

Entre el fetiche y el cuerpo “propio”:

Las niñas en las escritoras del Caribe hispano

Nadia Celis Salgado

Bowdoin College, Estados Unidos
ncelis@bowdoin.edu

Resumen

Este artículo analiza los enunciados del cuerpo y sobre el cuerpo con los que las escritoras del Caribe hispano disputan los mitos dominantes en torno a la sexualidad infantil. Explorando retratos de niñas y adolescentes en obras de varias autoras hispanas, ilustro motivos recurrentes en medio siglo de representación del proceso de hacerse mujeres en el Caribe. Por medio de la risa, los gritos, el llanto y hasta el suicidio, las protagonistas revelan tanto la violencia agazapada tras el fetichismo patriarcal como su deseo de vivir un cuerpo “propio.” Sus historias recrean y desafían los discursos y prácticas que asignan valor a los cuerpos femeninos en el Caribe, subrayando los aportes posibles de las niñas literarias a la comprensión de la “conciencia corporal” que mi investigación postula como rasgo distintivo de las culturas caribeñas y como medio para la formación de subjetividades más autónomas.

Palabras clave

Caribe, cuerpos, escritoras, género, identidades, niñas, subjetividades.

Abstract

This article analyzes the statements from and about the body that Hispanic Caribbean women writers place against dominant myths about girls' sexuality. Exploring the portraits of young girls and adolescents in works by several hispanic writers, I illustrate recurring motifs in half a century of representation of becoming women in the Caribbean. By laughing, screaming, crying or even committing suicide, the protagonists reveal the violence behind patriarchal fetishism, and the girls' desire to live a body “of one's own.” Girls' stories both convey and challenge the discourses and practices that assign value to women's bodies in the Caribbean, highlighting the potential contributions of literary girls to the understanding of the “corporeal consciousness” that this investigation posits as a distinctive feature of Caribbean culture, and as a means to the formation of more autonomous subjectivities.

Keywords

Bodies, Caribbean, Girls, Gender, Identities, Subjectivities, Women, Writers.

Recibido: 1 de mayo de 2013 • Aprobado: 30 de mayo de 2013

Una niña corre descalza, otra se embriaga con el olor de cuerpos sudorosos, otra se baña desnuda en el río y sueña que sus cabellos se extienden hasta el mar, una quiere subirse a los árboles y otra tenderse al sol; las anteriores son solo algunas de las imágenes que pueblan el universo infantil de las escritoras del Caribe hispano, definido por niñas curiosas que exploran y preguntan, que tocan, huelen y degustan el mundo, descubriéndolo en las manos, los ojos y las palabras propias y de los otros. Esas mismas niñas expresan su temor al castigo por soltarse el pelo o se esconden de sus madres para salir a la calle a jugar, se sienten pecadoras e intuyen “verdades” que asustan aunque no las comprendan y son víctimas o testigos de abuso psíquico, físico y sexual. Las niñas lloran de dolor, vergüenza y miedo, y escapan del mundo en la fantasía, la locura o hasta la muerte. En el contraste de estas imágenes se evidencia un conflicto fundamental en la formación de las subjetividades femeninas en culturas patriarcales: la pugna contra el imperativo de la pasividad históricamente asociada con el cuerpo y el deseo femeninos.

La caracterización de las niñas por las escritoras caribeñas contrasta y además se contrapone al fetichismo consagrado por los escritores. El motivo de la niña erotizada es tan recurrente entre los autores latinoamericanos y caribeños que cabe preguntarse qué quedaría de nuestros Premios Nobel sin ancianos enamorados contemplando virginales y mudas púberes o seduciendo virtuales “Lolitas”. Su prolijidad es tan sugerente como sorda ha sido la crítica ante las connotaciones poéticas y estéticas de su reiteración, aún más ante sus implicaciones socioculturales y éticas. Las escritoras refutan, desde el punto de vista de las niñas, los mitos dominantes en torno a la sexualidad femenina, plasmando los efectos materiales y simbólicos de las fantasías patriarcales reproducidas por los patriarcas literarios. Como violentos y mediados por mentiras, intimidación o intercambios económicos, entre otras instancias de dominación, se revelan los encuentros que entre los escritores pasan por historias de amor, subrayándose la inherente desigualdad y los efectos traumáticos de estas relaciones en la formación física y psíquica de sus protagonistas.

Por el contrario, hay mucho más que victimización en la caracterización de las niñas entre las autoras caribeñas y latinoamericanas. La rabia y el dolor coexisten con la celebración de la inteligencia, la sensualidad y la libertad de las pequeñas, plasmadas en variedad de experiencias que disputan el monopolio del fetiche y problematizan no solo su “lolitización” sino el desdibujamiento de su agencia por medio del otro gran mito sobre la sexualidad infantil femenina: el de la “inocencia”. Pese a los finales trágicos de varias de ellas, niñas y adolescentes apare-

cen en sus historias como heroínas de una lucha cotidiana contra la apropiación social de sus cuerpos, brindando un testimonio en sí mismo revelador y rebelde: ni inocentes ni seductoras, tampoco víctimas pasivas.

Este artículo explora varios de los motivos recurrentes en medio siglo de representación del proceso de hacerse mujeres en el Caribe hispano a partir de los personajes infantiles de cinco escritoras del Gran Caribe: la venezolana Antonia Palacios (1904-2001), la cubana Dulce María Loynaz (1902-1997), la colombiana Marvel Moreno (1939-1995) y las puertorriqueñas Rosario Ferré (1938) y Mayra Santos Febres (1966). El punto de vista de las niñas permite reconstruir la combinación de factores y actores que forjan una subjetividad; es decir, el diálogo entre la materialidad y la inscripción psíquica y sociocultural de los cuerpos al que se remiten tanto las experiencias vitales de las protagonistas como su comprensión de sí mismas –su identidad–. La investigación que inspira este artículo es además una indagación en los discursos y prácticas que asignan significado y valor a los cuerpos femeninos en la región, y en el papel de la ficción en la institucionalización de esos valores en los imaginarios colectivos¹. Mi enfoque se nutre de las teorías de la “subjetividad encarnada” –*embodied subjectivity*– y del feminismo poscolonial, que pongo en diálogo con estudios del Caribe para postular la existencia de una “conciencia corporal” particular de los caribeños y caribeñas. Al reconocimiento y uso deliberado de la capacidad comunicativa y creativa del cuerpo remite esa “cierta manera” que registrara Antonio Benítez Rojo (1989): esa cualidad innombrada aunque recurrente entre los numerosos esfuerzos teóricos y estéticos por localizar los “excesos” que resisten a la representación de la experiencia de ser en el Caribe. En la “conciencia” revelada por el lenguaje de los cuerpos en la literatura y la cultura regional, ubico también un contra-discurso apto para cuestionar las herramientas con las que hemos intentado formular nuestra identidad cultural, cuestionamiento indispensable para contrarrestar la colonización intelectual que persiste en el privilegio exclusivo de la razón occidental y patriarcal como parámetros de validación del conocimiento.

