar), y los medios de comunicación en masa (en la marca Phillips que ostentaba el radio)—cargan cierto misterio encantador para la niña.

Desafortunadamente el goce que produce el inocente juego combinatorio de palabras es interrumpido cuando la escritora descubre cómo el lenguaje es utilizado para sustentar las estructuras de poder. Esto es evidente cuando ella cobra conciencia de que el

⁵ Rafael Leónidas Trujillo Molina (1891-1961) fue presidente de la República Dominicana en dos ocasiones. Su primer término (1930-38) fue seguido por el de un presidente títeres que funcionaba en torno a sus intereses al igual que el presidente que siguió su segundo término (1942-52). Por lo tanto, el período entre 1930 y 1961, es conocido como “el trujillato” en el país. Durante 31 años, el estado tuvo monopolio sobre todas las grandes empresas del país para el enriquecimiento personal del dictador y sus allegados. Se estima que este gobierno fue responsable de la muerte de más de 50.000 personas y la tortura de muchas más. Muchas de las novelas de Hernández Núñez están ambientadas durante este período.

lenguaje está imbricado en la formación de binarios jerarquizantes ya que: “estaban las ‘malas palabras’ y ‘las buenas palabras’. . . Se decía que los campesinos hablaban mal (aunque no maldijeran ni pronunciaran vocablos procaces) y los letrados hablaban bien (aunque fuesen desalmados)” (Hernández Núñez, “Amor” 412). Hernández Núñez demuestra cómo la distinción entre malas y buenas palabras se expande a las personas quienes son categorizadas según su manera de hablar y su asociación con la naturaleza (los campesinos) y la cultura (los letrados).

En los cuentos “Alí Samán” y “El aura de la aprendiz” de *Cuentos casi extraños* (2005) y la novela *Metáfora del cuerpo en fuga* (2005), Hernández Núñez sugiere que la metáfora es una manera de trascender las oposiciones que constituyen el discurso, ya que ésta permite la libre e inagotable asociación entre conceptos. Este desmesurado flujo verbal produce lo que Roland Barthes llama “el placer del texto”, que—según Julia Kristeva—involucra los sentidos y afectos. A continuación se dilucidará cómo el despertar a lo sensual y sensible suscitado por un torrente de metáforas da pie a la intersubjetividad o lo que Judith Still, basándose en la idea de la “trascendencia sensible” de Luce Irigaray, llama las “nupcias poéticas”.⁶ Además de esta relación basada en la reciprocidad, el lenguaje poético que utiliza Hernández Núñez también permite que se dé la transcorporalidad que describe Staicy Alaimo, ya que reconocer la conexión tanto

⁶ Cabe mencionar que existe similitud entre el concepto de las nupcias poéticas y lo que José Lemama Lima, en la *Expresión americana* (1957), llamara “el eros congnovente”. Sin embargo, la concepción de la poesía de Lezama Lima, a pesar de admitir la posibilidad de llegar al conocimiento a través de lo sensorial, excluye el elemento de reciprocidad entre dos sujetos activos. La idea de la poética de la relación de Édouard Glissant, por su parte, solo pone énfasis en lo relacional sin desarrollar la idea de lo sensorial. A pesar de los límites que tiene la frase “nupcias poéticas”, por evocar la institución del matrimonio, es un concepto que junta lo sensorial, lo afectivo y lo intersubjetivo en la creación y recepción de la poesía. Esto no implica una idealización del matrimonio, ni la idea de que una relación afectiva significativa no pueda darse fuera de dicha institución.

psíquica como corporal del ser humano con otros seres humanos y con otros entes del mundo natural.

En la introducción a “Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature” (2008) Alaimo subraya la importancia de alejarse de los binarios que separan lo material de lo discursivo en el análisis del cuerpo. Alaimo logra hacer esto a través de su noción de la “transcorporalidad” la cual ella define como un tiempo-espacio en el cual la corporalidad humana, además de ser inseparable de la naturaleza, permite un reconocimiento de la intra-actividad compleja que existe entre el cuerpo y el discurso. Por lo tanto, Alaimo busca entender cómo la naturaleza—incluyendo el cuerpo humano—responde, se resiste o afecta al lenguaje (256). Según Karen Barad, la intra-actividad se diferencia de la interactividad porque no presupone la preexistencia de lo material o de lo discursivo sino que reconoce la coexistencia de ambos y su agencialidad (826). En *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal* (1997), Vicki Kirby sostiene que el tejido de la substancia, la base del Ser, es un intertexto mutable que ella describe como “a ‘writing’ that both circumscribes and exceeds the conventional division of nature and culture” (61). De hecho, Kirby sugiere que la naturaleza es capaz de escribir—es decir, comunicarse—y que el cuerpo puede leer o, en otras palabras, aproximar el significado de los signos de la naturaleza (127).

Tomando en cuenta las ideas de Alaimo y Kirby, en el siguiente análisis de la narrativa de Hernández Núñez se propone que el cuerpo también está activo en los procesos de la creación y recepción de la metáfora. Esto se debe al hecho de que, como explican Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg en la introducción a *The Affect Theory Reader* (2010), los cuerpos no son entes estables, sino procesos impulsados por la fuerza

del encuentro afectivo con el/lo otro (3). Según Lisa Blackman y Couze Venn, en “Affect” (2010), lo afectivo se refiere a esos registros de experiencia que no pueden ser fácilmente discernidos y que podrían invariablemente ser descritos como fuera de lo cognitivo, consciente, y representacional (7). Sin embargo, los afectos son el catalizador para el devenir del cuerpo, ya que “with affect, a body is as much outside itself as in itself—webbed in its relations—until ultimately such firm distinctions cease to matter” (Seigworth y Gregg 3). Judith Still toma prestada la frase “nupcias poéticas” de Irigaray para describir esta relación afectiva e intersubjetiva en el contexto del encuentro entre escritor/texto y lector (7). El título del ensayo de Hernández Núñez “Amor sin objeto” apunta a dicha relación recíproca que se asemeja a la poética de la relación que propone Glissant como opción ética en las sociedad poscoloniales del Caribe, ya que al darse entre dos sujetos—en vez de entre un sujeto y un objeto—se rompe el ciclo de dominación del/lo otro (mujer, minoría racial, campesino, animal, medio ambiente, etc).

La narrativa de Hernández Núñez demuestra que el placer de escribir/leer está en la aceptación de la fluidez de la metáfora, cuyo significado cambia continuamente, y la porosidad del cuerpo. Para Hernández Núñez su vocación de escritora nace cuando descubre que la frontera entre los binarios no es una barrera sólida sino un espacio fluido donde se puede dar “la intersección de lo profano con lo sagrado, lo popular con el pensamiento refinado, lo inmediato con lo remoto” (“Amor” 413). Esta red de enlaces inusitados se construye en base a la unión amorosa con el/lo otro. Por lo tanto, también es parte del performance suprasincrético caribeño que describe Antonio Benítez Rojo—entendido como las estrategias de supervivencia en un entorno poscolonial—, ya que permite desplazar la violencia inherente a las oposiciones raciales, sociales y de género

que permean el paisaje histórico caribeño. En “Alí Samán”, “El aura de la aprendiz”, y *Metáfora del cuerpo en fuga* Hernández Núñez revela su habilidad de liberar el lenguaje y el cuerpo para ofrecer nuevas formas de conectar con el/lo otro. Este impulso desterritorializador es evidente en su tendencia a desafiar las categorías genéricas (ya que sus cuentos y novelas suelen salirse de los esquemas estructurales tradicionales), el dialogismo de sus textos en los cuales se van cruzando y a veces fusionando diferentes voces, y la presentación de personajes femeninos que se resisten a permanecer inmóviles.

La opacidad de la metáfora y la relación amorosa en “Alí Samán” y “El aura de la aprendiz”

Is there, beyond violence, a way to love, to give without fear of expending and to take
without fear of vulnerability?

—Elizabeth Grosz, “The Time of Violence” (201)

Para Consuelo Hernández J., la metáfora como correlato de la experiencia amorosa se apoya en la ambigüedad de dicha experiencia. Basándose en las ideas de Julia Kristeva, Hernández J. sugiere que esta ambigüedad está vinculada a la disolución de la subjetividad en el encuentro de los cuerpos en el acto sexual puesto que en él la barrera entre uno y otro, sujeto y objeto se borra (208). Una parte importante de la noción de la poética de la relación de Glissant es la aceptación de la opacidad—es decir, la ambigüedad—del otro. Según el filósofo martiniqueño, al no pretender definir al otro o definirse a sí mismo en contraste al otro, el sujeto entra en una relación recíproca con él (190). En el presente análisis se sostiene que esta dinámica también está presente en las “nupcias poéticas” que describe Still y que la opacidad, tanto del otro como de la metáfora, no se refiere a la disolución de la subjetividad o el fin del significado, sino a

una subjetividad nómada y a la plurivalencia del lenguaje poético, los cuales permiten la intersubjetividad. Los cuentos de Hernández Núñez ejemplifican estas “nupcias poéticas” y la opacidad de la metáfora al hacer eco de la pregunta que plantea Elizabeth Grosz en el epígrafe con el cual se da comienzo a este análisis de los cuentos “Alí Samán” y “El aura de la aprendiz”. Es decir, los cuentos de Hernández Núñez son una exploración de cómo la metáfora y su opacidad pueden contrarrestar la violencia al mostrarle al ser humano una manera alterna de amar, ya que en ellos se presenta la mutualidad entre dos o más sujetos cuya naturaleza transcorporal no resulta en la muerte sino en la transformación.

En “Alí Samán”, Hernández Núñez expone específicamente los límites de los sistemas epistemológicos tradicionales que separan las ciencias y las humanidades. En este cuento un grupo de matemáticos, biólogos, psiquiatras, cibernéticos, químico-físicos, ingenieros en genética y otros científicos dan con una compleja expresión matemática a través de comparaciones analíticas en su intento por “[volver] cristalinas zonas del ser humano hasta entonces impenetrables” (6). Para aplicar su fórmula, deciden escoger como objeto de estudio a la poeta Alí Samán por lo que ellos consideran ser su gran singularidad, puesto que

convinieron en señalarla como la persona, de las examinadas hasta entonces, con más elevada energía de flujo profundo o aurina. De confirmarse los pronósticos, Alí Samán era un natural y sofisticado instrumento de comunicación. Su mente era comparable a un láser orgánico, con potencia para disolver las nociones de temporalidad, relativizar las distancias, captar y ‘traducir’ las pulsiones de otras mentes. (6-7)

Los científicos cosifican a la poeta, reduciéndola al estatus de un instrumento que pretenden usar para penetrar esas partes del ser humano y su existencia que aún desconocen. Los científicos deducen que las personas impedidas de comunicarse logran

manifestarse en los sueños de la poeta. Sin embargo, lo que no logran entender es que estos sueños son más bien estados de profunda reflexión en la cual la poeta conecta afectivamente con el/lo otro de manera intersubjetiva. Sin embargo, al darse cuenta de que los versos de Alí Samán parecen solo captar las emociones y sensaciones que producen experiencias ya vividas, los científicos—a quienes “les interesaba la predicción, el presente y el porvenir” inscriben la ayuda de seis poetas para descifrar la “poesía lapidaria” de la poeta “y expresar las conclusiones en lenguaje inequívoco” (7-8).

