

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** El rizo y la trenza: el pelo de las mujeres negras en el arte puertorriqueño y su conexión con el Caribe

**Title:** The Curl and the Braid: Black Women's Hair in Puerto Rican Art and its Connection with the Caribbean

**Autor / Author:** Emilia Quiñones Otal  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

**Resumen:** A través de imágenes asociadas al pelo de las mujeres afrocaribeñas, las artistas puertorriqueñas Nitzayra Leonor, Zuania Minier y Yolanda Velázquez articulan un discurso de resistencia contra el control de los cuerpos de las personas negras, y en especial de las mujeres, por parte de los hombres blancos. Su propuesta artística rescata su historia y la historia de las mujeres afrodescendientes en el Caribe y América y establece lazos entre todas ellas y con sus ancestras en el continente africano. La obra se analiza en el contexto de la historia reciente del arte caribeño, y se establece un diálogo entre piezas que usan también la cabellera como punto de partida para la crítica racial y de género, en el resto del Caribe.

**Abstract:** Through images associated with Afro-Caribbean women's hair, Puerto Rican artists Nitzayra Leonor, Zuania Minier, and Yolanda Velázquez articulate a discourse of resistance against the control of Black bodies, especially Black women's bodies, by white men. The works of these artists seek to liberate their own histories and the histories of African diasporic women in the Caribbean and the Americas and establish ties between them and their ancestors on the African continent. The artwork is examined within the context of recent Caribbean art history and a dialogue is established between works that also use hair as a starting point for racial and gender critical analysis around the Caribbean.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo, arte caribeño, género, raza, pelo afro, afrodescendencia en el Caribe /

**Keywords:** Contemporary art, Caribbean art, gender, race, afro hair, Caribbean African diaspora

**Sección:** Artículos / **Section:** Articles

**Recibido / Received:** 27 de agosto de 2020 **Aceptado / Accepted:** 30 de diciembre de 2020

**Cita recomendada:** Quiñones Otal, Emilia. "El rizo y la trenza: el pelo de las mujeres negras en el arte puertorriqueño y su conexión con el Caribe", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 14 de junio de 2021, humanidades.uprrp.edu/visiondoble

**Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte**  
Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596  
vision.doble@upr.edu  
<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>  
<https://revistas.upr.edu>



## ***El rizo y la trenza: el pelo de las mujeres negras en el arte puertorriqueño y su conexión con el Caribe***

Emilia Quiñones Ota

Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez

Whether intended or not, hair makes a political statement. To counterhegemonic Eurocentric standards of beauty Black women in the past and present continue to create resistant strategies as their beauty was not and is not predominantly represented.

–Patton 40

El pelo es solo una parte de nuestro cuerpo, sin embargo, socialmente le otorgamos una carga simbólica importante (Synnott 381), y más aún si se trata de la melena de las mujeres (Black y Sharma 100-101). Según indica Anthony Synnott:

Hair is perhaps our most powerful symbol of individual and group identity powerful first because it is physical and therefore extremely personal, and second because, although personal, it is also public rather than private. Furthermore, hair symbolism is usually voluntary rather than imposed or 'given'. Finally, hair is malleable, in various ways, and therefore singularly apt to symbolize both differentiations between, and changes in, individual and group identities. (381)

La sociedad capitalista-colonial ha convertido, además, el rizo de las mujeres negras en un terreno de violencia (Oyedemi), y varios grupos de feministas y mujeres antirracistas de África, Norteamérica, el Caribe y Latinoamérica lo han rebatido, creando un espacio político-filosófico en la visualidad de sus cabellos. Las artistas puertorriqueñas Nitzayra Leonor (n. 1997), Zuania Minier (n. 1983) y Yolanda Velázquez (n. 1969), contribuyen a la tendencia caribeña (que se

discutirá abajo) de crear piezas artísticas en las que artistas mujeres hacen un comentario sobre el pelo de las caribeñas y las afrodescendientes como símbolo interseccional: racial y de género. Sus propuestas, igualmente, forman parte de la tradición contemporánea en donde se rechaza el planteamiento moderno-europeo: el cerebro es el lugar donde se depositan las ideas y la genialidad, y es dominado por los hombres blancos, y el cuerpo es espacio de trabajo manual, y dominado por las mujeres blancas y personas negras e indígenas en general<sup>1</sup>. En las obras que se analizarán a continuación, labor física y debate de ideas están intrínsecamente unidos, y el pelo – que es parte del cuerpo – es también contenedor de ideas.

En su texto “Black women, beauty, and hair as a matter of being,” Cheryl Thompson declara que “The crux of the Black hair issue centers on three oppositional binaries – the natural/unnatural Black, good/bad hair, and the authentic/inauthentic Black.” (831) Estos debates tienen su raíz en las tradiciones africanas del pelo – la importancia de este y el peinado para las culturas de Nigeria, Senegal, Guinea, etc. – y la historia de la diáspora africana en América – el pasado esclavista, la rica historia entre la libertad y los movimientos revolucionarios de los años 60’ y 70’ del siglo XX, y hasta nuestros días. La idea de lo auténtico versus inauténtico hubiese sido imposible si no fuese por la liberación de lo que se ha llamado “cabello natural” desde Estados Unidos y por toda América a partir de los años 60’ (Byrd y Tharps, “Revolutionary Roots...”), sin embargo, la tendencia puso otro tipo de presión sobre lxs negrxs y su pelo, la de que llevarlo lacio podía ser visto como símbolo de doblegamiento.

En su texto “Peinando diferencias, bregas de pertenencia: El alisado y el llamado ‘pelo malo’,” la investigadora de la UPR de Cayey, Isar Godreu “rechaza interpretaciones que vinculan el alisado a problemas de autoestima o al deseo de querer ser blanco. En cambio, teoriza el alisado como una práctica sincrética y multivalente a través de la cual las mujeres puertorriqueñas reproducen, flexibilizan y transforman cánones eurocentristas de belleza”. (85) Robin D. G.