Narrar con los cuerpos y desde ellos cumple entre las escritoras elegidas variedad de funciones. Palacios, Loynaz, Ferré, Moreno y Santos Febres caracterizan la subjetividad de sus protagonistas como el resultado de la intervención y el entrenamiento constante de sus cuerpos: las niñas aprenden los roles de género,

¹ Este artículo se deriva de mi tesis doctoral y se alimenta de la investigación que dio lugar al libro *La rebelión de las niñas: del Caribe y la “conciencia corporal”* (que se publicará en el 2014 en Madrid con Iberoamericana Vervuert), si bien el artículo analiza textos no incluidos en el libro.

junto con jerarquías de raza, clase, edad y orientación sexual, a través de una coreografía de gestos y actos destinados a adecuar sus cuerpos al comportamiento femenino “apropiado”. Coinciden de este modo con la caracterización del poder disciplinar contemporáneo como productor de sujetos o como “biopoder”, según lo denomina Michel Foucault (1976; 1987; 1988). Constante inescapable de este aprendizaje es además la “violencia simbólica” (Bourdieu, 2000; 2007), esa opresión estructural aunque intangible, ratificada por variedad de escenas de violencia física y sexual que acentúan la vulnerabilidad de niñas y adolescentes en culturas que se valen del control del cuerpo y la sexualidad para prevenir o suprimir la autonomía femenina².

El cuerpo es, sin embargo, también el instrumento y la plataforma de los actos de rebeldía recreados por sus obras. Tocando, llorando, gritando —a través de sus sentidos y corporalidad— las niñas expresan el dolor y las satisfacciones que resultan de su lucha por articular deseos e identidades propias. En las historias de formación se evidencia la tensa coexistencia de, por un lado, el cuerpo activo —cuyo emblema es el cuerpo infantil—, escenario de la aprehensión del mundo y aliado del deseo y la curiosidad de la niña y, por el otro, el cuerpo objetivado, socialmente construido como apariencia, propiedad, receptáculo, significante vacío o carencia. El conflicto interno generado por esas dos versiones del cuerpo se intensifica durante la pubertad, dando lugar a imágenes de pérdida y duelo, así como al recrudecimiento de la agresión sobre las adolescentes que reconocen o resisten formas más sutiles de control. La recurrencia y transversalidad de este conflicto sugiere que la norma patriarcal se vale del desplazamiento del cuerpo-sujeto por el cuerpo-objeto como soporte de la femineidad “normal”, promo-

viendo una disociación entre la corporalidad y la identidad que obstaculiza la constitución de una subjetividad autónoma.

Retornar al cuerpo activo de la niña en la ficción supone no solo una denuncia de la escisión interna del yo que resulta de la femineidad normativa sino, además, un intento de reestructurar la identidad en la narrativa misma. Si, como señala Marianne Hirsch (1993), los relatos de formación femeninos y feministas implican una revisión del pasado por medio de su re-escritura en el presente (107), la recreación del cuerpo de la niña puede mediar la reconstitución de la identidad de quien escribe y, en últimas, de quien lee, en un gesto que es a su vez expresión de la agencia de la autora y de su afán de restablecer agencia a las niñas narradas. En consecuencia, mi análisis de los cuerpos infantiles propone leer a las niñas no como pasado irrefutable del individuo sino como modelo posible de una relación distinta con el cuerpo y su conciencia, alternativa al imperio absoluto de la mente y a la sujeción engranada en los conceptos hegemónicos de cuerpo, sujeto y poder de origen colonial y patriarcal.

Los avatares de la “decencia”: *Ana Isabel, una niña decente* (1949)

La novela de Antonia Palacios (1904-2001) constituye un claro antecedente de los problemas hallados en las narraciones de formación de las escritoras caribeñas. Ana Isabel Alcántara pertenece a una familia de alcurnia venida a menos, aferrada al estatus de su apellido, pero pobre, cuya ambigua posición alimenta la dificultad de la niña para entender y aceptar las jerarquías que sus padres insisten en inculcarle a través de la distinción de la “gente decente”.

El proceso de formación de Ana ilustra la condición dual del sujeto “encarnado”³, poniendo en evidencia, por un lado, los espacios y eventos que dan lugar a la inscripción del poder social sobre la niña y, por el otro, los excesos a la normativi-

2 Las ideas de Michel Foucault y Pierre Bourdieu han sido muy influyentes en la reconsideración contemporánea de los cuerpos, su relación con el sujeto y el poder. Foucault y Bourdieu coinciden en destacar el rol del entrenamiento de los impulsos, posturas, desplazamientos y relaciones entre los cuerpos en la formación tanto del individuo como del cuerpo social, y resaltan a su vez el papel del saber sobre los cuerpos, su estudio, clasificación e intervención material y discursiva en el sostenimiento de las posiciones y relaciones de poder. Foucault enfatiza la dependencia del poder disciplinar contemporáneo de la aquiescencia de los individuos mismos a su sujeción, garantizada por una serie de “tecnologías” (1976) que “se ejerce[n] sobre la vida cotidiana inmediata, clasifica[n] a los individuos en categorías, los designa[n] por su propia individualidad, los ata[n] a su propia identidad, les impone[n] una ley de verdad que deben reconocer y que los otros deben reconocer en ellos” (Foucault, 1988, 7). La habilidad del poder para actuar sobre las acciones de los individuos es garantizada, según Pierre Bourdieu, por la “violencia simbólica”, el eje inequívoco de la dominación. Aunque no puede desligarse de la violencia física, esta violencia “amortiguada” se erige sobre “un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” (2000, 12) cuya “naturalización” ocurre gracias al *habitus*, “principios organizadores y generadores de prácticas y de representaciones” que funcionan a nivel inconsciente y garantizan la conformidad del sujeto ocultando su carácter regulador (2007, 88-89). Encargado de actualizar en el presente las “disposiciones” creadas por la práctica repetitiva de la norma social, el *habitus* media la memoria colectiva y la reiteración de las fuerzas exteriores “hechas cuerpo” por los individuos a través de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción.

3 En *Volatile Bodies* (1994), Elizabeth Grosz esboza los parámetros del estudio del sujeto “encarnado” en el contexto del “feminismo del cuerpo”, cuyas premisas pueden resumirse de la siguiente manera: cualquier investigación de la subjetividad debe concebir una corporalidad psíquica y un materialismo más allá de lo físico, ya que el cuerpo no es naturaleza dada o previa al sujeto sino el producto de la intervención cultural de la materia, espacio de producción de lo social y lo político. Para estudiarlo son necesarias metáforas y métodos que diluyan las fronteras entre sujeto y objeto, reconociendo la interacción entre las dimensiones físicas, psíquicas y sociales del ser *encarnado*. El estudio de los cuerpos requiere asimismo la consideración de al menos dos tipos de cuerpo, diferenciados por su género, aspecto transversal y condición de posibilidad de su formación que da lugar a la materialidad misma del sujeto afectando todas sus funciones, su percepción de sí mismo y su posición social. Su análisis debe además combatir la primacía de ciertos tipos de cuerpo, partiendo de un campo abierto, discontinuo y heterogéneo que ha de dar cabida a las especificidades, a las diferencias inextricables e incoercibles de muchos cuerpos (3-26).

dad habilitados por la experiencia propia del cuerpo. Las estampas de la vida de Ana Isabel resumen escenarios y actores comunes a las experiencias de niñas y adolescentes retratadas por autoras posteriores, cuyo recuento permite establecer las “tecnologías” de las que se vale el poder (Foucault, 1976) para, en palabras de Pierre Bourdieu (2007), hacer de la norma social un “estado de cuerpo” (111).