El narrador del cuento es uno de esos poetas y éste cuenta cómo por siete días, él y sus compañeros permanecen en aquel “lugar aséptico, dedicado a escudriñar palabras y combinar y confrontar juicios” (9). Sin embargo, los poetas rápidamente se olvidan de las exigencias de los científicos al sumergirse en el mundo quimérico que crea Alí Samán en sus poemas. Este mundo parece salirse de la página para revestir el ambiente estéril y desapasionado en el que se encuentran los poetas. Esto es evidente en las alusiones al sentido del tacto que aparecen en el cuento, ya que las habitaciones a las que están relegados los poetas se vuelven cálidas a medida que cada uno “vivía el contacto apremiante con ritmos subterráneos y la impotencia para inferir claves sinfónicas o sentencias expresas” en la poesía de Alí Samán (9). Las vibraciones que recorren los cuerpos de los poetas producen placer a pesar de, o quizás a causa de, la imposibilidad de dar con una interpretación única e irrefutable de los versos de la poeta. Esto demuestra la opacidad de la metáfora y la naturaleza nómada de la escritura de Alí Samán. Según el narrador, la poeta se reía en sus poemas, pues “lo que coagulaba en un verso, se esfumaba en el siguiente” (10). Así Hernández Núñez demuestra que el placer del texto se halla precisamente en la metamorfosis continua del lenguaje poético cuyo significado se

escamotea constantemente destapando nuevas posibilidades y permitiendo nuevos encuentros con el/lo otro.

Al concluir sus lecturas, los poetas le entregan a los científicos seis legajos de papeles con sus aproximaciones a la poesía de Alí Samán, las cuales no coinciden una con otra. Los científicos no pueden aceptar el hecho de que no exista una sola interpretación y, en su intento por desentrañar el enigma de la poeta, explican que piensan diseñar un nuevo sistema estadístico “a fin de establecer hacia cuáles tendencias se concentraban mayores probabilidades interpretativas” (10). Mientras tanto, continuarían explorando las potencialidades de Alí Samán, a la cual mantendrían secuestrada de su pueblo y familia. Los poetas les hacen saber que el procedimiento probabilístico no funcionará ya que “mientras mayor sea el número de personas que interprete o perciba similarmente una metáfora o alegoría, menos verosímil o ‘comprensible’ será la misma” (10). Además los poetas advierten que al cercar a la poeta en ese “lugar aséptico”, al no permitirle el contacto con el/lo otro, terminarán por extinguir el flujo poético. Es decir, un estudio sistemático o reduccionista que intente inmovilizar el flujo de la metáfora y la intersubjetividad es un acto de violencia.

Esta violencia epistemológica termina matando a Alí Samán. Sin embargo, el narrador dice “*yo, que, la amé de manera fortuita, ineluctable y terrible; yo, que la mencioné y leí sus versos sin revelar las claves últimas de su poesía, puedo asegurarles que Alí Samán vive*” (11). La pervivencia de la poeta está en los afectos que despierta en el narrador y en la relación intersubjetiva que da entre lector y poeta/poema. El hecho de que los pensamientos más íntimos del narrador—los cuales, no revela a los científicos—aparezcan en itálicas dentro del texto, parece sugerir que el narrador reserva sus

sentimientos más personales para sí mismo así preservando su propio derecho a la opacidad. Sin embargo, Hernández Núñez no descarta la posibilidad de un encuentro entre las ciencias y las letras. Lo que la autora de “Alí Samán” hace es simplemente poner de manifiesto, a través de la parodia de la investigación científica, la necesidad de un nuevo modelo epistemológico interdisciplinario en el cual haya cabida para los afectos y la complejidad que éstos implican.

En “El aura de la aprendiz” se ofrece una alternativa al esquema epistemológico que se critica en “Alí Samán”. También se destaca—además de la opacidad de la metáfora y el/lo otro—la presencia de la ambigüedad de la naturaleza que, tal y como la poesía, despierta la sensibilidad de quien la contempla. Esto es evidente en el hecho de que cuando las protagonistas observan la naturaleza en un parque de la capital dominicana, comienzan a reflexionar sobre sus relaciones sentimentales. La conexión entre la contemplación de la naturaleza y la imaginación es notoria en el cuento cuando el paisaje se va mezclando con imágenes fantásticas que crean un mundo onírico. La voz narrativa dice “En cuclillas, apoyadas en un monumental tronco de Caoba que yacía en tierra, Aspasia y yo observábamos el firmamento. De oeste a este, se desplazaba un relumbrante corcel de vidrio ultramarino” (Hernández Núñez “Aura” 351). Este panorama surreal y fluido—compuesto de fragmentos de naturaleza y metáfora—, cuya descripción culmina con una referencia al mar, despierta en la protagonista una nueva sensibilidad que la hace consciente de múltiples maneras de ser y estar en el mundo que conducen a una subjetividad nómada.

La narradora-protagonista, quien viene a ser la aprendiz del título, atraviesa por una difícil relación amorosa con Carlos. Aspasia—amiga de la narradora—es una especie

de sibila criolla, quien profetiza en clave de metáforas. Aspasia va suscitando estas metáforas, extraídas de pedazos de historias de mujeres míticas o cuasi-míticas, a partir de una cadena de conceptos aparentemente disímiles:

—La electricidad . . . me recuerda a las geishas:
Mis labios son solo un río rojo en el paladar del refugiado. En mi nuca,
cual tiernas hierbas, cultivo las sombras de sus fantasías . . .
—Las fantasías me recuerdan a las musas:
Mi saliva alimenta el movimiento de la imaginación . . .
—El movimiento me recuerda a Las Furias:
Vasijas llenas de esencias, mechas para encender el fuego, armas
fragrantes para batallar en los pozos siniestros: sudoración, caspa, flema,
aliento podrido, pústulas, escorbuto . . . prestos a la depredación.
—La destrucción me recuerda El Sati:
Diez mil ojos humanos me contemplan . . . También yo deseo creer que
estas llamas que devoran mis vestidos nupciales y mis carnes son el fuego
azul profundo del amor eterno.
—El atuendo nupcial me recuerda a la favorita del Sultán:
Bestia babeante, sorbe de mí, como de una herida. (351-52)

Estos conceptos van desde lo intangible (la electricidad), pasan por lo abstracto (las fantasías), lo transitivo (el movimiento) y lo finito (la destrucción) para desembocar en lo material (el atuendo nupcial). Las imágenes que Aspasia va hilvanando—los labios vueltos ríos, la saliva que alimenta el movimiento, las esencias y el fuego que se enfrentan al sudor y otros humores, la carne consumida por las llamas—están asociadas al cuerpo y a lo fluido. La fluidez de la metáfora y su habilidad de penetrar el cuerpo es evidente en el ritmos, es decir la resonancia sensorial, que produce la anáfora que va conectando los susodichos conceptos. La intersubjetividad, por su parte, es notoria en la oscilación narrativa entre tercera y primera persona que permite que estas mujeres del pasado hablen a través de Aspasia y que su mensaje llegue a la narradora.

La serie de ideas e imágenes que presenta Aspasia da pie a un diálogo, entre ella y la narradora, que asume la forma de un solo fluir de conciencia en el cual se van

relacionando los conceptos de forma causal. Esto es evidente cuando un conejo irrumpe en el paisaje y la narradora dice

- El conejo me recuerda la maravilla.
- A lo que Aspasia contesta:
- La maravilla me recuerda a Alicia.
- [Y las dos continúan:]
- Alicia me recuerda las matemáticas.
- Las matemáticas me recuerdan a Lewis Carroll.
- Carroll me recuerda a las niñas navegantes, las nínfulas. Los incontinentes comiéndolas como si fuesen sus uñas.
- La navegación me recuerda al hombre actual.
- Quien resta importancia a la interdicciones.
- Sea que sufra o rebote contingencias y azar. (353-54)

Este diálogo mezcla lo literario (con la alusión a la famosa obra de Carroll), las llamadas ciencias exactas (con la referencia a las matemáticas) y la filosofía (con la mención del hombre moderno y sus conflictos existenciales). En este fragmento también se señala el hecho de que el lenguaje, como la subjetividad, se puede dar a través de la relación en vez de la diferenciación excluyente del/lo otro. Las palabras, como las niñas navegantes, están en constante movimiento. Su significado se desplaza continuamente creando vínculos con otras palabras siempre y cuando éstas no sean “comidas” por el hombre moderno que desconfía del azar.

La movilidad del lenguaje y la relación entre éste y la naturaleza, se ponen de manifiesto en el cuento cuando la narradora dice “cada vez que Aspasia pronunciaba [la palabra] ‘clarividencia’ yo descubría en la tierra hilillos de hierba brotando tímidamente. Los hilillos de clorofila los asociaba a la fotosíntesis y ésta me remitía a la expresión ‘latencia’” (351). De nuevo, la naturaleza aparece como un recordatorio de la esencia interdependiente de los cuerpos, la naturaleza, el lenguaje y la subjetividad. Al escuchar las cavilaciones de su amiga y contemplar la naturaleza, la narradora comprende la

relación que existe entre las palabras, los sentidos y el tiempo. Dicha relación se resume en la noción de “latencia”, término tomado de la biología que describe el lapso de tiempo que transcurre entre un estímulo y la respuesta que éste produce en el cuerpo. Dicho lapso de tiempo es un entre-lugar donde el sujeto se ve obligado a considerar cómo el pasado se manifiesta materialmente en el presente. Por lo tanto, toda la carga cultural que tiene la palabra “clarividencia”, que tradicionalmente se contrapone a la razón y se asocia con lo femenino, se neutraliza. La narradora quien—ante la incuestionable agencialidad de los hilillos de hierba que estimulados por el sol se extienden hacia él en su lucha activa por sobrevivir—comienza a reconocer, poco a poco, la agencialidad latente en su propio cuerpo.

A medida que las metáforas de Aspasia se tornan más y más opacas, la narradora—a pesar de declarar su incompetencia para relacionar metáforas de la naturaleza con su caótica vida emocional (355)—comienza a leer los signos dispersos en la naturaleza cuando dice “nos sentamos en la roca garabateada que una vez fue arrecife de coral y hoy es un mapa en relieve de la prolífica y antigua vida” (354). Este mapa tentativo trazado por una naturaleza cambiante ejemplifica la noción de Kirby de la materia letrada. Esta idea de una naturaleza (y un cuerpo) que piensan y se comunican, reconoce que la naturaleza es permeable a la cultura y vice versa (127). Dicha permeabilidad permite el libre flujo de significado y subjetividad a la vez que admite la opacidad que produce la plurivalencia. En *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and the Quest for Democracy* (1999), Catriona Sandilands asevera que “the best kind of human languages around the space of unrepresentable nature is a democratic and politized one that validates partiality and multiplicity and that can never claim to ‘get it

right” (191). Es al reconocer la escritura de la naturaleza que el transcurrir del tiempo ha dejado sobre este mapa pétreo que la narradora entiende que la autonomía que desea no está en esclarecer el significado de las metáforas o la naturaleza sino en el goce que produce su ambigüedad.