Kelly establece en su ensayo “The Riddle of the Zoot: Malcolm Little and Black Cultural Politics during World War II” – refiriéndose al conk de los años 1920s a los 1960s – que llevar alisado podía ser un símbolo que enfatiza la diferencia y no una imitación ciega de la cultura blanca, como algunxs activistas habían sugerido. Incluso Jones y Shorter-Gooden argumentan que no debemos pensar que cada mujer que usa la plancha o se pone lentes de contacto para cambiar el color de sus ojos cree que belleza es sinónimo de blancura (178). Además, el sistema colonial/moderno-patriarcal no solo arremete contra las mujeres negras que llevan el pelo rizado (García), también contra las que se deciden por el lacio. Por eso, en este ensayo no se estudia el trenzado o rizado como máxima de la cultura afrodescendiente que resiste, pero sí la representación de este como rebeldía contra el control de los cuerpos negros y de mujeres por parte de la colonial-modernidad, blanca y masculina.

## **El control de los cuerpos y las mujeres negras en América**

No podemos equiparar la historia de las personas esclavizadas en territorios hispánicos a la de lxs<sup>2</sup> esclavizadxs en tierras invadidas por Francia o Inglaterra. Pero a falta de estudios de profundidad sobre las prácticas de violencia o permisividad sobre el estilo del cabello a lo largo del periodo esclavista desde el siglo XVI al XIX en el Caribe hispano, tomaremos los textos que documentan lo sucedido en otras colonias como guía para comprender de dónde nació la idea del control violento del cabello de las personas negras como parte de la construcción del racismo por parte de lxs blancxs invasorxs. Shane White y Graham White por un lado, y Ayana D. Byrd y Lori L. Tharps por otro, documentan sucesos horripilantes del control de los cuerpos de personas esclavizadas en Estados Unidos, y C.L.R. James, en *The Black Jacobins*, narra episodios más violentos, si es posible, de manipulación y castigo realizados por blancos franceses sobre hombres y mujeres esclavizadas en Haití. En su artículo “Slave Hair and African American Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries,” White y White estudian la

historia del pelo de lxs negrxs en Estados Unidos utilizando como fuente principal los anuncios que perseguían el regreso forzoso de lxs cimarronxs a la plantación. Estiman que, según lo que se puede encontrar en los archivos, el control sobre el resto del cuerpo era mucho mayor que sobre el peinado en los siglos XVII y XVIII, pues hay descripciones de hombres y mujeres con cabelleras larguísimas y despeinadas, lo que les hace inferir que los dueños de las plantaciones permitían libertades en ese aspecto. También se desprende del ensayo de White y White que el poco mantenimiento y aseo se debía a la falta de tiempo, pues la mano de obra esclavizada tomaba la mayor parte de las 24 horas de un día y que esto pudo ser motivo de vergüenza para las culturas africanas y afroamericanas que le daban tanta importancia al pelo saludable y bien arreglado (71). Sugieren los autores que podía ser un mecanismo de resistencia ante el control férreo del resto de su humanidad (58). Cuando las personas esclavizadas lograron finalmente su liberación en el siglo XIX, el control del pelo por parte de la cultura blanca se convirtió en una fuerza dominante (75). La visualidad seguía siendo un elemento físicamente controlable a través de la cultura y la hegemonía, y sirvió a las personas blancas para mantener su dominio físico (y posesivo) sobre los cuerpos negros luego de la abolición de la esclavitud.

En este artículo argumento que el arte que explora el pelo de las mujeres afrodescendientes en Puerto Rico y el Caribe sirve de catarsis, empoderamiento y rescate de la historia de las negras en el archipiélago y en América, en una época en la que lxs blancxs (en especial los hombres) aún establecen reglas y pautas de control del cuerpo de las personas de piel oscura, y más aún el de las mujeres. Estas reglas derivan del sistema que vivía del trabajo esclavista de millones de personas y algunas de ellas no han cambiado desde la abolición, por lo que el sistema racial-opresor-colonial aún crea relaciones de violencia asociadas a la posesión de los cuerpos. Las artistas que se estudiarán aquí proyectan la performatividad del cabello “as the point where nature and culture meet, where difference is both inherently biological and culturally projected.” (O’Reilly 39)

## La trenza: herencia y solidaridad

En *Homenaje a las trenzadoras* (2018) [1], la artista puertorriqueña Nitzayra Leonor crea una plancha de madera (para impresión) en forma de una peinilla enorme (2 ½' x 9'). En esta, talló el rostro de perfil de su madre con largas trenzas, gruesas y finas, que se extienden ondulantes por todo el lomo de la peinilla. La artista rememora que, durante toda su vida, su familia y ella habían usado ese peine para cualquier proceso ligado al pelo: partidura, peinar, alisar, aplicar productos, etc.<sup>3</sup> Recuerda que su madre fue la primera que le tocó la cabeza, como nos pasa a la mayoría, y que siente una conexión con ella a través del peinado<sup>4</sup>. Nitzayra muestra la plancha en algunos espacios de exposición y la impresión en otros, así que la obra igualmente es el proceso, y establece la relación entre producción y resultado, que podemos asociar con ese trabajo que se hace con la peinilla. A su vez, la artista toma posesión de su propia imagen – ya que retratando a su madre también se retrata a sí misma –, lo que puede ser una estrategia de protesta y supervivencia.