Ana Isabel es adiestrada en estas tecnologías en el ámbito familiar y de la mano de la madre, a través del cuidado, la higiene, la enseñanza del comportamiento adecuado para las niñas y de las costumbres de su clase, así como de las distancias requeridas de los que no son sus iguales –pobres, criadas y negros–, y de las apariencias cuya defensa ha de garantizarle éxito como esposa y madre. La madre de Ana Isabel es, sin embargo, un modelo ambiguo puesto que la enfermedad de su esposo y su pobreza la obligan a trabajar. En el trabajo de su madre, Ana Isabel aprende a admirar el de otras mujeres, las madres solteras y pobres que hacen dulces o lavan ropa para sostener a sus hijos, si bien algunas de ellas no son consideradas “decentes”. En contraste, el padre constituye un ente apenas visible, aunque en su nombre se instituye la norma a seguir en el microcosmos doméstico. Las criadas funcionan también de manera ambivalente, como aparente extensión de la vigilancia materna y, a su vez, como encarnación de una visión alternativa para Ana Isabel, cuya sensibilidad se alimenta de las costumbres “relajadas” y el desparpajo del cuerpo de la negra Etelvina. La plaza, por su parte, constituye el espacio de transición al mundo público, cuya prohibición Ana Isabel resiste escapando por entre las rejas de su ventana para jugar con “negritos” y otros pobres que envidia porque no sufren el control permanente de los adultos. La escuela se muestra como espacio contiguo al doméstico en la institución de los comportamientos normativos y en la reproducción de las distinciones sociales, confirmadas por el trato diferencial a niñas ricas y pobres, aplicadas o desobedientes. La Iglesia católica juega también un papel decisivo en la comprensión del mundo de la niña, en especial durante la preparación para la primera comunión, cuando ante la inminencia de la confesión aparece en Ana la conciencia del pecado.

Ana Isabel se distingue por su extraordinaria conciencia y defensa de su cuerpo, medio e instrumento de su exploración del mundo y vehículo de esa sensibilidad que la define ante los otros como “rara”. La narradora hace explícito el gusto de Ana Isabel por observar, escuchar, moverse y tocar, con “sus brazos que levanta muy alto, sus piernas con que corre, sus ojos con que mira” (41) y sus manos –con las que sueña alguna vez escribir historias– “¡que nunca podrán estarse quietas! [...] que vibran, que palpitan [...] y lanzan pulidos guijarros” (107). Ana Isabel

ilustra el “cuerpo vivido” cuya percepción moldea el universo interior y exterior, según plantea Maurice Merleau-Ponty (1962). Para el filósofo, la percepción es la condición de posibilidad de la organización mental del sujeto, puesto que es desde el cuerpo que se lleva a cabo la constante recreación y reconstitución del entorno indispensable para la localización de los objetos, de sí y de los otros en el espacio y el tiempo (239-240). Palacios resalta la interdependencia de cuerpo y mente en la asociación de las experiencias corporales e intercorporales con el rico mundo interior de Ana Isabel, sus pensamientos y fantasías. La voz narrativa asume la perspectiva infantil para representar el desarrollo del pensamiento de la niña, su lógica, su raciocinio y la formación de una ética, que emerge de las reflexiones sobre sus padres, la muerte y el origen de la vida, la bondad de Dios, las motivaciones de los adultos y su propio cuerpo. Las ideas, anhelos, frustraciones y temores implícitos en estas reflexiones se manifiestan igualmente en la risa, el llanto, el dolor físico, la ira y hasta mediante dar golpes o mordiscos. El movimiento simultáneo de percepción y reflexión de Ana Isabel hace posible, asimismo, la sensibilidad frente a la diferencia en la que se cimienta su sentido de la justicia, siempre en tensión con las categorías promovidas por sus padres y otros adultos. Ana Isabel se pregunta, por ejemplo, “¿Por qué será que son siempre los pobres los que no son decentes?” (60), pero ella es pobre y todavía es decente; o por qué si los negros son los indecentes, hay blancos con los que tampoco puede jugar, dudando de los estandartes de la “decencia” que otras niñas no parecen cuestionar.

La novela introduce además vivencias exclusivas de los cuerpos femeninos, en coexistencia con las expectativas culturales y el juicio de los otros sobre los mismos, confirmando la coexistencia de lo físico y psíquico con lo social en la vivencia de la diferencia sexual, aspecto que las autoras feministas han insistido en incorporar a las teorías del sujeto. La narradora subraya, en particular, la vigilancia que ejerce la familia, profesoras y compañeras de la niña de la libertad asociada con el amor de Ana por su cuerpo, que sancionan repetidamente con advertencias como “Que Ana Isabel tiene una naturaleza propensa al sensualismo que quién sabe a dónde la conducirá” (42), “¡Te vas a volver un marimacho, Ana Isabel!” (121), le amenazan también. Pese a este ataque colectivo, cuando Ana Isabel encuentra en el diccionario que “sensualismo” es la propensión a los placeres de los sentidos, la niña se dice a sí misma: “¡Claro que ella es sensual!: si le place ver, verlo todo y oír y gustar, aún cuando peque de golosa... Sin duda tendrá que acusarse con el padre Mallorca de ser sensual. De tener pecados vergonzosos. De amar su cuerpo, que es castigo del alma” (42).

Para el final de la novela, sin embargo, la terca defensa de su cuerpo se ha convertido en dolor, su ira en llanto y resignación, y su mundo interior se ha llenado de tristeza, transformación que se vincula a su despertar sexual y a su comprensión del deseo del que su cuerpo es objeto. Ana Isabel, como muchas de sus sucesoras, vive el crecimiento como un evento involuntario pero inevitable, una especie de traición de la que sus cuerpos son origen y víctimas, miradas ajenas que no se buscan ni se pueden evadir, experiencias de las que ya no se es agente, fuente de temores, frustraciones y renunciadas. En el origen de estas sensaciones se encuentran no solo las transformaciones físicas y psíquicas de la púber sino los significados y valores culturalmente asignados a esos cambios. Reconociéndose en las recién adquiridas curvas de sus amigas, que ya no juegan ni corren por las calles, y advertida por su madre de que “una señorita” tiene que “tener mucho juicio” (128), Ana Isabel asocia su repentina necesidad de sentirse atractiva con la muerte, paralelo que llega a su cumbre la noche en que se descubre sangrando: “¿Se irá ella a morir? ¿Se irá desangrando poco a poco hasta quedarse exangüe?” (128).