La narradora expresa el efecto que tiene la metáfora y la naturaleza en su cuerpo cuando le dice a Aspasia que “esto sí que es bello y cómico . . . La risa en mis intestinos, mi ignorancia amorosa, los hilillos de hierba, el gato blanco que hace un rato confundimos con un conejo” (355). Es la misma opacidad la que produce el placer del texto, ya que ella permite la relación libre que a su vez activa una respuesta afectiva y somática: la risa en los intestinos. Según Elizabeth Wilson, en “Gut Feminism” (2004), los afectos están localizados en el sistema gastrointestinal, ya que es allí donde se concentra la neurotransmisora conocida como serotonina. Es por ello que los afectos alteran el proceso de digestión (85). Es después de esta revelación que la narradora comprende que su relación con Carlos no es intersubjetiva ya que ella es el objeto tal y como las geishas, las musas, Las Furias, la viuda sacrificada en la pira y la joven odalisca ultrajada de las metáforas de Aspasia. Es entonces cuando ella se quita el anillo que le entregara Carlos y lo “zumb[a] al follaje del flamboyán, que se remece como el moriviví bajo un pie” (356).

La narradora compara la reacción física del árbol al entrar en contacto con el anillo, con la reacción del moriviví cuando es pisado. El moriviví, cuyo nombre científico es *mimosa pudica*, es una planta originaria del trópico americano que se distingue por su reacción al tacto, ya que suele cerrar sus hojas “haciéndose la muerta” cuando es estimulada. Este performance botánico es una señal de la agencialidad de las plantas.

Cabe mencionar que la reacción del moriviví no es automática, ya que cuando esta planta es expuesta a un mismo estímulo repetidas veces sin sufrir un daño, la planta deja de cerrar sus hojas. Esto comprueba su habilidad de distinguir entre estímulos y adaptarse a una nueva relación con otro ente. La alusión a esta planta en el cuento remite a la (inter)subjetividad de la naturaleza y al desarrollo de la protagonista. Dicho crecimiento permite que la aprendiz, después de deshacerse del símbolo de su (des)unión con Carlos se encamine, junto con su amiga, hacia ese espacio privilegiado por las escritoras nómades caribeñas: el mar.

La impresión de las palabras en *Metáfora del cuerpo en fuga*

Me he silenciado para estrechar la vida
que palpita en mí misma,
y seguirme por todos los caminos que han bebido
el peso de mis lejanas sensaciones caminantes

—Julia de Burgos, “Vuelta al sendero único”

Al comenzar la novela *Metáfora del cuerpo en fuga*, su protagonista—Salomé— se encuentra recuperándose de un fallido intento de suicidio. Dentro de su sopor, ella siente que su cuerpo se desvanece y en un momento de lucidez piensa que puede reintegrarse si tan solo pudiera acceder a la voluntad. Al meditar el significado de la palabra “voluntad”, Salomé concluye que ésta es una “tensión consciente por acreditar lo anónimo, por convertir en apropiable lo volátil” (9). Pareciera que la voluntad, para la protagonista de la novela de Hernández Núñez, nace en el choque violento entre el cuerpo y la mente que produce la necesidad del sujeto unitario por dar con la clave del misterio para dominarlo, para doblegar el cuerpo y así mantener su totalidad. Salomé anhela la seguridad que da un sentido de totalidad y se pregunta “¿dónde anclaba, cómo

asir su consciencia?” (9). El resto de la novela es la lucha de la protagonista con su deseo de dominar el cuerpo y a través de la voluntad, la cual ella entienda como fuera del cuerpo. Al juntar lo textual y lo material para recrear la búsqueda ontológica de Salomé, Hernández Núñez crea un “archivo de voluntariosidad” (*willfulness archive*) que, según las ideas propuestas por Sara Ahmed en *Willful Subjects* (2014), permite la desarticulación de la noción de la feminista rabiosa o melancólica (*killjoy*) (15-17). Este desmantelamiento de este arraigado estereotipo de la mujer inteligente ocurre a través del desplazamiento de la frontera creada por el pensamiento moderno entre la mente y el cuerpo.

A pesar del deseo de anclaje de Salomé, la novela es un continuo discurrir que lleva a la protagonista y al lector a recorrer trayectos rizomáticos que

se alargan y ramifican a velocidad o lentitud extremas, sumado lo vivido a lo supuesto; en mixtura los seres más vagos con los ceñidos a su corazón, el recuerdo de la realidad con las reminiscencias, la elaboración en sueños y superposiciones de vigilia. (9)

Los sucesos de la vida de Salomé—su niñez en un barrio marginal de la capital dominicana, las admoniciones de su madre campesina, sus sentimientos ambivalentes hacia su extrovertida y atractiva hermana mayor, su amor adolorido por su hermana menor quien padece del Síndrome de Down, sus estudios universitarios en México, su “exilio” voluntario en Puerto Rico y su tormentosa relación con su marido—se van entremezclando con descripciones de las sensaciones que producen estos recuerdos y el mismo lenguaje en el cuerpo/ser de la narradora. Además, al rehusar una narración lineal y al detenerse en largos monólogos internos en los cuales no se narra ninguna acción, Hernández Núñez presenta una escritura nómada que según Braidotti “Develop[s] and evoke[s] a vision of female feminist subjectivity in a nomadic mode. This mode refers to

a figurative style of thinking . . . which may . . . strike the reader as an epistemological stream-of-consciousness” (*Nomadic Subjects* 1).

Según Hernández Núñez *Metáfora del cuerpo en fuga* es una exploración de las dificultades emocionales que la búsqueda intelectual les ocasiona a las mujeres (“Entrevista” s.p.). Estas dificultades se van manifestado en la novela a través del motivo del sueño que permite el fluir de consciencia epistemológica del que habla Braidotti. Dicho monólogo lírico-filosófico interno se asemeja, en parte, al poema “Primero sueño” de sor Juana Inés de la Cruz. Esto no ha de sorprender, ya que Hernández Cruz explica que fue precisamente después de leer el libro *Sor Juana Inés de la Cruz, las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz que decidió comenzó a escribir *Metáfora del cuerpo en fuga* (“Entrevista” s.p.). Según Paz dicha obra de la décima musa es el poema del acto de conocer. Para el escritor mexicano este acto adopta

la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual . . . El viaje—sueño lúcido—no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo, en verdad el poema no termina: el alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber. (498-99)

Este viaje espiritual que emprende Salomé es un sueño lúdico pero doloroso a la vez porque implica abrir viejas heridas causadas por sus relaciones familiares y románticas frustradas. Por lo tanto, *Metáfora del cuerpo en fuga*—tal y como “Primero sueño”—es una confesión de las dudas y los enfrentamientos que implica ser una mujer intelectual además de su lucha con los modelos tradicionales del saber.

La novela de Hernández Núñez es ante todo una exploración del lenguaje y cómo éste está involucrado en la búsqueda epistemológica y ontológica del sujeto. El cuerpo

poroso y la metáfora fluida encuentran en ese entre-lugar de desanclaje a través de lo sensorial cuando Salomé comienza a palpar “los rizos de las eñes, el estiramiento de las eles, los escondrijos de las jotas y el serpenteo de las eses” (10). En *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), Laura Marks explica que para que lo sensorial y afectivo sea comunicado las palabras deben ser “traducidas”. Esto significa que “Like synesthesia, the translation of qualities from one sense modality to another, writing translates particular, embodied experiences into words” (ix). Hernández Núñez no solo traduce la experiencia corporal en palabras sino que traduce las palabras en la experiencia corporal del tacto. Para Marks, la escritura debería reconstituir en el cuerpo del lector las experiencias del otro. Para ella, esto es posible a través de lo que ella llama la “escritura háptica”. Marks explica que el lenguaje no es una ruptura con la percepción sensorial sino que existe en un continuo con ella (x).

En *Michael Ondaatje: Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing* (2011), Milena Marinkiva explica que cuando se trata de textos literarios, la escritura háptica es una manera de expresarse íntima y multisensorial, abierta y en proceso, afectiva e intersubjetiva. La escritura háptica invita al lector a participar del acto creativo al promulgar un juego de seducción que resalta la materialidad afectiva de dicha estética. El potencial multisensorial de la metáfora está propulsado por una interrelación entre lector, autor, y texto. Es un arte que no ofrece estabilidad, uniformidad, o una representación completa de una realidad pre-establecida. El concepto de un sujeto unitario es puesto de cabezas. Es por ello que Marinkiva sostiene que “the proximal nature of the haptic and the sense of shared vulnerability call for the dissolution of the inflexible boundaries

between self and other promised on the optical epistemology” and it “enables the appreciation of opacity” (32-33).

En “Desiring Nature, Queering Ethics: Adventures in Erotogenic Environments” (2001), Catriona Sandilands propone reemplazar la distancia objetiva crítica que presume la mirada en el estudio del/lo otro con el acercamiento íntimo y recíproco que permite el sentido del tacto. Este acercamiento, que ella llama una ética del tacto (*erotogenic ethics*), es de índole transcorporal e intersubjetivo, ya que—como explica Elizabeth Grosz—el (con)tacto altera los cuerpos que se tocan provocando nuevas maneras de relacionarse con el/lo otro que admiten la ambigüedad (186). Brian Massumi en *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), amplía esta concepción del tacto para explicar cómo éste afecta la relación del sujeto consigo mismo, ya que cuando una persona se mueve partes de su cuerpo se tocan mutuamente y entran en contacto con el ambiente (el suelo, el aire, etc) produciendo una variedad de sensaciones corporales (1). Por lo tanto, para Massumi el movimiento, el libre fluir, está conectado a los sentidos y a una nueva concepción del sujeto no unitario. A continuación se aplicarán estas nociones del tacto a la subjetividad y la escritura nómades de Hernández Núñez.

La corriente de palabras que despiertan sensaciones en su cuerpo remiten a Salomé a su niñez en el barrio humilde de Zona Nueva. Su temprana fascinación con las palabras es evidente en su obsesión con su vecino Maukalí, quien a pesar de ser adulto tenía la habilidad cognitiva de un niño de cuatro años y no paraba de hablar. Según la narradora

En su voz, los saltarines sujetos de sus desdoblamientos: ecuestres, acordeónicos o gaseosos. Poros en voz que se auto-fulminaban y embravecían. Entre divinidades y demonios: seres/pichones_buhos_toros, seres/chivos_anguilas y no faltaba el caballito diablo, ni el carácter

cascabel, que eran los más atractivos para Salomé, por los tintineos y zumbidos que producían. (11)

Las palabras de Maukalí abren líneas de escape que permiten el desdoblamiento. Es por ello que los personajes de sus fantasías verbales se transforman constantemente y pueden llegar a ser varias cosas a la vez. Sin embargo, el personaje maukalino que más despierta interés en Salomé es aquel cuya naturaleza está descrita en lenguaje onomatopéyico.