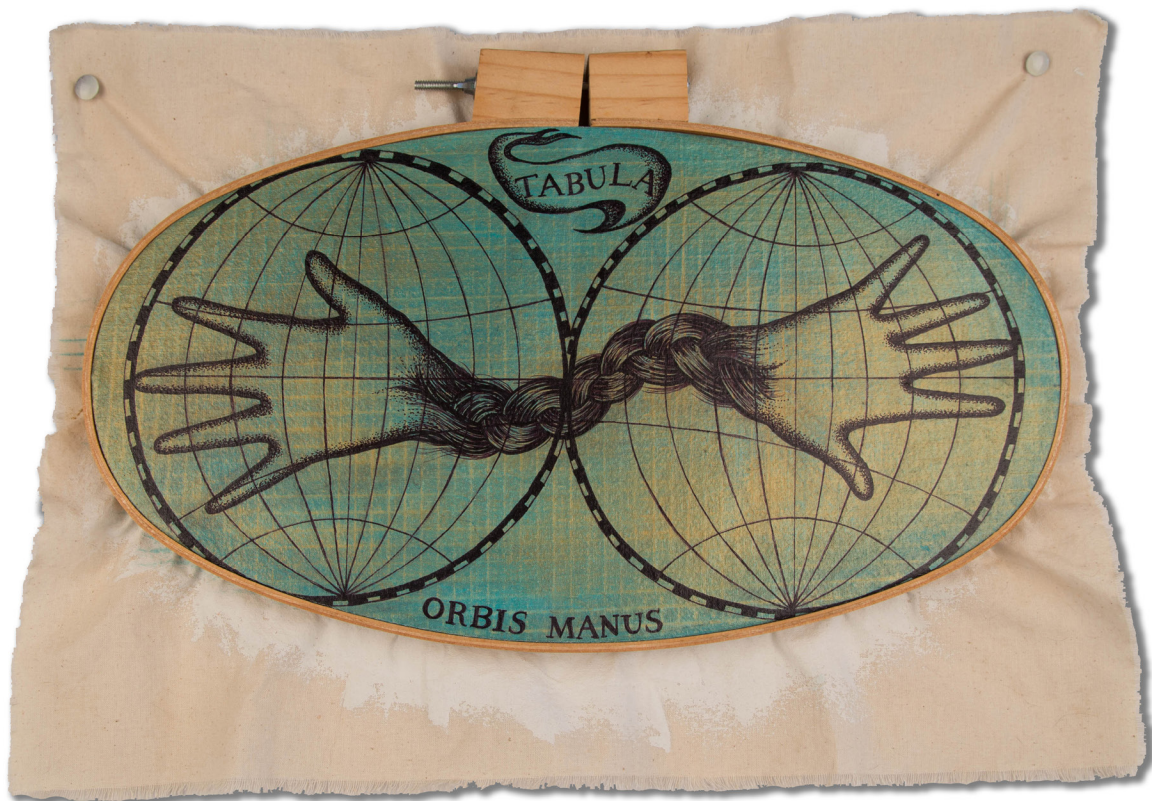


1. Nitzayra Leonor, *Homenaje a las trenzadoras*, 2018.

Al igual que Nitzayra, Yolanda Velázquez está interesada en la carga femenina del esfuerzo manual, en unión con la representatividad de la intersección género-colonialidad que se presenta en el pelo de las mujeres negras. En su serie *Hemisferios*, de 2017 [2], cuatro dibujos – todos sobre telas que estira sobre bastidores de bordado – establecen un nexo entre el cabello, el hilo, la trenza y el acto de tejer, recordándonos la labor de las mujeres: el peinado, el cosido y el bordado, entre otros. Ambas, Yolanda y Nitzayra, ven la trenza como un elemento que refleja la genealogía, el ADN y la unión entre mujeres: madres e hijas, hermanas y amigas, y dedican parte de su *oeuvre* a este tema. Velázquez rememora igualmente la acción del peinado con el símbolo de la peinilla en *Partidura* (2009), al igual que hizo Nitzayra Leonor en *Homenaje a las trenzadoras*. Esta última otorga protagonismo al pelo de las personas afrodescendientes en *Memorias de mi cabellera* y la serie fotográfica *La travesía de nuestro cabello*, ambas de 2018.

Yolanda Velázquez establece claramente que ella no puede hablar por las mujeres negras, sino que le interesa hablar sobre todas las mujeres del Caribe y América<sup>5</sup>, sobre la historia de la costa atlántica, y los mapas que forman parte de la historia de la colonización y de la esclavización del pueblo indígena y africano en nuestras tierras. Ha mostrado, además, interés en una mirada personal de la relación que tenemos las mujeres con el cabello y su vínculo con las emociones (Velázquez 10). En la serie de *Hemisferios*, las trenzas aparecen sobre mapas inspirados en la travesía colonial de los siglos XV y XVI. Entretejen esa historia, se unen como lazos de solidaridad, y enlazan su obra a la de otras artistas del Caribe que usan un simbolismo similar. Es interesante la asociación entre el mapa y las imágenes raciales modernas pues el primero es una construcción social, una división artificial, que en la mayoría de los casos no tiene ningún sentido natural. El mapa, como lo conocemos hoy en día, es además un concepto de la modernidad, pues aparece cuando surgen las naciones-estado y el estado laico europeo, por lo tanto, el racismo y las fronteras estatales aparecen en la historia humana en el mismo momento, y el Caribe es una parte muy importante de esa historia. Los dibujos de Velázquez

muestran trenzas que se unen, y que conectan manos y mundos. “El cabello y las intrincadas trenzas fungen como una extensión de los pensamientos en su forma concreta, en un viaje hacia la identidad,” menciona Yolanda Vázquez en su libro *El diario de el curio* sobre su serie homónima, en donde la trenza es también recurrente, demostrando que el pelo en su trabajo es una parte del cuerpo que es contendora de ideas y es metáfora para el resto del ser, su entidad física, y las políticas de raza y género que las gobiernan.