Palacios dramatiza el desplazamiento del cuerpo activo de la niña por el cuerpo sujeto a la “amenaza” del deseo. La noche de su menarquia, la niña camina hacia la ventana de su casa y se agarra temblando a los balaustres mientras recuerda entre lágrimas sus escapes a la plaza: “¡Cómo quisiera irse, escaparse, dejar la casa de los Alcántara y perderse a través de la plaza! [...] Pero sus hombros están anchos y le impiden escaparse a través de la reja [...] ¡Su cuerpo de mujer contenido por las rejas! ¡Su cuerpo que ha de quedarse muy quieto, prisionero en la casa de los Alcántara!” (131-135). La interpretación de la maduración del cuerpo como aprisionamiento, pérdida de sí o desaparición de la identidad propia –cuya recurrencia reiteran estudios sobre la femineidad adolescente (Gilligan, 1981; Pipher, 1994)– reaparece en la obra de la cubana Dulce María Loynaz y se re-crudece paradójicamente décadas más tarde en las historias de niñas suicidas de Marvel Moreno y Rosario Ferré. Sus cuentos sugieren además que el duelo de las púberes no responde a la “pérdida de la inocencia”. Lo que añoran las adolescentes –y quizás las escritoras mismas– no es la encarecida “inocencia” de la niña, sino la libertad de su cuerpo.

La mirada vigilante: “Retrato del primer vestido largo” (1951)

En *Jardín, Novela lírica*, publicada originalmente en (1951), Dulce María Loynaz actualiza el mito edénico en el personaje de B. (Bárbara), quien crece encerrada en una casa a solas con su jardín, un ente vivo, con movimiento y voluntad,

cuyas ramas abrazan mientras sus raíces asfixian. “Retrato del primer vestido largo” pertenece a la primera parte de la novela, en la cual B. observa las fotografías de su niñez y recuerda eventos clave de su infancia, como la muerte de su hermano y la de su madre. La foto captura su entrada en la pubertad en un tono afín al de la narradora de Palacios. El vestido se interpreta como “una iniciación obscura que conmueve sin comprenderse bien; un primer paso en un misterio que dejará de serlo, ¡ay!, demasiado pronto” (50). La narradora recrea las fuerzas que se tejen en torno al vestido: el hilo de seda de los gusanos (naturaleza), las manos humanas que lo devanan (lo social) y la máquina (el artificio y la modernidad) que permite coser el traje, al igual que la red de afectos, sueños, añoranzas y promesas que acompañan el primer vestido largo de todas las niñas. Su simbolismo oscila del “hilo de amor vivo” –el vestido ideal que la niña anhela llevar al crecer– a la “cárcel de seda tibia” (52) –el vestido real que no puede elegir ni rechazar, encarnando el conflicto entre el “cuerpo vivido” y el cuerpo socialmente “apropiado” agudizado en la pubertad. La narradora destaca cómo, pese a tratarse de una “niña buena” y “callada”, B. debe llevar un vestido extraño y feo que desfigura y paraliza su cuerpo. La voz, desde la perspectiva de la Bárbara adulta que se observa en esa otra del pasado, denuncia el artificio detrás de la “pose” forzada sobre la niña tanto por el vestido como por “el imperativo fotográfico”: “su sonrisa y sus brazos estirados, desarmados del cuerpo que no se voltea con ellos, que permanece rígido mientras ellos se doblan absurdamente, como si solo estuvieran cosidos a las mangas” (55). La incongruencia entre cuerpo y vestido subraya la violencia simbólica implícita en el imperativo de cubrirse, ajustarse, limitarse a un modelo femenino proscrito por el pudor, la mudez, la pasividad y la invisibilidad.

La escena introduce otro elemento disruptivo contra el álbum familiar, el conflicto entre la niña y los ojos de los otros: “muchos ojos acaso, que no se ven en el retrato, o más bien que están en él, que no aparecen junto a la imagen, porque deben estar en frente de ella, cercándola, acorralándola [...] cuyas miradas se multiplican, cruzan y cintilan [...] giran, vuelven, acechan [...]. Le han dicho que se esté quieta y que sonría [...]. Siempre dicen lo mismo” (56). De acuerdo con Marianne Hirsch (1993), resistir la imagen fotográfica, ya sea al posar o al momento de “re-leerla”, es una manera de refutar el pasado desde el presente (107). El caleidoscopio de Loynaz es aún más sugerente: la protagonista adulta mira la foto en la que la niña mira que la miran y cuestiona las miradas que la vigilan, descubriendo el carácter controlador de esas miradas. La novela confirma la ruptura generada por ese descubrimiento cuando B. encuentra otra colección de retratos, los de una parienta desconocida, Bárbara, cuyas imágenes sugieren una historia de rebeldía. El vestido fluido de ese modelo alternativo, que se le

pliega como segunda piel y adquiere vida con su calor, se convierte en la inspiración para la salida del jardín y la posterior errancia de esta Eva del siglo XX por las urbes modernas.

Loynaz subraya la exposición de la niña, la adolescente y la mujer adulta a la intervención de su cuerpo por los otros a través de esa mirada-red de seres instalados desde temprana edad en la conciencia que, según la célebre descripción del panóptico por Foucault (1976), es artefacto por excelencia del poder disciplinar. Al analizar los cambios en la regulación del cuerpo durante la formación de las naciones hispanoamericanas, Beatriz González (1999) destaca cómo la instauración de la mirada vigilante se convirtió en pilar de una “nueva sensibilidad punitiva”, anclada en las regulaciones morales, los modales y las fronteras imaginarias –“las formas, las apariencias, la contención de las emociones, el contacto de los cuerpos, las retóricas del buen decir”– que “el ojo del otro recuerda permanentemente” (99-100). Las relaciones hegemónicas de género fueron ratificadas también por medio de esa mirada que aún hoy hace de los cuerpos femeninos su objeto por excelencia. Forzadas a “abandonar su reclamación del estado soberano de observadora” en aras de no ser confundidas con la “mirada audaz y sin trabas de la mujer fácil” (Bartky, 1997, 135), niñas y mujeres vendrían a comprobar, tras su salida al espacio de lo público, la polaridad activo/masculino y pasivo/femenino encarnada en esta jerarquía del mirar. La psicóloga Emilce Dio Bleichmar (1997) destaca además las connotaciones sexuales de la mirada y los efectos psíquicos de la economía del deseo corroborada por la mirada deseante, cuya imposición sobre el cuerpo infantil o juvenil, aunada al privilegio cultural que la legitima, resulta en la internalización del mito de la “provocadora” que hace de la mujer fuente y responsable del impulso sexual masculino. Presas del imperativo de atraer la mirada y, a su vez, de la responsabilidad de evadir las miradas inapropiadas, impotentes además ante los síntomas en el cuerpo propio de las miradas indeseadas y los gestos adjuntos, niñas y mujeres se ven obligadas a construir el significado de su sexualidad, insiste Dio Bleichmar, en una “ausencia de privacidad” que desdibuja los límites entre el deseo propio y el de los otros (260). La “mirada viscosa” (Santos Febres, 2006, 55) aparece repetidamente entre las escritoras como la más sutil “tecnología” de apropiación de los cuerpos femeninos, cuyo espectro pasa por la seducción, la violación, el incesto y la explotación, entre otros eventos que registran en la *psique* femenina la amenaza permanente y estructural de la violencia sexual. Tanto la violencia empírica como la simbólica constituyen, a juzgar por la prolífica representación de estos eventos en la narrativa de escritoras en el Caribe hispano, un eje fundamental de la formación de la subjetividad femenina.