Como explican Deleuze y Guattari, lo “háptico” describe lo táctil en relación a lo visual y/o lo auditivo (493). Por lo tanto, la atracción de Salomé por el tintineo y el zumbido del carácter cascabel, tiene que ver con la sensación que los sonidos producen en su cuerpo.

Salomé también se interesa por Maukalí porque piensa adivinar una afinidad entre él y su hermana Fior quien también sufre una discapacidad cognitiva. Es a través del chorro verbal de Maukalí y el tartamudeo de Fior que la protagonista de la novela intenta encontrar su propia voz. El interminable monólogo sinsentido de Maukalí es interrumpido por el balbuceo de Fior quien Salomé asocia con el mar. Esto se pone de manifiesto cuando la protagonista explica que Fior

pronunciaba su nombre como si los mares sacaran a relucir entrañas de medusas y peces de dientes deformes para alimentarse del abismo. *Saomé*, primera palabra aprendida por Fior. Y este sonido (*Saomé, miiia, eina caello . . .*) dejaba de ser nombre para transformarse en lo que era antes de que existiera humano, (*Saomé, azuca, comima*) antes de que hubiese ave o lagarto. Zumbido de fuego y elementos en auge. Rescoldo atávico (*je je Saomé, mutata inda . . .*) en jadeo de encias y dentadura retorcida. (26)

Esta asociación de Fior con lo marino saca a relucir su cercanía a la naturaleza y a lo primigenio. Además Salomé llama a su hermana menor “la hermanita de psiquis serpenteante” (16). Con esta aliteración y la repetición del mismo adjetivo que usara para describir la letra “s”, la protagonista de la novela vincula a Fior con el flujo de aire que produce la letra sibilante. Dicho flujo representa, de manera incardinada, la esencia fluida

de la niña que no logra entrar en el lenguaje ordenado. Es por ello que Salomé “amaba a Fior con desconcierto, sin admitir jamás la grima que le producían los efluvios de su boca” (25).

El desconcierto que le produce la fluidez de Fior puede más que la fascinación que le siente por Maukalí, lo cual hace que Salomé intente “anclar” a través de la adquisición del conocimiento libresco. Ella pretende convertir su cabeza en “una máquina humana, en vez de humo, palabras, frases, párrafos desasidos, cosas oídas, pensadas, soñadas o inventadas” al “embotellarse las lecciones de historia, de literatura y botánica para recitarlas de memoria” (20-21). Salomé busca en sus lecturas—tal y como lo hacen los científicos de “Alí Samán”— las respuestas que le permitan “vigilar el crecimiento de las acciones antes de que acaecieran” (35). Salomé se vuelve a los libros para calmar su tristeza y avivar su esperanza, pero encuentra que “ningún texto menciona su ser” (37). Por lo tanto, ella reserva sus juegos de palabras para sus cuadernos, los cuales permanecen escondidos. Mientras tanto, su esmero por adquirir ese lenguaje ordenado que le permitirá tener control sobre su destino, la separa de su hermana menor y de su madre.

Amparo, la madre de Salomé—quien la educara con refranes y sentencias—, apenas puede escribir lo suficiente para anotar con dificultad en una libreta las fechas claves en su vida. Estas fechas incluyen el día en que su marido le trajo a la recién nacida Ingrid—la medio hermano mayor de Salomé—que él había concebido con una niña de trece años quien murió durante el parto, el nacimiento de sus hijas Salomé y Fior, y “cada vez que Salomé estuvo en cuadro de honor en el liceo y, con tinta roja, las fechas de graduación en la universidad, la posterior obtención de la beca, la salida del país y cada regreso” (44). La vida de Amparo gira entorno a sus tres hijas a las que mantiene

prácticamente sola. Ella celebra el progreso educativo de Salomé, pero cuando un día ésta le corrige con risas porque ha dicho “horócolo” en vez de “horóscopo”, la madre no puede evitar “sentirse una hormiga bruta, con lenguaje ridículo, desautorizada ante los conocimientos que agrandaban a Salomé ante su modestia de madre con un tercer grado de primaria. Desautorizada del lenguaje y del mundo” (91).

Salomé se consterna con la turbación que provoca en su madre y años después aún no puede borrar de su mente la imagen de “Madre e hija, frente a frente, con la palabra horócolo entre ambas, como una espinosa barrera” (90). El discurso, como representativo del conocimiento, es una barrera espinosa que separa dolorosamente a la joven estudiante de la Zona Nueva de su madre campesina. A pesar del amor que se tienen, no logran comunicar sus sentimientos más profundos porque ya no hablan el mismo idioma. Así Hernández Núñez presenta las dificultades afectivas que padecen no solo las mujeres intelectuales, sino todo individuo minoritario que osa hacerse camino en el mundo del saber. Estas dificultades relacionales surgen de una ruptura con los afectos y una sobrevalorización del discurso y de ciertos sentidos, en especial el visual.

Durante sus estudios universitarios en la Ciudad de México Salomé conoce a su primer novio, un joven peruano de extracto mestizo llamado Yottalpa, quien sostenía que “los medio indígenas, los medio negros, los mitad rural, poseían un alma ciega, toda táctil” (141). Cuando Salomé se halla convaleciente en una cama, la idea de la suplencia de lo visual por lo táctil cobra especial significado. Es bajo estas condiciones que Salomé comienza a sentir el deseo de tocar. No obstante, al no poder mover su cuerpo, ella acude a la respiración para explorar la sensación que produce el lenguaje poético en su cuerpo. La siguiente sección de la novela—que se titula “TOCA”—es una cadena de palabras e

imágenes, parecidas a la cadena de metáforas que crea Aspasia en “El aura de la aprendiz”, que van alternando el ritmo de la respiración de Salomé:

La palabra “seco”; mandarina bonsai, el lóbulo de una oreja.
(Aspira).

La cáscara del zapote, el cielo de la boca, sangre y borde de una cortada. Una piedra parda arrojada entre olas, la melena de un komaimi.
(Exhala).

Esquistos, teclas de un órgano, (). El área curva de un cabello.
Toca Ixchel, el vocablo pan, artificio. (Aspira).

Toca un vaso con miel y agua, un vaso liviano, un vaso flamígero.
(Exhala).

Toca vapor, hojas manuscritas, bragaduras, el rombo anaranjado sobre una puerta derruida. Toca un vestido de lino, ().

Pinzas, el filo de una nariz, una ostia de plata, papas calientes.
(Transpira).

En la cima lapislázuli, un Buda mochica, una copa de piedra, unas sortijas.

Toca una claraboya. (Aspira).

Toca un ópalo, la forma de un tigre. Una columna tatuada. Toca un labio, brazaletes, un explosivo, () la vellumbre y el latido de un pecho.

Toca la palabra “estuario”, una torre, la vía Apia. (Transpira).

Un puerto, el mascarón de proa, senos al sur y cabellos al norte, fósforo, máscaras (Exhala). ().

Toca la nervadura de una hoja, el haz de un pulpo, la empuñadura de una espada de Hallstatt, la punta de una lengua. (Aspira).

Toca una espiral dorsal, canales, una retina (). Toca “fervor” (transpira). (131-32)

En este pasaje se van entremezclando palabras al azar con imágenes que evocan partes del cuerpo humano, lo mineral, lo vegetal, lo animal y referencias a la cultura. Estas referencias van desde el paisajismo japonés (el bonsai), la mitología maya (la diosa Ixchel), la arquitectura romana (la Vía Apia), la metalurgia austriaca (la espada de Halstatt) y hasta un sincretismo inventado por la misma autora (el Buda mochica). La estructura rizomática de este fragmento y el predominio de referencias a lo fluido, representan el punto de inflexión para el desarrollo de una nueva conciencia nómada en Salomé. Esto es especialmente notorio en el énfasis que la autora pone en la respiración y

la transpiración, como formas en las cuales el cuerpo inerte logra moverse y hacer contacto con su entorno y consigo mismo. Los espacios que aparecen en blanco entre paréntesis contribuyen a la opacidad del texto.

A pesar de estar inmóvil, Salomé puede percibir lo que está sucediendo a su alrededor. Su hermana Ingrid y su esposo Oliver no se apartan de su lado haciendo que ella recuerde las dificultades que ha tenido con ellos provocadas por los celos. A pesar de su inteligencia y talento, Salomé no puede dejar de desconfiar en las intenciones de su hermana a quien ella describe como una “hormiga seductora” o en la fidelidad de su marido que cree en la monogamia del alma y en la poligamia del cuerpo. Cuando Ingrid y Oliver comienzan a leer juntos en voz alta los cuadernos secretos de Ingrid que contienen sus juegos de palabras y sus sentimientos más secretos, ella siente que se abre “una puerta interna por donde puede regresar distinta” (133). Sin embargo, para acceder a dicha puerta, ella precisa desanclar de todo y todos.

Es a partir del desanclaje que Salomé comienza a percibir “los volúmenes e ilaciones que transcurren por su mente, no menos inevitables que la retahíla en que discurría Maukalí . . . Ahora es ella quien no puede detener el flujo de experiencias trashumantes” (157). Es precisamente a través de este nomadismo epistemológico—que se da por medio de la metáfora fluida—, que Salomé descubre que, como dice Marks, las palabras más ricas no dan información, sino que son testigo del proceso de ser (x). Es por ello que la protagonista de *Metáfora del cuerpo en fuga* “siente el olor de las bibliotecas y la levadura. Un haz de mundos, un racimo sinfónico. No hay grano vegetal, línea o chispa de saliva, que no produzca enigma” (148). La biblioteca ya no es un lugar a donde Salomé va para llenar su cabeza de datos, sino que es un espacio que ella puede

experimentar a través de los sentidos. Este despertar a lo sensorial le permite percibir un nuevo modo de ser y estar en el mundo, ya que entiende que todo lo existente guarda algo de misterio. La aceptación de este misterio, u opacidad, del/lo otro produce placer.

Salomé también experimenta el placer cuando logra derribar la barrera entre el adentro y el afuera. Al dejar de suprimir el flujo poético que lleva por dentro, ella conecta con sus afectos y vive la transcorporalidad. Esta relación íntima con la naturaleza es evidente cuando ella

Se siente fuego. Se oye sentir lluvias lejanas, y venida a punto se deshace en gusto. Mira los desplazamientos y con estos adelanta. El pavimento riza las plantas de sus pies, como con una pluma. Siente que el mundo mineral, la noche, las bestias y matrices vegetales suman existencia, la desnudan, resguardándola, frágil e inmortal. (147)

Las sensaciones que experimenta Salomé son transmitidas al lector a través de la metáfora que despierta sus sentidos y afectos culminando en unas nupcias poéticas. Es al reconocer la intra-actividad entre el cuerpo y la mente, la naturaleza y la cultura, la materia y el discurso, el texto y el lector que surge en Salomé el deseo de relacionarse de otra manera con aquellas personas con las que ha tenido las mayores dificultades: Ingrid y Oliver.