2. Yolanda Velázquez, *Hemisferios* (parte de la serie), 2017.



## **Desde Puerto Rico hacia la comunidad negra del Caribe**

Los lugares en donde se ha presentado *Homenaje a las trenzadoras* de Nitzayra Leonor le otorgan valor simbólico. La presencia del mural impreso cerca de Taller Malaquita – frente a La First English Seventh Day Adventist Church – aumenta las lecturas que se le pueden hacer al mismo. La iglesia es frecuentada por la diáspora africana caribeña en Santurce, así que la imagen se redirige hacia las propias mujeres que son dueñas de cabelleras similares. Con ellas, la artista ha entablado diálogos a partir del mural creado con la impresión, y lo ha editado a mano, luego de las aportaciones de la comunidad mencionada. Especialmente, se ha dedicado a incluir los nombres de las islas del Caribe que son procedencia de las feligresas. La artista comenta que dichas mujeres la han corregido en más de una ocasión sobre la ortografía correcta del nombre de la isla o estado, ya que el Caribe es un archipiélago con tantos idiomas, que el nombre de cada isla se pudiese escribir de múltiples maneras. Nitzayra Leonor siempre ha sido respetuosa sobre las correcciones que le han hecho las mujeres, lo que la ha ayudado a establecer lazos con ellas a través del mural.

La pieza artística impresa se exhibió por primera vez en Santo Domingo, y su plancha de madera, en el Corredor Afro en Loíza. Estos espacios igualmente aportan al valor simbólico de la obra. En el caso del Corredor Afro, el espacio está ubicado en el centro de una de las comunidades formadas por cimarronxs, más grandes y antiguas de Puerto Rico y lxs artistas participantes del espacio son todxs negrxs. Es uno de los primeros programas dirigidos a mostrar únicamente el trabajo artístico de personas afrodescendientes en Puerto Rico, isla caribeña en donde a simple vista se podría suponer que la mayoría de los espacios de arte – galerías y museos, entre otros – muestran una cantidad de creaciones realizadas por personas negras significativamente inferior a las que exponen realizadas por personas de piel clara o blancas<sup>6</sup>. En Santo Domingo presentó *Homenaje a las trenzadoras* por primera vez, y llegó a allí con un grupo de artistas de

Puerto Rico de ascendencia puertorriqueña, haitiana y dominicana y que han desarrollado una práctica educativa y cultural en ambos países desde hace casi diez años. En los tres ejemplos mencionados, la artista esperaba principalmente un público racializado o negro principalmente, y de esa forma desobjetiviza la cabellera y le otorga capacidad de crear empoderamiento.



3. Zuania Minier, *Bien conocemos los moños de las niñas...* (Detalle), 2016.

Zuania Minier pertenece también al grupo que visita con frecuencia la isla de La Española para establecer conexiones culturales con distintas comunidades de aquella. Minier es de ascendencia dominicana y fue una de las organizadoras originales del proyecto, que se titula *De aquí pa' allá*. En *Bien conocemos los moños de las niñas...*, de 2016 [3], Zuania crea un producto visual que es nostálgico para las que hemos sido niñas en el Caribe y que, al igual que la plástica estudiada hasta ahora, aborda los temas de raza y género, especialmente en la República Dominicana. Con cerámica, crea unas esferas que pega, de dos en dos, a pelo

sintético peinado en una trenza [4] y construye una goma o “moño” – como los que se usan para amarrar la cabellera de las niñas – pero a gran escala. Los “moños” que concibe la artista no solo nos ayudan a recordar los peinados que llevábamos cuando éramos pequeñas, sino que cuestionan la política del pelo y su vínculo con la raza y el género en el Caribe.



4. Zuania Minier, *Bien conocemos los moños de las niñas...* (Detalle), 2016.

El planteamiento de Minier está basado en sus experiencias en República Dominicana, pero su comentario dialoga similarmente con la situación que viven las mujeres negras en Puerto Rico y otras islas. En República Dominicana existe una situación particular que Ana-Maurine Lara estudia en su artículo “Cimarronas, Ciguapas, and Señoras. Hair, Beauty, Race, and Class in the Dominican Republic.” La autora expone que la relación de más de siglo y medio entre República

Dominicana y Haití – en donde la visualidad de la piel y el cabello racializado tienen un peso importante – ha llevado a lxs habitantes del país quisqueyano a aferrarse a cualquier rasgo que denote blanqueamiento. A principios del siglo XIX, luego de la revolución haitiana, Jean-Pierre Boyer unificó las dos naciones<sup>7</sup>. En 1844, 22 años después, lxs dominicanxs lucharon por su independencia de Haití y ganaron. Ello les llevó a crear un discurso identitario de comparación entre colores de piel en donde las personas dominicanas se consideran a sí mismas más claras que las personas haitianas, y llevan un orgullo racista en ello. Con la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo y el subsiguiente gobierno de Joaquín Balaguer, se afianzó la ideología del blanqueamiento – o supremacista blanca – de la sociedad dominicana, incluso con políticas gubernamentales.

Lara estudia cómo tantos siglos de ideas anti negras han construido el discurso de que una mujer adulta con el pelo rizado o trenzado no se ve presentable y, por lo tanto, según una participante anónima de su estudio: “Only dominican girls braid their hair. Once they reach puberty, they will generally straighten their hair with relaxers.” (122) Con *Bien conocemos los moños de las niñas...*, Zuania hace una observación de dicha problemática en la sociedad dominicana. Esta creación artística – que se encuentra entre la instalación y la escultura – explora precisamente la etapa en donde aún la niña no tiene edad para un alisado y lo lleva “natural,” pero sus tutorxs se lo amarran para que lo lleve “controlado.” El moño entonces se convierte en una metáfora de gobernanza colonial sobre cuerpos ajenos. Zuania Minier lo ve también como un objeto práctico: la madre puede amarrar el pelo de una niña, especialmente de una que lo tiene rizado, para evitar el trabajo que implica peinar los rizos todos los días, o desenredarlo constantemente, y en el Caribe puede servir igualmente para lidiar con el calor.