Contra el imperativo de la inocencia: Marvel Moreno y Rosario Ferré

El carácter violento del espectro de apropiaciones mediado por la mirada vigilante es enfatizado por Marvel Moreno y Rosario Ferré en sus primeros volúmenes de cuentos, respectivamente: *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) y *Papeles de Pandora*, publicada por primera vez en 1978⁴. Moreno y Ferré registran el recrudescimiento del control de los cuerpos y la sexualidad femenina en medio de las aparentes transformaciones del rol social de las mujeres durante la segunda mitad del siglo XX. “Autocrítica” de Moreno⁵ y “Amalia” de Ferré sintetizan trágicamente esta paradoja al otorgarle la voz en primera persona a dos niñas huérfanas, cuya narración culmina con su muerte inminente. El abuso psíquico y sexual sufrido por las niñas subraya además la persistencia de la opresión patriarcal en medio del tenso relevo del estamento colonial, cuyo andamiaje ideológico y moral se resistía a ceder terreno pese a la aparente modernización de las sociedades caribeñas.

“La playa es el único lugar donde no tengo miedo” (69) empieza diciendo la pequeña narradora de “Autocrítica”, mientras camina por la arena, dudando de si debe descalzarse y calculando el tiempo antes de que regrese su abuela para soltarse un rato las trenzas y nadar desnuda. “El miedo empezó con los cuadros [...], corazones alfilerados y hombres ardiendo entre diablos y llamas” (71), sigue contando, en tanto que su conciencia infantil trata de ordenar los sucesos que la han llevado al pánico: la muerte de la madre y la mudanza a casa de la abuela; las caminatas por la playa, los juegos, risas y lecturas con el padre que, a su partida, ve reemplazados por reglas, rezos y ese universo de figuras martirizadas que la miran desde las paredes; la partida de la hermana, tras ser descubierta con su novio; y, sobre todo, el acoso de la abuela, su insistencia en “salvar mi inocencia” ante la sospecha de que la niña fuese testigo de las relaciones de la hermana, Alicia (73).

La niña, que ha vivido su alegría, no puede entender los actos de Alicia como transgresión. El choque entre la libertad aprendida de su padre y las prohibicio-

4 Para un análisis de las coincidencias en estas colecciones véase Celis (2010).

5 Según explica Jacques Gilard (1997), el cuento, escrito en 1977, era parte de la colección *Algo tan feo en la vida de una señora bien* (1980) pero fue censurado por la Editorial Pluma debido a sus connotaciones políticas, explícitas en la dedicatoria a Carlos Franqui. Aunque publicado de manera independiente en el suplemento literario de *El Tiempo* en 1981 y en la edición en francés del libro en 1983, solo hasta la versión italiana, en 1997, recuperó su lugar en el volumen, el tercero, según reaparece en la edición de sus *Cuentos completos* (2001) consultada para este artículo.

nes de la abuela se articula en el temblor de su cuerpo cada vez que es obligada a arrodillarse ante los cuadros para que "confiese" lo que vio. Una amalgama de culpa por el dolor que la abuela dice sentir ante la "traición" de que la niña no delatase a su hermana y, sobre todo, el miedo a la soledad, a perder el único afecto que le queda, la llevan finalmente a decirle lo que quiere escuchar. La abuela declara entonces que la niña, contaminada irremediabilmente, ha perdido su inocencia. Una vez más, su cuerpo registra el peso de la sentencia: "sentí asco, un asco que me produjo bascas" (83). De vuelta en la escena inicial en la playa, la pequeña trata de olvidar la traición contra Alicia y contra sí misma que siente haber cometido para complacer a la abuela. Intenta además borrar la confusión por la pérdida de ese algo tan incierto y remoto adjudicado y arrebatado por la misma.

En su exploración de la voz narrativa adolescente en escritoras contemporáneas, Renée R. Curry (1998) denuncia la desconfianza de las autoras hacia el imperativo de la "inocencia", fantasía cultural que demanda de niñas, jóvenes y mujeres "ser intachables, impecables, virtuosas, libres de mancha, puras de corazón, irrepugnables, irrecusables, libres de culpa, castas, inocentes, inofensivas, simples, ingenuas, insofisticadas, candidas, ignorantes y libres de responsabilidad" ["to be blameless, faultless, virtuous, spotless, pure of heart, irreproachable, unimpeachable, inculpable, chaste, guiltless, guileless, harmless, simple, naïve, unsophisticated, artless, unknowledgeable and free from responsibility"] (96, versión mía). Moreno resalta la congruencia del mito de la inocencia con el tabú de la "pureza" de origen judeocristiano, que como señala Helena Araújo (1989), se interpone en la relación de la niña con su cuerpo y su conciencia, convirtiendo "la exploración o el reconocimiento del cuerpo en un ritual degradante" y reduciendo cualquier asomo de sensualidad al reino de la perversión, el pecado y la culpa (99).

El desamparo de la protagonista de Moreno subraya el sustrato psicoemotivo que conduce a las niñas a aceptar este, entre otros mitos sobre su subjetividad: el condicionamiento del afecto, entre otras de sus necesidades, a la aprobación de su comportamiento por ese otro con el poder para legitimar su identidad. Este es a su vez el correlato de otro de los grandes mitos sobre las mujeres: el de la innata dependencia material y afectiva de los otros. Irónicamente ese otro, u otra en el caso de esta abuela patriarcal, es la fuente tanto del descubrimiento de su sexualidad como de la valoración negativa de la misma. Las niñas de Moreno, al igual que variedad de las protagonistas infantiles de escritoras latinoamericanas y caribeñas, tienden a conocer el deseo no solo en los ojos de los otros sino

en boca de quienes lo nombran para sancionarlo: madres, abuelas, sacerdotes y monjas se yerguen como inquisidores de un deseo que proyectan y exacerban, marcando la eventual emergencia del erotismo en las niñas o púberes con la vergüenza y el desprecio por sus propios cuerpos. El cuento de Moreno sugiere además que también la "inocencia" es una proyección sembrada en el lenguaje adulto de la sexualidad, y el negativo de la atribución de la "provocación" a las niñas erotizadas o las "Lolitas". Las niñas saben lo que saben e ignoran su condición de "inocentes" hasta que se anuncia y juzga el evento que las desposee de ese rasgo constitutivo de su primaria subjetividad. El silenciamiento del deseo requerido y vigilado por el fetiche constituye una tecnología de control tanto de la sexualidad como del acceso al lenguaje necesario para nombrarse como sujetos. El sacrificio de la subjetividad de la niña en nombre de la inocencia es dramáticamente acentuado al final de "Autocrítica", cuando al ver alejarse su pelota en el mar, la protagonista decide seguirla y dejarse llevar por la corriente hacia el olvido y la muerte.

La historia de "Amalia" se narra también desde el momento de la muerte inminente de la protagonista, retornando a la cadena de eventos que la han conducido a la misma. La narradora del cuento de Ferré sufre de una curiosa enfermedad genética: su piel, demasiado transparente, no le permite exponerse al sol, bajo el cual suda "como si fuera una vejiga y no una niña y la estuvieran exprimiendo" (65). La niña es encerrada y vigilada por las empleadas domésticas, pero se empeña en buscar el sol para saber qué pasará si sigue sudando. Mientras se recupera de una de sus fugas al patio, el hermano de su madre le regala una muñeca de cera, con la que se identifica de inmediato porque, como ella, se derrite. Amalia bautiza a la muñeca con su nombre y, al morir la madre, le cambia el vestido de novia por uno de luto, empezando la cadena de proyecciones y transferencias que caracteriza su relación con la muñeca.