Este deseo de conectar afectivamente con el/lo otro hace que en su sueño aparezcan Ingrid y Teovides (la ex-novia de Oliver). En esta parte de la novela—titulada “TRAMAR COMUNIDAD”—las tres mujeres van caminando juntas hacia el mar y a medida que se van desplazando sobre territorios desconocidos “el suelo les ofrece . . . el eslabón privilegiado de su metamorfosis” (155). Al llegar a dónde se supone está el mar, las mujeres encuentran solo el color azul y “advierten la contingente bifurcación de percepciones: cada una deberá seguir su rumbo por la vastedad de acaecimientos” (158).

Esta separación no es el final de su relación sino un cambio de manera de entenderse ya que al momento de separarse, Salomé nota una lágrima en el ojo de Teovides y “un mensaje de hambre” (158) en la cara de Ingrid. Esto hace que Salomé experimente “una comprensión compasiva que la acerca a Ingrid y a Teovides, cuando estas se alejan” (158). Esta nueva relación intersubjetiva con Ingrid y Oliver, a través de Teovides, hace que Salomé advierta que está “en un nivel donde lo concreto es leyenda y las leyes, si las hay, son inalcanzables, pues cada hecho es único y múltiple a la vez” (160). Así la noción de una realidad y una subjetividad inamovibles se derrumba para Salomé liberando su imaginación. Este nuevo modo de ver y estar el mundo, que se da a través de los sentidos y afectos suscitados por la metáfora, permite que Salomé vaya recobrando todas sus facultades. Por lo tanto, la desaparición del mar en la novela vaticina el regreso de Salomé a tierra firme.

El retorno de Salomé de su viaje no implica una vuelta obligatoria a su vieja subjetividad sedentaria. Esto se pone de manifiesto en el hecho de que al despertar Salomé “Traga saliva. Busca palpar a través del fluido su interior consistencia, su propiedad” (169). Ella ya no se busca exclusivamente en las palabras que aparecen en los libros. Ahora ella se encuentra también a través de la saliva, ese fluido corporal que una vez asociaba con Fior y que le producía repulsión. La saliva en este contexto es una materialización de la metáfora, del lenguaje poético que está vinculado a los sentidos y a los afectos. Al ducharse Salomé se detiene en la sensación que produce el agua que corre por su cuerpo y piensa “que su organismo es sintonía material que perfila la invención de su paso” (171). Esta experiencia relacional con su propio cuerpo despierta su conciencia nómada y le permite aceptar la complejidad de cada ser humano y el hecho de “que

aferrarse a Oliver ha sido represa, que el obstinarse en Ingrid y Teovides ha sido desconocer la escasez subyacente en ella misma” (171). A la vez reconoce la falta que le hacen Fior y Amparo, “y considera humildad lo que había tomado por endeblez” (171).

El sueño de Salomé permite que las palabras escritas en su libreta corran como el agua por su cuerpo y se cuelen por sus poros abiertos. Estas metáforas producen una corriente de sensaciones corporales que en torno provocan reacciones afectivas. Estos afectos facultan la intersubjetividad y la aceptación de la opacidad del/lo otro. Salomé, como el poeta de “Alí Samán” y la aprendiz de “El aura de la aprendiz”, acepta que en su cabeza circulan “formas transitivas” de sí misma que no siempre puede controlar. Aquel empeño por anclar permanentemente en el conocimiento desincardinado que ella llamaba “voluntad” ha sido reemplazado por una nueva concepción de la voluntad que se vincula al movimiento y al cuerpo. Ella reconoce que, como afirma Braidotti el poder de la mente “is en fleshed, erotic and pleasure-driven” (84). Ahora Salomé—libre de la violencia que implica la represión del cuerpo, la naturaleza, la poesía y la opacidad— acepta su vocación nómada. Esta afición por el movimiento ya no la desconcierta sino que le produce un “tímido goce” (171). Es entonces cuando sale de su dormitorio, abre la ventana y se deleita en “la inexplicable lucidez de la belleza” (172) de la naturaleza.

CHAPTER 5

LA IMAGINACIÓN TRANSCULTURAL EN LA BÚSQUEDA DE NUEVOS MODELOS EPISTEMOLÓGICOS

One must move through the world blurring
boundaries without burning bridges

—Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects* (4)

He perdido pedazos de mí y he ganado
una mirada crecientemente elástica

—Ángela Hernández Núñez, “Amor sin objeto
(discretos apuntes sobre demiurgia)” (410)

El cuerpo como mapa para la escritora nómada

El presente estudio comenzó como una exploración de las representaciones del cuerpo en la narrativa de tres escritoras caribeñas contemporáneas—Mayra Santos-Febres, Ena Lucía Portela y Ángela Hernández Núñez—y cómo estas representaciones se relacionan a la escritura y a la subjetividad dentro del contexto socio-histórico del Caribe. A medida que dicho estudio se fue desarrollando, el hecho de que el Caribe es un territorio marcado por el movimiento y el cambio se hizo más patente. Como lo demuestra Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* el movimiento no es un fenómeno reciente en el Caribe, ya que el desplazamiento y la mutabilidad siempre han sido parte de la psiquis caribeña desde la fundación de la región. Manteniendo esto en mente se acudió a las teorías posmodernistas deleuzianas de los caribeñistas Antonio Benítez Rojo y Édouard Glissant y las feministas Rosi Braidotti y Elizabeth Grosz para

aproximarse a la narrativa de las susodichas autoras hispano-caribeñas. Estas teorías han permitido un acercamiento rizomático a través del cual se ha pretendido destacar las similitudes entre las escritoras, sin reducir la complejidad de sus textos. Las ideas del performance suprasincrético, la opacidad de la poética de la relación, la subjetividad nómada y el conocimiento incardinado también han permitido el nomadismo teórico. Esto es evidente en el hecho de que estas teorías se han prestado a ser combinados con otras teorías como los estudios de la afectividad y el feminismo vinculado al nuevo materialismo que han enriquecido dicho análisis de manera especial. Ante todo, el empleo de las teorías posmodernas han posibilitado plantear la idea de una narrativa nómada femenina caribeña caracterizada por la desterritorialización, la polifonía, la parodia, la opacidad y la preponderancia del cuerpo.

La exposición de una estética literaria femenina caribeña basada en el nomadismo ha permitido explorar cómo estas escritoras liberan el cuerpo de tropos literarios restrictivos al presentarlos como el sitio de la producción de un sujeto social sin ignorar la agencialidad del cuerpo así ofreciendo nuevos modelos epistemológicos. A pesar de que la mayoría de los cuerpos que se presentan en los cuentos y las novelas de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez son cultural y sexualmente específicos, éstos son también los términos movibles e intercambiables de la producción cultural caribeña femenina actual. Por ejemplo, Santos-Febres presenta el cuerpo de la mujer negra como un archivo viviente que expone la naturaleza recurrente del trauma de la esclavitud. Lo corporal se manifiesta en la narrativa de Portela en el cuerpo abyecto de los “arrojados” sociales que se resisten a la normalización médica e intelectual. En el caso de Hernández Núñez el cuerpo que aparece en sus textos es un cuerpo sensible que busca conectar

afectivamente con su entorno y con los demás a través del lenguaje poético. Tomando estas representaciones en cuenta se ha concluido que la característica que más se destaca en estos cuerpos es una apertura hacia el/lo otro a través de la cual se negocian o se resisten las estructuras de poder que alimentan los modelos epistemológicos y discursivos tradicionales. A continuación se demostrará cómo en la narrativa de las escritoras caribeñas contemporáneas, los espacio que habitan (o más bien transitan) los cuerpos son importantes para entender el desarrollo de los personajes.

Las novelas y cuentos de las narradoras cuyo trabajo se ha enlizado son tanto una narrativa urbana como una narrativa de migración, ya que la mayoría de dichos textos toman lugar en la ciudad y/o tratan el tema de la migración. Los cuentos “Marina y su olor” y “La hebra rota” de Santos-Febres, por ejemplo, toman lugar en espacios marginales de la zona metropolitana de Puerto Rico. Mientras que los cuentos “Un loco dentro del baño” y “Al fondo del cementerio” de Portela toman lugar en lugares poco frecuentados de la capital cubana. El cuento “El aura de la aprendiz” de Hernández Núñez, por su parte, toma lugar en un parque de Santo Domingo en el cual la naturaleza irrumpe en el espacio urbano. En las grandes ciudades se hace más evidente la esencia heterogénea de la cultura, debido al hecho de que en ellas se concentra una diversidad de sujetos que, dada la proximidad, se ven obligados a interactuar entre sí. Es por ello que la urbe le permite y exige a sus habitantes, en especial a los marginados, participar del performance suprasincrético—la manifestación corpórea de la fusión de culturas—del que habla Antonio Benítez Rojo como estrategia de supervivencia.

A pesar de que en el cuento “Alí Samán” de Hernández Núñez, la poeta que es el objeto de estudio de los científicos, es llevada al extranjero para ser sometida a todo tipo de análisis y pruebas, es en las novelas de las tres autoras donde se trata el tema de la migración con mayor ahínco. Esto es evidente en *Fe en disfraz* cuya trama se desarrolla mayormente en la ciudad de Chicago donde trabajan Fe y Martín, ambos miembros de la diáspora caribeña. En el caso de *El pájaro: pincel y tinta china*, Camila migra del campo a La Habana. En *Metáfora del cuerpo en fuga* Salomé va de un barrio marginal de Santo Domingo a estudiar a la Ciudad de México y después se autoexilia en San Juan, Puerto Rico. A través de la exploración del cuerpo y del movimientos geográfico, Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez revelan las ambigüedades asociadas a la experiencia del sujeto caribeño femenino nómada actual y así estas autoras ponen de relieve temas relacionados a la imaginación transcultural y la búsqueda epistemológica.

En “Nomadism, Nomadology, Postcolonialism: By Way of Introduction” (2004), John K. Noyes declara que la aplicación del nomadismo al contexto poscolonial es una falta de ética y un oprobio (161). En respuesta a esta acusación, estudiosas del Caribe como Vera M. Kutzinski y Sandra Pouchet Paquet han establecido que el pensamiento posmoderno, con su énfasis en el nomadismo, sirve para romper con el insularismo y la multitud de límites que éste impone tanto a la producción cultural caribeña como al estudio de ésta. En “Improprieties: Feminism, Queerness, and Caribbean Literature” (2001), Kutzinski explica que “it is important to address this hostility because of the attempt to regulate what may, or may not, be ideologically proper subjects for Caribbean, and other postcolonial, feminist criticism” (166). Pouchet Paquet, por su parte, en “The Caribbean Writer as Nomad” (2010), afirma que el reconsiderar el nomadismo a través de

un lente más amplio puede ayudar a disipar esta hostilidad. Esto implica reconocer que el nomadismo no es un error sin dirección. Este es, más bien, un movimiento circular que además de permitir la supervivencia inmediata también conduce a la sostenibilidad a largo plazo. Esto es debido al hecho de que las tribus nómades se mueven según la estación, dentro de un territorio definido, en busca de recursos para su supervivencia. El no permanecer en el mismo lugar a lo largo de todo el año, le da un descanso a la naturaleza para que ésta se renueve. Es por ello que el nomadismo filosófico es en realidad una epistemología anti-imperialista y una manera ética de aproximarse a la producción cultural caribeña, ya que este no está basado en el asentamiento ni la explotación. Es un modo de pensar, ser y expresarse que borra fronteras sin quemar puentes y a través del cual la escritora caribeña puede descartar aquellos pedazos de sí que la inhiben mientras toma prestados elementos de otros lugares que sí contribuyen a su crecimiento.