Lara explica que, en la sociedad dominicana, “braided hair becomes a dangerous marker for dark-skinned and poor women during governmental sweeps or ‘efforts to cleanse the country’ of

Haitians, because to authorities in the Dominican Republic it is a signifier of difference...” (122) y finalmente añade que el alisado es una necesidad socioeconómica en un país con pocas oportunidades de empleo: “For women with nappy hair, this translates into a choice between conformity to a white norm in order to gain access to economic and social opportunities, or to not conform and risk limited opportunities, social, physical, and emotional violence.” (123)



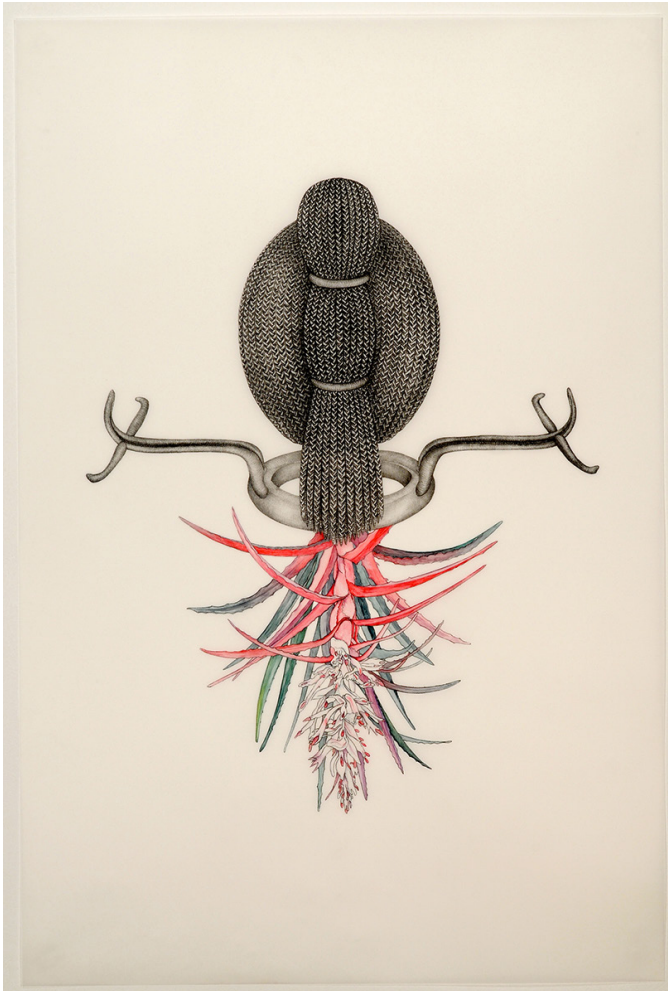
5. Zuania Minier, *Bien conocemos los moños de las niñas...* (Detalle), 2016

Las piezas creadas por Zuania Minier, que constituyen la instalación *Bien conocemos los moños de las niñas...*, están colocadas en el suelo y sus esferas descansan sobre “sombras” creadas con plexiglás, que llevan inscripciones con citas de activistas anti racistas y líderes comunitarias

de República Dominicana [5]. Las frases confirman algunas de las teorías que presenta Lara en el artículo citado arriba. Se puede mencionar, como ejemplo de estas inscripciones bajo las esferas, el comentario de Carolina Contreras, refiriéndose a un ejercicio que hizo con varias niñas sobre su propia imagen y lo que consideran bello en un cuerpo: “Las niñas, todas negras Dominicanas, Haitianas y Dominico-Haitianas me describieron a la mujer más bella, o perfecta, como una mujer rubia, con nariz refinada, ‘pelo bueno’, piel clara, flaca, ojos azules o verdes y con los labios chiquitos.” Carolina Contreras es líder del Taller de auto-imagen y el cuidado del cabello natural, impartido a jovencitas de la Fundación Mariposa en Cabarete, República Dominicana. En las entrevistas hechas por Ana-Maurine Lara en su estudio, un comentario recurrente era que una mujer linda es una que tiene la piel clara y pelo lacio. Las esferas en el suelo tienen además una carga adicional para Zuania Minier: recuerdan al público los grilletes de metal que se utilizaban para amarrar o controlar a las personas esclavizadas en América<sup>8</sup>. De esa manera crea una doble metáfora del control del cuerpo a través de la restricción extrema de la libertad del esclavizado, y el poder ideológico, emocional y estético a través de la cabellera. El color de las esferas va del blanco al marrón, pasando por el crema, estableciendo una relación entre pelo y piel.

### **El pelo afro: raza y género en la propuesta artística del resto del Caribe**

Como ya se ha mencionado, las artistas puertorriqueñas Nitzayra Leonor, Zuania Minier y Yolanda Velázquez presentan creaciones e imágenes que se relacionan con el arte de otros territorios del Caribe. Podemos comparar su acción visual con la de Joscelyn Gardner (n. 1961), de Barbados; Nadine Robinson (n. 1968), de Jamaica; Firelei Báez (n. 1981), de República Dominicana; y María Magdalena Campos-Pons (n. 1959), de Cuba. Todas recurren al análisis del discrimen por etnia y color de piel utilizando metáforas caribeñas en donde el cabello es central.



6. Joscelyn Gardner, *Creole Portraits III* (parte de la serie), 2011.

Joscelyn Gardner crea varias series de litografías, tituladas *Creole Portraits*, la primera de 2002-2003, la segunda de 2007 y la tercera de 2011 [6]. Con estas, le contesta a Thomas Thistlewood – inglés que fue dueño de una plantación en Jamaica en el siglo XVIII –, quien documentaba en su diario los miles de actos de violencia sexual que cometía contra las mujeres esclavizadas en su plantación, e igualmente describió las torturas y castigos perpetrados contra hombres y mujeres negras en su propiedad. Joscelyn Gardner no quiere recrearse en imágenes mortificadoras o amarillistas de relatos macabros, sino que logra una especie de altar o tributo a dichas mujeres a través de la figura litográfica de su cabellera, junto a imágenes de control y castigo

(Donnell 33). La artista menciona que para la primera serie jugó con la idea introducida por Marcus Wood en su libro *Blind Memory* (2000): “memory has been objectified with emphasis on the tools of torture rather than the slave [sic.] body,” (Gardner parafraseando a Wood).