La niña queda entonces en manos del tío, un militar del que desconfía de inmediato, quien trae a vivir a la casa a tres muchachas que prostituye entre los generales del ejército local y estadounidense. El hombre le regala otras tres muñecas, que la niña nombra como las muchachas, Adela, María y Leonor, y con las cuales reproduce en sus juegos el orden doméstico, aislándolas en los diferentes niveles de su casa de muñecas. En el acto de bautizar a las muñecas y en su imitación del movimiento doméstico, la niña capta y expresa la condición de objetos que ella y las otras ocupan en el reino patriarcal del tío. Su "especulación" con los cuerpos de estas mujeres —transformados en objeto de uso, intercambio y consumo— dramatiza el proceso de "devenir mercancía" que Luce Irigaray (2009) denuncia como condición del "devenir mujer normal" en las sociedades patriarcales (169-171).

Si bien las muñecas son el obvio emblema de la ausencia de desarrollo y la carencia de voz propia que este proceso acarrea, en el cuento se convierten además en el vehículo de un *performance* subversivo de su identidad (Butler, 1999) que permite a la niña resistir la apropiación de su cuerpo por parte de otros. Los juegos con sus muñecas son, en principio, una parodia triste del mundo que la rodea y la sublimación de las ansiedades despertadas por la muerte de la madre y la súbita invasión de su hogar. Aunque incapaz de articular verbalmente las fuerzas que la constriñen, la niña expresa la conciencia de su posición, y la resiste, al situar y mover estratégicamente a las muñecas. “Amalia”, dice la protagonista, es una muñeca distinta, envidiada por las otras, la única de cera y no de plástico y la única que puede moverse entre todos los niveles de la casa. La proyección de sí sobre la muñeca constituye la expresión de un saber no racional, de su deseo de agencia y de su inconformidad con el orden del tío, que canaliza por medio del dominio de “Amalia” sobre las otras muñecas-mujeres. La muñeca es además la única amiga de la niña, un “tú” al que regaña y atribuye sus propios sufrimientos, además de la tercera persona que encarnará eventualmente su deseo y su rabia.

Tras algún tiempo de observar el movimiento orquestado por el tío, una noche las muchachas llevan a la niña al salón y la sientan en sus piernas en una especie de ritual de iniciación. Desde entonces, es la pequeña quien abre la puerta a los clientes, sorprendidos por su edad, su blanco vestido y sus rizos. El despertar sexual de la niña se concreta en sus interacciones con Gabriel, el chofer negro del tío, del cual, según Amalia, todas las muchachas están enamoradas porque canta y baila con ellas en la cocina. La niña hace de Gabriel su compañero en los juegos con las muñecas, hasta que un día el hombre la abraza y “Amalia” se enloquece: “se atrevió a coger a Amalia entre los brazos y yo que no quiero forcejeando para quitársela [...] hasta que Amalia ayayayay empezó a enloquecer rompiendo todas las leyes [...] y después huyendo Amalia chillando como una loca como una verdadera furia” (74). La escena es ambivalente no solo porque la niña habla en tercera persona sin precisar si es ella o la muñeca la abrazada, sino también porque el contacto forzado por Gabriel detona su rebelión contra el dominio del tío. Para entonces, la niña ha sido sistemáticamente inducida al deseo por las miradas de los clientes y la actividad sexual de la que ha sido testigo. El plan tras esta inducción se hace evidente poco después, cuando al cumplir sus doce años, el tío le promete un regalo a cambio de hacer la primera comunión. La niña cree que Amalia no está feliz porque quiere quitarse el luto, de modo que decide pedirle al tío “un novio para Amalia”. Tomando la solicitud de la niña como signo de su maduración sexual, el tío le regala un muñeco rubio y vestido de militar, ante el cual la niña siente un terror instintivo. Cuando, al regreso de

la primera comunión, el tío la sienta en sus piernas, Amalia dice no necesitar palabras para entender lo que ya se estaba esperando, y piensa que a su madre debe haberle pasado lo mismo. Se revela así que el tío es el padre de la niña, con quien planea perpetuar sus relaciones incestuosas. Ante la reticencia de la niña a sus requisiciones, el hombre pone una mano “sobre mi pequeña teta izquierda” y le quita el paraguas para intimidarla con el sol (75).

Entonces “Amalia” decide vengarse, pues “desde que Gabriel te cantó te pusiste atrevida y desvergonzada, desde entonces fuiste libre, sabías lo que querías y nada que tú quisieras se te hubiese podido impedir” (77). Amalia empieza también a azuzar a las otras mujeres en contra del tío, cuyo muñeco rubio pinta de negro y mete en su caja abrazado con “Amalia”. El gesto es leído inequívocamente por el tío, quien la acusa de tener la cara “inocente” de su madre, aunque en realidad es “una puta” y la deja afuera en el patio como castigo. Desde la ventana, la niña ve cómo Gabriel y las mujeres matan al tío, pero Gabriel no la deja entrar a la casa, de modo que Amalia se acuesta en el cemento con su muñeca para ver finalmente qué pasa cuando ardan bajo el sol. Con esta escena se abre y termina el cuento:

Ahora empiezo a acunar entre los brazos esta masa repugnante que eras tú, Amalia, y era también yo, juntas éramos las dos una sola, esperando el día en que nos dejarían encerradas en este patio [...] porque ya estoy sudando, porque ahora puedo sudar [...]. (61)

Y ahora vuelvo la cara hacia arriba y me sonrío porque ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí que voy a saber cómo es. (80)

El cuerpo ardiendo y la sonrisa de la niña remiten a los usos de lo grotesco atribuidos por Mary Russo (1997) a mujeres, artistas y escritoras que, al escenificar sus “excesos”, claman espacio y visibilidad para los cuerpos “inapropiados” cuya desviación intencional subvierte los modelos de género instituidos sobre la regulación del cuerpo (322-331). Ferré se vale de lo abyecto –masas derritiéndose, la niña-vejiga, los sudores incontrolables– para situar su denuncia de la violencia patriarcal y, al mismo tiempo, el carácter transgresor del cuerpo de la niña que resiste la apropiación de su sexualidad por ese poder, aun al precio de quemarse viva.

La muerte de las niñas, denuncia emblemática de la “pérdida de sí” que caracteriza la emergencia del erotismo propio en el contexto de la imposición de la mirada

y del deseo adulto, asume en estos cuentos una función liberadora, mediada por un reencuentro con la naturaleza. La niña de “Autocrítica” rechaza y escapa del orden aniquilante de la abuela a través del retorno al mar, al agua como símbolo del vientre materno, gesto reiterado en ese volverse líquido al contacto con el sol de Amalia. La encrucijada del deseo femenino ante el requisito de “exponer” su cuerpo al deseo de dominio mediado por la sexualidad, es retomada por Mayra Santos Febres en el contexto urbano contemporáneo.