La escritura de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez rompe el esquema del cuerpo de mujer como una alegoría de lo nacional. Al reinscribir el cuerpo femenino desde la insularidad caribeña estas escritoras ofrecen una nueva mirada crítica en la que el cuerpo aparece como un mapa en el cual se va delineando una intrincada red de voces.

Nara Araújo afirma que

el cuerpo es un mapa simbólico donde se lee el pasado y el presente, es un registro, un inventario, pero puede ser al mismo tiempo, un sitio de resistencia provocadora por el ejercicio del poder y un lugar donde surge lo subversivo. Es la escena originaria donde se inscribe la socialización, la ley y el desacato a la ley. (“Escenarios” 48)

La obra de estas narradoras caribeñas exhibe una voluntad de cuestionamiento y ruptura con los mapas impuestos. Dicho cuestionamiento permite que surjan mapas nuevos que no separan lo discursivo de lo material. Los cuentos y las novelas analizados demuestran esta desterritorialización que implica el cruce constante de fronteras disciplinarias. Este cruce produce un nuevo mapa en el cual se conjugan conceptos prestados y usados fuera de contexto para subvertir la intención original. Las escritoras caribeñas aquí analizadas disuelven la noción de las identidades fijas e inscriben su trabajo en un proyecto colectivo más amplio a través de la polifonía que permite que otros hablen en sus textos. A través de la parodia, los textos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez, subvierten los estereotipos de la femineidad caribeña y cuestionan los modelos epistemológicos utilizados para estudiar la producción cultural caribeña y femenina. Para Glissant la creación literaria caribeña es la habilidad de recrear las opacidades que existen a su alrededor y que se resisten a la razón monolítica. En la narrativa de escritoras caribeñas contemporáneas esta opacidad se da a través de la preponderancia del cuerpo que a su vez es el punto de convergencia de la desterritorialización, la polifonía, y la parodia.

La imaginación transcultural como trazo

Además de debatir el racionalismo cartesiano, el presente análisis ha buscado poner en tela de juicio la idea de Roland Barthes de la muerte del autor y el dictamen de Jacques Derrida de que no hay nada fuera del texto. Por lo tanto, a pesar de reconocer la naturaleza cambiante del sujeto y el significado, se ha intentado tomar en cuenta la posicionalidad tanto de la crítica como de las escritoras analizadas. Es por ello que se ha

recorrido no solo a teorías literarias y culturales variadas, sino que éstas se han puesto a dialogar con referencias a entrevistas con las autoras y ensayos que ellas han escrito sobre la escritura y la cultura caribeña. La biografía de las autoras aquí estudiadas es importante a la hora de aproximarse a sus textos porque sus experiencias vividas ejemplifican, de manera especial, la subjetividad nómada caribeña. Esto es evidente en el hecho de que Santos-Febres es una académica afropuertorriqueña, la cual hizo su posgrado en una universidad estadounidense. Portela, por su parte, es una escritora novísima quien—a causa de su resistencia a la heteronormatividad y el hecho de que padece de Parkinson—se puede decir que ha vivido de manera particular el período especial en Cuba. En el caso de Hernández Núñez, la autora—quien nació durante el trujillato—proviene de una familia humilde que migró del campo a la ciudad donde ella se licenció en ingeniería química antes de dedicarse a la literatura. La imaginación literaria ha sido para estas tres autoras una manera de explorar temas relacionados a la aventura humana, incluyendo su aventura personal, en un contexto transcultural que está acentuada por lo corporal y la movilidad a pesar de las estructuras de poder que las rodean. Esto es evidente ante todo en el desarrollo de personajes femeninos que tienen ciertas resonancias con las experiencias vitales de las autoras y que son inseparables de su contexto.

Los personajes de los cuentos de las escritoras analizadas aquí exhiben una subjetividad nómada que reside en el cuerpo. Las protagonistas negras de “Marina y su olor”, “La hebra rota” y *Fe en disfraz* de Santos-Febres utilizan el disfraz y lo erótico para superar el trauma histórico de la esclavitud. Las muchachas “raras” de “Un loco dentro del baño”, “Al fondo del cementerio” y *El pájaro: pincel y tinta china* se prenden de lo abyecto como práctica de la libertad. Las mujeres “meláncolicas” de “Alí Samán”,

“El aura de la aprendiz” y *Metáfora del cuerpo en fuga* encuentran en lo sensorial una manera de expresarse y reconfigurar su mundo. Al hacer esto cada una de ellas parece repetir la frase de Gloria Anzaldúa quien en *Borderlands* (1983) escribe: “I am a turtle wherever I go I carry ‘home’ on my back” (43). Además de transgredir la frontera impuesta por la sintaxis al no emplear la puntuación prescriptiva en esta cita, a través del desplazamiento Anzaldúa, según Jacquelyn N. Zita en *Body Talk: Philosophical Reflections on Sex and Gender* (1998), “spirals toward an inner reclamation of her own body as a place where her fragments can be reformed and made into her own territory (178). Esta re(des)territorialización del cuerpo que describe Zita en relación a la cita de Anzaldúa se da en los textos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez. La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de estas escritoras resalta las formas en las cuales las mujeres hispano-caribeñas contemporáneas experimentan y expresan material e imaginativamente su subjetividad histórica y social.

Para Braidotti, la escritura nómada se trata de transiciones y viajes sin un destino prefijada ya que el/la escritor/a nómada va creando el mapa a medida que va trazando su viaje. Sin embargo, esto no significa que las escritoras nómades caribeñas estudiadas aquí no lleven sus casas, como la tortuga de Anzaldúa, en sus mismos cuerpos. Es sobre estos mapas incardinados que Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez, trazan nuevas rutas a través de lo que Harris Wilson, en *The Womb of Space* (1983), llama la imaginación transcultural⁷ (*cross-cultural imagination*). Es por ello, que Pouchet Paquet enfatiza la importancia de no perder de vista la soberanía de la imaginación como una cuestión

⁷ En este estudio se usa el vocablo “transcultural”, acuñado por Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983), en vez de “intercultural” para recalcar el hecho de que este movimiento involucra una multitud de culturas no solo dos.

palpitante en el modo en el cual las escritoras caribeñas negocian la red de significados culturales en la que inevitablemente están inmiscuidas (68). Las escritoras analizadas aquí presentan el libre juego textual incardinado como una manera de desestabilizar las estructuras de poder existentes. Por lo tanto, la escritura en sí viene a ser un performance suprasincrético que desplaza la violencia de los patrones literarios establecidos.

En la narrativa de Santos-Febres el performance suprasincrético y la opacidad que lo caracteriza son evidentes en la parodia de las representaciones tradicionales de la mujer negra tanto en la historia oficial como en la literatura caribeña canónica. En “Marina y su olor,” “La hebra rota,” y *Fe en disfraz*, Santos-Febres se inscribe dentro de corrientes literarias (el realismo mágico), géneros literarios (el bildungsroman, la epístola, la novela erótica) y discursos (la antropología y la historia) tradicionales para subvertir su significado. A través de la parodia y la metaficción historiográfica, la autora logra problematizar los estereotipos asociados a la mujer negra en el Caribe. En el caso de Portela, ella utiliza la intertextualidad y la metaficción para presentar una escritura autorreferativa que es consciente de sí misma y de su artificialidad. Estas técnicas literarias también le permiten ir más allá de los límites de lo local al poner a dialogar una gama amplia de textos dentro de su narrativa y crear una red compleja que se resiste a ser fácilmente desenmarañada. En los textos de Hernández Núñez la metáfora opaca—que suscita lo afectivo y lo sensorial—permite la desarticulación del binario que separa el cuerpo y el lenguaje. Todas estas estrategias literarias son parte de la imaginación transcultural que es la base de la narrativa nómada de estas escritoras.

Lo sensorial en la búsqueda de nuevas epistemologías

Todos los textos aquí estudiados presentan, de una u otra manera, una problematización de los modelos epistemológicos y discursivos tradicionales. En particular, se cuestiona la vehemencia con la cual los estudiosos acuden a una concepción lineal del tiempo que perpetúa el pensamiento oposicional que, a su vez, forma la base de los binarios cuerpo/mente, naturaleza/cultura, y materia/discurso. Además, se pone en tela de juicio el énfasis del empirismo en la mirada como la manera más eficaz de coleccionar información sobre el/lo otro. Santos-Febres, Portela, y Hernández Núñez, no solo critican dichas prácticas epistemológicas y discursivas sino que las contrarrestan a través de una narrativa nómada—fruto de la imaginación transcultural caribeña—que rompe el orden cronológico de la acción y el modo de mirar o ofrece modos alternativos de entender al/lo otro tales como el sentido del olfato y en especial el sentido del tacto (tanto en el contexto del placer como en el del dolor). Dichas estrategias literarias están vinculadas a los sentidos y por ello le permiten al sujeto nómada disolver la frontera creada entre el cuerpo y la mente.

Las protagonistas de *Fe en disfraz* de Santos-Febres y *Metáfora del cuerpo en fuga* en Hernández Núñez son mujeres intelectualizadas cuya formación académica les ha convencido de que hay una manera objetiva de ver y entender el mundo. Sin embargo, tanto estas mujeres como la protagonista de *El pájaro: pincel y tinta china* de Portela, llegan a cuestionar estos esquemas epistemológicos a través de un encuentro con su propio cuerpo. En el caso de la novela de Santos-Febres, Fe—la historiadora afrocaribeña que se encuentra estudiando los testimonios de esclavas—inicia una relación erótica de

índole sadomasoquista que le permite experimentar en carne propia el dolor del deseo bifurcado que sintieran las esclavas que estudia. En las novelas de Portela y Hernández Núñez, Camila y Salomé caen en la parálisis y es este estado de inmovilidad que, paradójicamente, les permite cobrar consciencia de la relación que existe entre el cuerpo y la mente.