Sus imágenes subvierten la lectura de los látigos, collares, cadenas y hierros de marcar, al ilustrarlos enredados en un cabello trenzado hermosamente (Gardner)<sup>9</sup>. La artista además añade que esta parte del cuerpo es el segundo símbolo corporal más importante para la demarcación de raza (Gardner), aunque, en algunos países del Caribe, como la República

Dominicana, se podría decir que es el primero<sup>10</sup>. Las mujeres ideadas por la artista de Barbados son anónimas y por lo tanto pueden ser metáfora de todas las mujeres negras caribeñas o de América, dialogando con la obra *Hemisferios*, de Yolanda Velázquez. De su pelo salen flores y plantas hermosas, que aportan un elemento estético y que otorgan una carga de género acerca del control que tienen las mujeres sobre su propio cuerpo, pues son plantas que se utilizaban para crear mejunjes abortivos, resistencia contra el embarazo producto de violaciones en la hacienda.

Por otra parte, Nadine Robinson utiliza sus propias extensiones de pelo para crear instalaciones de pared que muestran el cabello entretelado como una alfombra colgada, o hace las veces de lienzo sobre el que se puede pintar. Según Aranda-Alvarado, “Through these poetic visual phrasings, the artist confronts two practices that have been traditionally seen as contrary – the high art of modernist painting and the craft of weaving.” (315) Esta acción la podemos vincular al trabajo de Nitzayra Leonor y de Yolanda Velázquez, pues ambas hacen referencia al quehacer manual – bordado, peinado, etc. – uniendo a las mujeres y las personas negras e indígenas de América y el Caribe.

*Laquita* (2005) de Robinson es hermosa, con relieves y patrones tradicionales creados con el cabello. Estos forman lazos, cruces, flores y cuadrilóbulos que invitan al público a acercarse, pues, al ser del mismo color negro que el resto del “tapiz”, son difícilmente distinguibles del resto de la obra. Su creación se convierte en una escultura de pared, que bebe de la herencia de Carmen Herrera, y artistas occidentales como Elsworth Kelly o Frank Stella. A diferencia de lo que producían estos, *Laquita* tiene un estilo recargado, casi barroco. La estética de los patrones y creaciones verticales hace un comentario contra el eurocentrismo hegemónico, construyendo un discurso de belleza en su cabellera, desviándose de la narrativa supremacista blanca contra el pelo afro todo a través de una pieza abstracta.



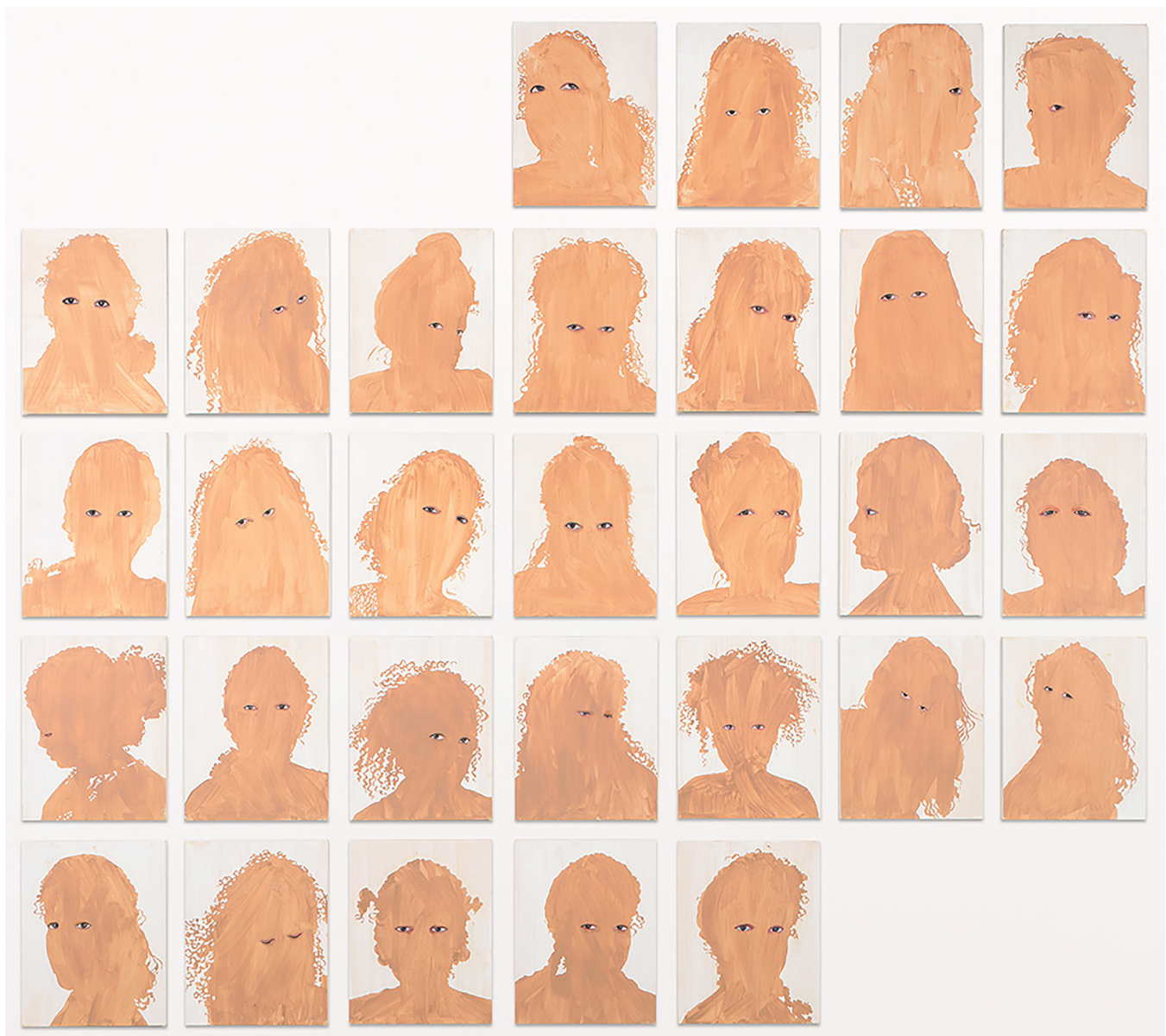
La producción artística de Zuania Minier, Nitzayra Leonor y Firelei Báez guarda relación con la situación racial y de género en la isla de La Española. Báez, artista dominicana que fue criada en Miami – donde la población dominante de La Española es haitiana – y vive y trabaja en Nueva York, ha creado significado igualmente con la cabellera como punto de partida. Especialmente interesantes para este estudio son sus series *Can I Pass?*, de 2009-2011 [7], y *Ciguapas*, de 2018. En la segunda, aborda el tema de las Ciguapas, seres mitológicos dominicanos que dialogan con el ideal de belleza femenino en República Dominicana. En la primera serie mencionada, se observan siluetas producidas de su propia imagen (autorretrato) de mujeres caribeñas con sus pelos rizados, pintadas con un tono relativamente uniforme de marrón claro. Lo único que alcanzamos a ver con detalle son sus ojos. Las siluetas fueron creadas por un periodo de dos años en los que la artista pintó una cada día imitando el color de su brazo y la forma del cabello como lo llevaba ese día. A través de estas imágenes explora específicamente la influencia que tuvieron los poderes imperialistas europeos sobre la cultura social de República Dominicana y Jamaica (ARC Magazine), países que se encuentran cercanos, pero en uno la nación que invadió el territorio donde hoy se encuentra fue España y en el otro Inglaterra, lo que resultó en una diferencia en términos de la construcción racial de una sociedad de herencia africana en el Caribe.