Cuerpos de consumo: “Hebra rota” y “Nightstand” de Mayra Santos Febres (1966)

En *Pez de vidrio* (1996), Mayra Santos Febres desarrolla historias de adolescentes y mujeres “modernas” que deambulan por las ciudades, entre las cuales el conflicto alrededor de sus cuerpos encuentra como manifestaciones emblemáticas la obsesión con la “belleza” y la construcción social del cuerpo ya no solo como objeto de apropiación e intercambio sino como objeto de consumo. Narradas desde la perspectiva de una muchacha negra que espera turno en el “Beauty”, las primeras líneas de “Hebra rota” sintetizan la gama de emociones, significados y valores que la niña asocia al alisado y tinturado de su cabello: “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 en que una tiene que salir lacia a la calle para olvidar... con uñas de acrílico y bondo en la cara como un carro con pintura fresca” (65). El cuento vincula los ideales culturales de belleza y femineidad con enclaves psíquicos fundamentales en la formación de las identidades femeninas, acentuando su complicidad con variados marcadores de la diferencia: clase, raza u origen étnico y estilos de vida, además de las representaciones comerciales que dominan la cultura visual contemporánea y cuyo imperio de rubias y delgadas, como señala Angela McRobbie (2000), es el correlato de una serie de exclusiones violentas y cotidianas de los cuerpos no blancos, no heterosexuales y no “correctos” (193).

Santos Febres denuncia la coexistencia de la violencia simbólica, a menudo autoinfligida por las adolescentes y mujeres sobre sus cuerpos para adecuarse a los ideales dominantes de femineidad, con formas más crudas y ancestrales de violencia patriarcal. Las clientas del “Beauty” exhiben el *continuum* de estas violencias en las narices “rotas” –las narices anchas asociadas con las mujeres negras y/o rotas a golpes por sus maridos– que la niña interpreta como resultado de su negritud y fealdad. Yetsaida se ha estrenado para la aceptación de esa violencia en casa con “una madre harta” que le pega mientras intenta desenredar su pelo, y con un padre alcohólico que las golpea a ambas. En este contexto, la

persecución de la “belleza” funciona como respuesta no solo a unos parámetros de femineidad, sino a la visión disminuida que la muchacha ha incorporado sobre su diferencia racial, de la que dan cuenta tanto el color de su piel como la textura de su cabello: “las pasas”. El cuento inscribe, a su vez, esa escena tan cotidiana en las sociedades caribeñas, donde el alisado del cabello, entre otras prácticas de “blanqueamiento”, siguen siendo un fuerte componente de la cultura popular.

En “Nightstand”, Mayra Santos Febres denuncia los efectos de la cultura de consumo y los ideales individualistas neoliberales en la subjetividad de las adolescentes contemporáneas. Santos Febres ahonda con ironía en el “poder” que derivan de su asimilación a los modelos estéticos imperantes y del uso de sus cuerpos y sexualidad en la carrera por el “éxito”. La narración se inicia observando a la protagonista, Stephanie, caminar en dirección a un bar:

Allá va, oronda la niña, oronda y cansada de sus senos y de sus nalgas. Cómo las había bailoteado aquella noche, cómo las había pareado para arriba y para abajo por las calles de San Juan, con sus tacos nuevos y su pelo nuevo, con sus ojos nuevos y su sexo nuevecito y oloroso a cosa chata, playera, de cerda de sal. Cómo se había reído encontrándose en las vitrinas doble y triplemente repetida... Cómo la miraban los chicos sanjuaneros; cómo sabía que volverían a sus casas a hacérsela en su nombre. (13)

Santos Febres explora el motivo del exhibicionismo, recurrente a lo largo de su obra, donde la cultura caribeña aparece como “mirona”, celebratoria de los lenguajes, la exposición y las transacciones con el cuerpo y la sensualidad, si bien presta a sancionar y castigar el derecho de las mujeres a mirar, desear y asumir agencia sobre su sexualidad. Refutando la naturalizada distinción entre el exhibicionismo como atributo femenino y el voyeurismo como masculino, Emilce Dio Bleichmar denuncia esta distinción como otra de las consecuencias de la construcción cultural de la sexualidad bajo la economía patriarcal del deseo. Las niñas, plantea la autora, “cuanto más lindas y graciosas, más hacen suyo este código masculino-voyeurístico/femenino-exhibicionista ya que ‘provocan’ la mirada, prolongando indefinidamente un patrón de interacción temprano que es el ‘llamar la atención’ como forma de contacto y comunicación interpersonal” (376). El exhibicionismo de las mujeres, insiste Dio Bleichmar, es “un imperativo de lo que se ha teorizado como su verdadera femineidad: ‘ser objeto causa de deseo’, el puerto de llegada de su largo proceso de sexuación” (384). La

protagonista de “Nightstand” ilustra este patrón psíquico-social, al subrayar la dependencia entre la apreciación propia de su cuerpo y un entorno sociocultural que la hace objeto, cómplice y adicta a las miradas.

Stephanie revela además la persistencia de la disociación entre el cuerpo y el yo de la adolescente, así como las limitaciones y las complicadas avenidas por las que continúa manifestándose el deseo femenino en su versión normativa: desear ser deseadas. Infatuada por el poder que su belleza le adjudica sobre las miradas de los otros y sobre la consecución del hombre que habrá de cumplir con sus deseos de ascenso económico y social, Stephanie construye su cuerpo como objeto de consumo. Una vez en el bar, la muchachita cruza y descruza sus piernas, seductora, con “sed y hambre de justicia”, a la espera de “un trago [...] una boca seductora al otro lado de su trago, un seductor bolsillo con muchos Franklins que le paguen el trago y, colmo de la seducción, dentro del bolsillo, un seductor llavero con tres llaves prodigiosas” (13) –la llave de un apartamento en el viejo San Juan, la de una oficina propia y la de un Volvo–. El relato pone de relieve la reconfiguración del deseo y la sexualidad femenina forzada por la interrelación de placeres eróticos, prácticas sexuales y el deseo de consumo y mercancías entre las mujeres contemporáneas, ese complejo entramado que en su estudio del deseo adolescente en el Caribe, Debra Curtis (2009) denomina “commodity erotics”: el erotismo mercantilizado. A diferencia de las protagonistas de las historias anteriores, las adolescentes contemporáneas no sufren la prohibición de su deseo sino su incitación, y su supeditación a la satisfacción de “deseos” producidos por nuevas políticas del cuerpo, en el contexto de un poder que ha modificado sus códigos morales y sus modelos de subjetividad para ajustarlos al imperativo neoliberal, haciendo de los cuerpos femeninos ya no sólo objetos de intercambio patriarcal sino de consumo masivo y autoconsumo.