En “Un loco dentro del baño”, “Al fondo del cementerio” y *El pájaro: pincel y tinta china* Portela presenta una mirada *queer* que le permite al arrojado convertirse en el sujeto de la mirada. Esto es especialmente notorio en el contexto de las investigaciones médicas y la crítica literaria. Al mirar desde abajo, el arrojado obliga al objeto de su mirada a mirarse a sí mismo en el reflejo de aquel que tanto horror le provoca subvirtiendo así las estructuras de poder existentes. Ésta es una mirada que no busca resolver la ambigüedad, sino que encuentra placer en ella. En el caso de “Marina y su olor” de Santos-Febres, Marina aprende a utilizar los olores que produce su cuerpo para navegar las estructuras de poder que la rodean. Al manipular los olores de su cuerpo, para atraer al hombre que desea y repelar a las personas que la quieren subyugar, ella se apropia de los estereotipos que vinculan a la mujer negra a la insalubridad para subvertirlo. Así Marina sobrepasa los límites que le impone una sociedad poscolonial y patriarcal y ofrece otro modo de acceder al saber.

Sin embargo, como se demostrará a continuación es el sentido del tacto el que más se destaca en los textos de Santos-Febres y Hernández-Núñez. En *Metáfora del cuerpo en fuga* Salomé contempla la idea de que las personas que han experimentado la mezcla de culturas, bien sea a través de la colonización o de la migración, pueden llegar a un nuevo entendimiento del mundo a través del tacto. Cuando ella está convaleciente e

inmóvil después de su fallido intento de suicidio, ella comienza a experimentar con el sentido del tacto. La autora pone énfasis en la respiración y la transpiración como formas en las cuales el cuerpo inerte (privado de la visión y del habla) logra moverse y hacer contacto con su entorno y consigo mismo. En el caso de las protagonistas de “Marina y su olor” y *Fe en disfraz*, éstas experimentan la somatización (a través del tacto) de la historia del abuso institucional de la mujer negra bajo la esclavitud y en la economía de la plantación por medio del dolor. Esto es evidente en el deseo de Yetsaida de experimentar en carne propia el dolor que sintieron las mujeres que se alisaban el cabello con peinilla caliente y en la parodia de la relación sexual entre amo y esclava que entabla Fe con Martín.

La dimensión afectiva de la imaginación y el saber

La narrativa nómada de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez se vale de la imaginación transcultural y de lo sensorial para ofrecer alternativas a los modelos epistemológicos existentes. Estos nuevos modelos dejan atrás el énfasis en la mirada optando por una exploración de los demás sentidos (en especial el tacto). Este énfasis en los sentidos permiten la experiencia recíproca que despierta los afectos. Por lo tanto, esta nueva búsqueda del saber se fundamenta en la relación intersubjetiva que reconoce la intra-actividad de todos los entes del mundo natural (que incluyen el cuerpo humano) y la cultura (que incluye el lenguaje). A continuación se dilucidará cómo Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez utilizan la imaginación y lo sensorial para acceder al saber sin limitar la acción del/lo otro.

En la narrativa de Santos-Febres la asociación afectiva se da a través del performance de la mujer negra—por medio del juego erótico—y que resulta en el goce compartido. En los textos de Santos-Febres lo erótico, además de unir a las personas, actúa como un puente que conecta al cuerpo con la memoria histórica colectiva. En “Marina y su olor” Marina usa sus olores corporales para conectarse con el joven a quien en verdad desea. En “La hebra rota” doña Kety le enseña a Yetzaida estrategias para lidiar con la violencia que sufre en su hogar. Fe y Martín en *Fe en disfraz* dejan atrás sus vidas solitarias para emprender un viaje hacia otra manera de amar y de entender la historia.

Las protagonistas de la narrativa de Portela, por su parte, demuestran la habilidad de aceptar lo abyecto y al hacerlo admiten que éste también mora dentro de ellas. En “Un loco dentro del baño”, Chantal logra ver más allá del aspecto peculiar del adefesio y reconoce que éste es una buena persona. En “Al fondo del cementerio” Lavinia reconoce cierta belleza en el amasijo de tejido humano que le regala a Lisandro para demostrarle lo mucho que lo ama. En *El pájaro: pincel y tinta china*, Camila descubre su habilidad de amar las variantes libres, los cuerpos que cuelgan, los conglomerados imprevistos cuando se ve obligada a abortar un feto deforme.

En la narrativa de Hernández Núñez, los personajes conectan afectivamente con los demás a través de su exploración sensorial del lenguaje poético. En “Alí Samán” el poeta-narrador reconoce que se ha enamorado de Alí Samán con tan solo leer sus poemas, mientras que en “El aura de la aprendiz” la narradora-aprendiz reconoce en las metáforas de Aspasia su deseo de tener una relación intersubjetiva con su pareja y al admitir que esto no sucederá ella decide dejarlo. En *Metáfora del cuerpo en fuga*, el

sueño le permite a Salomé entregarse al flujo del lenguaje poética que lleva dentro lo cual altera sus sentidos y afectos conduciéndola a enmendar sus relaciones rotas.

Antes de concluir, cabe mencionar que el nomadismo—con su esencia abierta—ha ofrecido una manera de conceptualizar la producción cultural y la subjetividad caribeñas como un proceso. Por lo tanto, este estudio, en vez de en discurso cerrado, es de naturaleza provisional dejando abierto un mar de posibilidades futuras. Una de dichas posibilidades es un estudio detenido de cómo estas autoras abordan el tema de la enfermedad y la discapacidad. Entre las referencias a personajes convaleciente y discapacitados en dichos textos se encuentran por ejemplo: el adefesio de “Un loco dentro del baño”, el feto deforme en *El pájaro: pincel y tinta china*, Maukalí (el hombre con mente de niño) y Fior (la hermanita con Síndrome de Down) en *Metáfora del cuerpo en fuga* de Hernández Núñez. Estos personajes “anormales” les permiten a las autoras explorar diferentes maneras de entender el mundo. También es notorio el tema de la parálisis como un tiempo-espacio intermedio que se presta para la reflexionar sobre el saber.

El objetivo del presente estudio ha sido presentar un análisis detallado de la narrativa nómada de las escritoras caribeñas contemporáneas. Relacionado a este objetivo está el reconocimiento de la escritora caribeña como un sujeto nómada cuya condición social cambiante facilita el movimiento. Por lo tanto, se ha intentado producir una visión del nomadismo tanto como una práctica como una condición de la imaginación creativa de dichas escritoras. A través de un acercamiento nómada a las novelas y los cuentos de Santos-Febres, Portela y Hernández Núñez se ha pretendido esbozar las características de una estética femenina caribeña nómada. Dicha escritura deja al descubierto la multitud de

posibilidades de significado que poseen los cuerpos y sujetos femeninos caribeños que han sido tradicionalmente suprimidos por una perspectiva crítica falocéntrica basada en el binario mente/cuerpo.

El escribir es para las escritoras caribeñas contemporáneas un proceso de desmantelamiento de la ilusión de un sujeto unitario y del sentido de seguridad que viene con la familiaridad con una sola ubicación lingüística. Escribir de este modo se trata de deshacer la pasividad del lenguaje, cuestionar las estructuras de poder establecidas y deconstruir las epistemologías existentes. El uso de una aproximación nómada ha permitido resaltar el hecho de que, como sugiere Glissant, el pensamiento nómada caribeño es—al fin y al cabo—una poética. Por lo tanto, se arguye que en los textos de las escritoras analizadas aquí el libre juego textual incardinado es en sí una epistemología.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. *Willful Subjects*. New York: Duke UP, 2014. Impreso.
- Alaimo, Staicy. "Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature". *Material Feminisms*. Ed. Staicy Alaimo y Susan Hekman. Bloomington: Indiana UP, 2008. Impreso.
- Álvarez, Sonia E. "Construindo uma política feminista translocal da tradução." *Estudos feministas* 17.3 (2009): 743-53. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa. Género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997. Impreso.
- . "Erizar y divertir: la poética de Ena Lucía Portela". *Semiosis. Nueva época*. 7 (s.f.): 20-32. Impreso.
- . "El espacio en las novísimas". *Temas* 16-17 (1998-1999): 212-17. Impreso.
- . "Escenarios del cuerpo en la narrativa de Ena Lucía Portela". *Cuadernos de literatura* 11.21 (2006): 46-53. Impreso.
- Arce, Chrissy B. "La fe disfraza y la complicidad del deseo". *Lección errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis y Pablo Rivera. San Juan: Isla Negra, 2011. 226-46. Impreso.
- Bakhtin, M. M. *Rabelais and His World*. 1965. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. Impreso.
- Barad, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.3 (2003): 801-31. Impreso.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. 1973. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975. Impreso.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. 1957. Trad. Scan Spartakku. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.
- . *Eroticism: Death and Sensuality*. 1957. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986. Impreso.

- Bello, Mayerín. "De Ena Lucía Ad Ephesios". *Mitologías Hoy* 10 (2014): 129-137. Impreso.
- Benítez Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. 1989. Trans. James E. Maraniss. Durham: Duke UP, 1992. Impreso.
- Blackman, Lisa y Couze Venn. "Affect". *Body and Society* 16.1 (2010): 7-28. Impreso.
- Braidotti, Rosi. "Bio-power and Necro-politics". 'Biomacht und Nekro-Politik. Überlegungen zu einer Ethik der Nachhaltigkeit'. *Springerin, Hefte für Gegenwartskunst* 13.2 (2007): 18-23.
<<http://www.hum.uu.nl/medewerkers/r.braidotti/files/biopower.pdf>> 20 Feb 2015. PDF.
- . *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002. Impreso.
- . *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- Burgos, Julia de. "Vuelta al sendero único". *Song of the Simple Truth*. Ed. Jack Agüeros. Willimantic, CT: Curbstone P, 1996. Impreso.
- Burns, Lorna. *Contemporary Caribbean Writing and Deleuze: Literature between Postcolonialism and Post-continental*. New York: Continuum, 2012. Impreso.
- . *Postcolonial Literatures and Deleuze: Colonial Pasts, Differential Futures*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York, London: Routledge, 1990. Impreso.
- Caruth, Cathy. "Trauma and Experience: Introduction". *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins U P, 1995. 3-10. Impreso.
- . "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History". *Yale French Studies* 79 (1991): 181-92. Impreso.
- Castillo, Debra. "Finding Feminisms". *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas / Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Ed. Sara Castro-Klarén. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2003. 341-74. 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.

- Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge: MIT P, 1994. Impreso.
- Corpi, Lucha. "Solario". *Palabras de medio día*. Houston: Arte Público P, 1980. Impreso.
- Costas, Claudia da Lima. "O sujeito no feminismo: revisando (novamente) os debates". *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. Ed. Regina Dalcastagnè y Virgínia Mari Vasconcelos Leal. São Paulo: Editora Horizontes, 2010. 200–33. Impreso.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. London: Continuum, 1980. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar: ensayos*. San Juan: Callejón, 2000. Impreso.
- Duany, Jorge. "The Rough Edges of Puerto Rican Identities: Race, Gender, Transnationalism". *Latin American Research Review* 40.3 (2005): 177-90. Impreso.
- DuBois, W.E.B *The Souls of Black Folks*. Boston: Bedford, 1997. Impreso.
- Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Madlen, MA: Wiley-Blackwell, 2011. Impreso.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. 1952. Trad. Richard Philcox. Prol. Kwame Anthony Appiah. New York: Grove P, 2008. Impreso.
- . *The Wretched of the Earth*. 1963. Trad. Richard Philcox. Prol. Homi K. Bhabha. Pref. Jean-Paul Sarte. New York: Grove P, 2004. Impreso.
- Ferly, Odile. *A Poetics of Relation: Caribbean Women Writing at the Millennium*. New York: Palgrave, 2012. Impreso.
- Fjellesta, Danuta. "Towards an Aesthetics of Smell, or, The Foul and the Fragrant in Contemporary Literature". *CAUCE* 24 (2001): 637-51. Impreso.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archeology of Medical Perception*. 1963. Trad. A. M. Sheridan. New York: Routededge, 1989. Impreso.
- . *Discipline and Punish*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1979. Impreso.
- . *Foucault Live: Interviews, 1961–1984*. Ed. Sylvère Lotringer. Trad. Lysa Hochroth y John Johnson. New York: Semiotext(e), 1996. Impreso.

- . *The History of Sexuality Volume I: An Introduction*. 1976. Trad. Robert Hurley. London: Allen Lane, 1979. Impreso.
- . "Of Other Spaces". 1967. "Des Espace Autres". *Architecture /Mouvement/ Continuité* (1984): s.p. Trad. Jay Miskowiec. <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>> 21 Feb 2015. PDF.
- Fulton, DoVeanna S. *Speaking Power: Black Feminist Orality in Women's Narrative of Slavery*. Albany: U of New York P, 2006. Impreso.
- Gagliano, Monica, et al. "Experience Teaches Plants to Learn Faster and Forget Slower in Environments Where it Matters". *Oecologia* 175.1 (2014): 63-72. Impreso.
- Gilroy, Beryl. "A Re-consideration of 'Breast Swingers' Past and Present". Prólogo. *Swinging Her Breasts at History: Language, Body and Caribbean Woman's Text*. Ed. Moira Inghilleri. London: Mango, 2006. 2-15. Impreso.
- Gimbernat-González, Ester. "Cartografías somáticas: la desterritorialización en la obra de poetas caribeñas". *AIH. Actas XII* (1995). Cento Virtual Cervantes. 9 feb 2014. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_035.pdf> PDF
- . *La poesía de mujeres dominicanas a fines del siglo XX*. Lewinston, NY: E. Mellen P, 2002. 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.
- Grosz, Elizabeth. "Animal Sex. Libido as Desire and Death." *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*. Ed. Elizabeth Grosz y Elpeth Probyn. London: Routledge, 1995. 278-85. Impreso.
- . *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke UP, 2011. Impreso.
- . *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994. Impreso.
- Gumbar, Diana. "Uneasy Talk About Race: Critique of Puerto Rican Race Relations in Mayra Santos Febres' *Sobre piel y papel*". *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* 18 (2012): 55-67. Impreso.
- Haraway, Donna. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_*

- OncoMouseTM*. New York: Routledge, 1997. Impreso.
- Hernández J, Consuelo. “La metáfora como correlato de la experiencia amorosa”. *La palabra y el hombre* 96 (1995): 207-15. Impreso.
- Hernández Núñez, Ángela. “Alí Samán”. *El peso del rocío. Cuentos reunidos*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2011. 101-06. Impreso.
- . “Amor sin objeto (discretos apuntes sobre demiurgia)”. *Los escritores y la creación en Hispanoamérica: antología de reflexiones de autores sobre la imaginación artística y la escritura*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Castalia, 2004. 407-14. Impreso.
- . “El aura de la aprendiz”. *El peso del rocío. Cuentos reunidos*. Santo Domingo: Ediciones Ferilibro, 2011. 351-56. Impreso.
- . Entrevista con Leonora Ramírez S. *Hoy*. 8 mar 2001. Red. 17 abr 2015.
<<http://hoy.com.do/angela-hernandez-habla-sobre-su-ultima-novela-2/>>
- . *Metáfora del cuerpo en fuga*. Santo Domingo: Editora Cole, 2005. Impreso.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29:1 (2008): 103-28. Impreso.
- hooks, bell. “From Black is a Woman’s Color”. *Callaloo* 39 (1989): 382-88. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Impreso.
- . “The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* 5 (1986): 179-207. Impreso.
- . *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.
- Hutton, Ronald. *Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain*. Oxford: Oxford UP, 1996. Impreso.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. 1977. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca: Cornell UP, 1985. Impreso.
- Jacobus, Mary. *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism*. London: Methuen, 1981. Impreso.
- Kirby, Vicky. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. New York: Routledge, 1997. Impreso.

- Kontje, Todd Curtis. *The German Bildungsroman: History of a National Genre*. Columbia, SC: Camden House, 1993. Impreso.
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. 1980. Trad. Leon Roudiez. New York: Columbia UP, 1982. Impreso.
- . *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984. Impreso.
- Kukla, Rebecca. *Mass Hysteria: Medicine, Culture, and Mothers' Bodies*. Oxford: Rowman and Littlefield, 2005. Impreso.
- Kutzinski, Vera M. "Improprieties: Feminism, Queerness, and Caribbean Literature" *Macalester International* 10.18 (2001) 165-206. Impreso.
- . *Sugar's Secret: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: UP Virginia, 1993. Impreso.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1981. 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*. Dissertation. U of Toronto, 2011.
<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/29796/1/Lorenzo_Violeta_2011_06_PhD_thesis.pdf>. PDF.
- Marinkiva, Milena. *Michael Ondaatje: Haptic Aesthetics and Micropolitical Writing*. London: Continuum Books, 2011. Impreso.
- Marks, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2002. Impreso.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke UP, 2002. Impreso.
- Mateo Palmer, Margarita. "La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI". *Anales de la literatura hispanoamericana*. 31 (2002): 51-64. Impreso.
- Morejón, Nancy. "Amo a mi amo". *Richard trajo su flauta y otros poemas*. Ed. Mario Benedetti. Madrid: Visor, 1999. Impreso.

- 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.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* 16.3 (1975): 6–18. Impreso.
- Murray, Jessica. “Gender and Violence in Cape Slave Narratives and Post-Narratives”. *South African Historical Journal* 62.3 (2010): 444-62. Impreso.
- Noyes, John K. “Nomadism, Nomadology, Postcolonialism: By Way of Introduction”. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 6.2 (2004): 159-68. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983. Impreso.
- Palés Matos, Luis. “Ten con ten”. 1937. *Tuntún de pasa y grifería*. Río Piedras: U Puerto Rico P, 2003. 139-40. Impreso.
- Paravasini, Lizbeth. “Allotrope: The Short Stories of Ángela Hernández Núñez”. *Callaloo* 23.3 (2000): 983-86. Impreso.
- . “Women Against the Grain: The Pitfalls of Theorizing Caribbean Women's Writing”. *Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars*. Ed. Adele S Newson- Horst y Linda Strong-Leek. New York: P. Lang, 1998. 161-68. Impreso.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- Pérez, Carmen Zeta. “‘Marina y su olor’ y ‘La hebra rota’: lo maravilloso y lo mítico”. *Exégesis* 15 (43) 2002: 59-64. Impreso.
- Piñera, Virgilio. “La isla en peso”. *La isla en peso*. Barcelona: Tusquet, 2014. Impreso.
- Portela, Ena Lucía. “Al fondo del cementerio”. *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. 64-90. Impreso.
- . “Entrevista a Ena Lucía Portela”. Entrevista por Iraida H. López, *Hispanamérica* 38.112 (2009): 49-59. Impreso.
- . *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998. Impreso.
- . “La urna y el nombre (un cuento jovial)”. *Los últimos serán los primeros*. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Editorial Letras Cuabans, 1993. Impreso.

- . "Un loco dentro del baño". *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. 10-29. Impreso.
- . *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1999. Impreso.
- Pouchet Paquet, Sandra. "The Caribbean Writer as Nomadic Subject or Spatial Mobility and the Dynamics of Critical Thought". *Journal of West Indian Literature* 18.2 (2010): 65-95. Impreso.
- Rangelova, Radost. "La ciudad de la mujer: solidaridad y resistencia en el salón de belleza". *Letras femeninas* 39.1 (2013): 107-22. Impreso.
- Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Editorial Letras Cuabans, 1993. Impreso.
- Rivera Casellas, Zaira. "La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres". *Cincinnati Romance Review* 30 (2011): 99-116. Impreso.
- Rufino, Alzira. "Un diario de sueños y privaciones". *Fempres*. Número especial. La mujer negra. 1995. 6 mar 2014. s.p. Impreso.
- Sandilands, Catriona. "Desiring Nature, Queering Ethics: Adventures in Erotogenic Environments". *Environmental Ethics* 23.2 (2001): 169-189. Impreso.
- . *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999. Impreso.
- Santos-Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. Madrid: Alfaguara, 2009. Impreso.
- . "La hebra rota". *Pez de vidrio*. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. 63-71 Impreso.
- . "Marina y su olor". *Pez de vidrio*. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. 41-50. Impreso.
- . "Mayra Santos-Febres: el lenguaje de los cuerpos caribeños". Entrevista por Nadia V. Celis. *Lección errante: Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo*. Ed. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan: Isla Negra, 2011. 247-66. Impreso.
- . *Pez de vidrio*. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. Impreso.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford UP, 1985. Impreso.

- Schildrick, Margrit. "Genetics, Normativity and Ethics: Some Bioethical Considerations". *Feminist Theory* 5.2 (2004): 149-65. Impreso.
- Seigworth, Greory y Melissa Gregg. "An Investory of Shimmers". *The Affect Theory Reader*. New York: Duke U P, 2010. 1-28. Impreso.
- 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.
- Sharpley-Whiting, Denean. *Frantz Fanon: Conflicts and Feminism*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield P, 1998. Impreso.
- Sheller, Mimi. "Work that Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom". *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*. Ed. Holger Henke y Karl-Heinz Magister. Lanham, MD: Lexington, 2008. 345-76. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen, 1987. Impreso.
- Tompkins, Cynthia M. *Latin American Postmodernisms: Women Writers and Experimentation*. Gainesville: U of Florida P, 2006. Impreso.
- Turner, Victor W. *The Ritual Process*. London: Penguin, 1969. Impreso.
- Wilson, Elizabeth. "Gut Feminism". *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 15.3 (2004): 66-94. Impreso.
- Wilson, Harris. *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*. New York: Praeger, 1983. Impreso.
- Zavala, Iris M. "A Gaze of One's Own: Narrativizing the Caribbean, An Essay of Critical Fiction". *Feminist Critical Negotiations*. Ed. Alice E. Parker y Elizabeth A. Meese. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1992. 145-159. Impreso.
- Zita, Jacquelyn. *Body Talk: Philosophical Reflections on Sex and Gender*. New York: Columbia UP, 1998. Impreso.