En *Can I Pass? Introducing the Paper Bag to the Fan Test for the Month of June*, de 2011, el título nos da la pista del camino que quiere seguir Firelei Báez. En Jamaica, al igual que en las demás naciones que fueron colonia inglesa, como Estados Unidos, una prueba inhumana de raza hasta el siglo XX fue la de contrastar el color de piel de la persona con una bolsa de papel (marrón), si la piel de la persona era menos pálida, se le consideraba “muy oscurx” (Kerr 29), y no podía entrar en ciertas fiestas, fraternidades, hoteles, etc. Mientras, en República Dominicana y territorios caribeños hispanos, como Puerto Rico, se hablaba de la prueba del abanico<sup>11</sup>. Igualmente violenta, la misma consistía en abanicar a una persona cerca de su cabello, si se

movía se consideraba o considera a la persona “blanca,” y si no, se la considera “negra.” En dichas pruebas se observa la distinción entre el racismo dominicano y de las post-colonias hispanas, y el que está presente en Estados Unidos, Jamaica y demás islas. En unos se le da más peso a la piel a la hora de establecer el discrimen, y en otros al cabello. El comentario de Firelei Báez apunta a la insistencia de la objetivación constante y cotidiana de los cuerpos negros.

En el caso de la serie *Ciguapas*, de la misma artista, la mitología dominicana – especialmente un personaje utilizado para asustar a lxs niñxs con el propósito de que se porten bien – es el punto de partida para la exploración de la violencia interseccional. La Ciguapa siempre tiene cabello largo, en ocasiones es representada como una figura llena de pelo – elemento sexualizado del cuerpo de las mujeres para el disfrute de la mirada masculina – y lleva los pies del revés. En República Dominicana son el equivalente del “Cuco.” Ana-Maurine Lara establece la relación entre la leyenda de la Ciguapa y los conceptos de raza y género en este país:

The legend and archetype present a complex and counterhegemonic concept of beauty: that of the magical dark skinned *india* who has powers over men. In this archetype, one also sees the reinforcement of the discourse of *indigenismo* as it applies to black women, or *indias oscuras*: they are mythical creatures, to be both admired and feared. A counterhegemonic reading of this tale also identifies that it is in this myth that brown and black women are able to discover one history of resistance: men (read white men), unable to resist their need for sex or domination (historically as *patrones*, rapists, slave hunters), then fall prey to their own defeat. The *Ciguapa*, a symbol of both runaway Taino women and possibly runaway African women, is able to capture a man and make him her captive, thus eliminating him as a threat. (125)



7. Firelei Báez, *Can I Pass Introducing the Paper Bag to the Fan Test for the Month of June*, 2011.

Firelei Báez toma la leyenda de su tierra y construye a partir de ella imágenes de monstruos de pelo en los que todos los miedos y peligros del Caribe son protagonistas. Sus figuras tienen deformidades o no son cuerpos completos, y de ellas salen plantas, que aportan al concepto de cuerpo de mujer como paisaje, recurrente en la literatura caribeña. A diferencia de