A lo largo del recorrido esbozado, las niñas literarias caribeñas exponen como columna vertebral del proceso de formación de la subjetividad e identidad femeninas, la tensa coexistencia entre el cuerpo vivido –escenario y aliado del deseo– y el “cuerpo apropiado” por una economía patriarcal que continúa circunscribiendo el deseo femenino al deseo de ser deseadas, al amparo de formas recicladas del gran mito de la dependencia de las mujeres, la afectiva y social aún, si ya fue superada la económica. De este modo, las escritoras exponen las contradicciones que circunscriben los cuerpos femeninos en la cultura caribeña, revelando la violencia simbólica y empírica que, en hogares y comunidades, desde las leyes hasta en las aplicaciones del discurso “científico” y por medio de prácticas grabadas en el imaginario popular, continúa supeditando a los intereses

hetero-patriarcales la “autonomía erótica” de sus mujeres (Alexander, 1997). Su tendencia a exponer el cuerpo y a “hacer *público lo público*”, desenmascarando el carácter patriarcal del poder social (Sheller, 2008, 357), hermana a las escritoras hispanas con el proyecto ético y estético de autoras del Caribe plurilingüe como la antiguana Jamaica Kincaid, la guadalupense Maryse Condé, la haitiana Edwidge Danticat y la trinitaria Shani Mootoo. Los escenarios han cambiado, las tecnologías de inscripción del género se han sofisticado y los modelos adaptado a los nuevos tiempos, pero el problema persiste, al punto que puede afirmarse, robándome la histórica frase de Virginia Woolf, que el gran reto heredado a las mujeres del presente siglo es el de hacerse, ya no solo de un cuarto propio, sino de “un cuerpo propio”.

Referencias

- Alexander, M. Jacqui. (1997). Erotic Autonomy as a Politics of Decolonization: An Anatomy of Feminist and State Practice in the Bahamas Tourist Economy. En Chandra Talpade Mohanty, Chandra & Alexander, Jacqui (Eds.). *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (63-100). New York: Routledge.
- Araújo, Helena. (1989). *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Bartky, Sandra Lee. (1997). Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. En Conboy Katie, Medina Nadia & Stanbury Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (129-154). Nueva York: Columbia University Press.
- Benítez Rojo, Antonio. (1989). *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina* (Trad. J. Jordá). Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2007). *El sentido práctico* (Trad. A. Dilon). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Celis Salgado, Nadia. (2010). Algo tan feo en la vida de dos señoras bien: Los relatos de formación de Marvel Moreno y Rosario Ferré. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34 (3), 559-580.
- Curry, Renée R. (1998). ‘I Ain’t No FRIGGIN LITTLE WIMP’: The Girl ‘I’ Narrator in Contemporary Fiction. En Saxton R. (Ed.). *The Girl: Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women*. (95-105). Nueva York: St. Martin’s Press.
- Curtis, Debra. (2009). *Pleasures and Perils Girls’ Sexuality in a Caribbean Consumer Culture*. New Brunswick; Londres: Rutgers University Press.

- Dio Bleichmar, Emilce. (1997). *La sexualidad femenina: de la niña a la mujer*. Barcelona: Paidós.
- Ferré, Rosario. (1978/2000). *Papeles de Pandora*. New York: Vintage.
- Foucault, Michel. (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión* (Trad. A. Garzón del Camino). México, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (1987). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (Trad. U. Guiñazú). Madrid, México D.F.: Siglo XXI Editores.
- (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), 3-20.
- Gilard, Jacques. (1997). La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología. En Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio (Eds.). *La obra de Marvel Moreno (181-202)*. Toulouse: Mauro Baroni Editore.
- Gilligan, Carol. (1981). *In a Different Voice: Women's Conception of the Self and of Morality*. Cambridge: Harvard University Press.
- González Stephan, Beatriz. (1999). Cuerpos de la nación: Cartografías disciplinarias. *Anales Nueva Época*, 2, 71-106.
- Grosz, Elizabeth. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Hirsch, Marianne. (1993). Resisting Image: Re-Reading Adolescence. En Ras, Marion de y Lunenberg, Micke (Eds.). *Girls, Girlhood and Girls' Studies in Transition*. Amsterdam: Het Spinhuis.
- Irigaray, Luce. (2009). *Ese sexo que no es uno* (Trad. R. Sánchez Cedillo). Madrid: Akal.
- Loynaz, Dulce María. (1951/1993). *Jardín Novela lírica*. Barcelona: Seix Barral.
- McRobbie, Angela. (2000). *Feminism and Youth Culture*. New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1962). *Phenomenology of Perception*. New York: Humanities Press.
- Moreno, Marvel. (1981, 15 de noviembre). Autocrítica. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 8-11.
- (1980). *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Bogotá: Editorial Pluma.
- (2001). *Cuentos completos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Palacios, Antonia. (1949). *Ana Isabel, una niña decente: novela*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Pipher, Mary. (1994). *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls*. New York: Putnam.
- Russo, Mary J. (1997). Female Grotesques: Carnival and Theory. En Conboy Katie, Medina Nadia & Stanbury Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory* (318-336). New York: Columbia University Press.
- Santos Febres, Mayra. (1996). *Pez de vidrio*. San Juan: Ediciones Huracán.
- (2006). *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe.
- Sheller, Mimi. (2008). Work that Body: Sexual Citizenship and Embodied Freedom. En Holger Henke & Karl-Heinz Magister (Eds.). *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean* (345-376). Lanham: Lexington Books.

Mujeres artistas del Caribe colombiano

bajo la perspectiva
de género...
O ¿fuera de ella?

Alexa Cuesta Flórez

Colectivo La RedHada, Colombia

cuestalex@yahoo.es

Resumen

El poder hegemónico ejercido por diferentes agentes de las artes plásticas y visuales de la región Caribe ha invisibilizado o maquillado el verdadero aporte realizado por mujeres. Sin embargo, las artistas de esta orilla del mundo aprehenden de mujeres feministas y artistas de otros lugares, en la medida en que sus prácticas artísticas se vuelven personales y políticas a la vez. Desmantelando el término de lo femenino, vislumbramos algunos caminos que nos pueden conducir, en primera instancia, a la instauración de una perspectiva de género en las prácticas artísticas del Caribe colombiano y, en segunda instancia, a develar prácticas excluyentes manifestadas a través de obras de arte dicientes de su condición en este contexto hostil. Las prácticas artísticas bajo la perspectiva de género en el Caribe colombiano irán situando en un papel protagónico a la mujer artista en los diferentes campos de actuación (la historia, la crítica, la teoría, la curaduría y el mercado del arte).

Palabras clave

Arte del Caribe colombiano, género y arte, movimiento social en las artes, mujer artista, prácticas artísticas feministas.

Abstract

The hegemonic power practiced by different actors in the visual arts of the Caribbean region has camouflaged and invisibilized the true contribution done by women. However, women artists of this shore learn from feminist and artist women of other territories, and their artistic practices become personal and political at once. Dismantling the term of the 'feminine' we glimpse some paths that can lead us, first of all, to the establishment of a gender perspective in artistic practices of Colombian Caribbean Art and, secondly, to reveal exclusionary practices, expressed through works of art showing their condition in this hostile environment. Artistic practices with a gender perspective in this region Colombian Caribbean will put in a leading role the female artists, in the different art fields of action (history, criticism, theory, curator practices and art market).

Keywords

Colombian Caribbean Art, Female Artist, Feminist Art Practices, Gender and Art, Social Art Movement.

Recibido: 4 de mayo de 2013 • Aprobado: 25 de mayo de 2013