la voz de hombre que generalmente pinta o relata esta imagen, las figuras de Báez resisten la objetivación, sexualización, o reducción de las mujeres, especialmente negras o indígenas, a objetos para el consumo masculino. Algunas son obesas, otras son solo piernas, o nacen sus piernas de una masa de enredos o trenzas. Las plantas hacen comentarios sobre la situación racial y de pobreza en el Caribe, y podemos compararlas a las flores que acompañan a las cabezas de mujeres afrodescendientes en la obra de Joscelyn Gradner. En la obra de esta última, recordemos que también figuraban como elemento de resistencia pues son imágenes de hierbas abortivas. En el caso de las pinturas de Báez, nos recuerdan a los huracanes y demás inclemencias que viven las Antillas. Una de las intenciones de la artista con esta serie es rescatar la historia de lxs que vivimos en estas tierras, donde “we were constantly told [...] that we were an extraneous limb to be used or that we had no history of our own and a lot of people within the Black Diaspora are constantly told that we’re ahistoric, acultural [...]” (Báez en James Cohan Gallery). En la instalación realizada en el Subway de la Ciudad de Nueva York titulada *Ciguapa Antellana, me llamo sueño de la madrugada (who more sci-fi tan us)*, de 2018, la artista incluye un peine tradicional para el pelo afro, fijado en un arbusto rodeado de palmas, así dialogando con *Homenaje a las trenzadoras*, de Nitzayra Leonor.

María Magdalena Campos-Pons, de Cuba, explora el cabello y el trenzado como conexión con su familia, la tierra de Cuba – que tuvo que dejar – y África, continente del que sus antepasadxs fueron forzadxs a salir. En *De las dos aguas* (2007) dos mujeres negras están unidas a través de hebras de pelo, que a su vez se conectan con un barco que lleva a cuatro figuras humanas con carga simbólica religiosa Yoruba. El barco en este y otros trabajos de María Magdalena traza la ruta transatlántica desde África hasta América, como hizo Yolanda Velázquez con *Hemisferios*. La práctica artística de Campos Pons ha recurrido al cabello afro como simbología en múltiples ocasiones. En este caso, su producción se relaciona con la de Nitzayra Leonor y Yolanda Velázquez ya que las tres presentan la trenza y la labor intrínseca en ella como un

elemento de conexión entre mujeres, y también entre la diáspora africana en América y sus ancestros africanos.

## **Conclusiones**

Los proyectos creativos que se han analizado aquí construyen un debate sobre belleza, libertad, género, raza, y colonialismo. Con elementos de restricción y libertad o liberación del cabello, artistas como Nitzayra, Yolanda y Zuania (y sus colegas caribeñas) cuestionan la política de la mirada ¿Hacia quién se dirige la restricción o el peinado del cabello? ¿Quién mira? ¿Quién dicta la estética del cabello negro? ¿Cómo retomamos dicha perspectiva? Y aquí podemos añadir el elemento de género al tratarse del pelo de mujeres el que se explora: ¿Hay sensualidad en la cabellera negra? ¿Quién posee dicha sensualidad y a quién va dirigida?

Se demuestra principalmente aquí que el trabajo estético de Nitzayra Leonor, Zuania Minier y Yolanda Velázquez redirige la mirada de las mujeres afrodescendientes hacia ellas mismas. Además, establecen diálogos entre islas y comunidades antillanas, que sirven para un cuestionamiento de las políticas del control del cuerpo que están vigentes desde la salida forzosa de los negros de África, y su llegada a América, hasta hoy en día. Es una labor artística que hace un comentario sobre el quehacer de las mujeres – el peinado, el bordado, el cuidado–, la identidad caribeña y el empoderamiento de las negras a través de la apropiación de su propia imagen.

## Notas

1. Aunque la sociedad capitalista también violenta y discrimina a los hombres blancos pobres, este planteamiento construido por la modernidad imperialista europea incluye a los hombres blancos pobres en los seres con capacidad de genialidad, porque hace una distinción única entre racialización y género.
2. En este texto se utiliza la x para incluir a mujeres, hombres, personas no binarias y personas trans.
3. La artista fue entrevistada en Café Latte que Latte en San Juan, el 11 de febrero de 2020.
4. Mayela Illezcas publicó un interesante artículo sobre este particular: “Cabello bueno.” *Afroféminas*, 12 de noviembre, 2020, <https://afrofeminas.com/2020/11/12/cabello-bueno/>.
5. La artista fue entrevistada en su estudio por la autora el 11 de febrero de 2020.
6. Hacen falta estudios sobre este particular con una metodología similar a la propuesta por Micol Hebron y continuada en Puerto Rico por Dianne Brás Feliciano y Sabrina Ramos Rubén sobre la presencia de mujeres en espacios de arte, pero que se centren en mapear la presencia de arte realizado por artistas negrxs y de color en los museos, galerías y espacios alternativos en Puerto Rico en comparación con el arte realizado por blancxs.
7. El término de unificación puede ser problemático, pues por el poderío militar de Haití se puede considerar una invasión.
8. La autora entrevistó a la artista en febrero de 2020.
9. Joscelyn Gardner fue entrevistada por la autora el 13 de julio de 2019 en el estudio de la artista en London, Ontario, Canadá.
10. Si llevar alisado en República Dominicana convierte a una mujer en “india oscura” o “blanca”, pero llevarlo rizado o trenzado la convierte en “negra” o “haitiana”, se puede decir que el pelo es una marca más poderosa que el color de la piel.
11. Aunque se han encontrado un sinnúmero de comentarios sobre este asunto en internet, notas al pie de artículos académicos, y glosarios en libros de literatura puertorriqueña, no hay ninguna fuente formal en donde se presente evidencia empírica sobre el dato como por ejemplo entrevistas a varias personas que confirmen la certeza de la información. Los comentarios encontrados en internet aluden a un club en Puerto Rico que utilizaba abanicos de techo para la prueba. No se menciona el nombre del club. No se encontraron comentarios sobre la “prueba del abanico” en República Dominicana.

## Referencias

Aranda-Alvarado, Rocío. "The Body in Caribbean Art." En Elvis Fuentes y Deborah Cullen. *Caribbean Art at the Crossroads of the World*. Catálogo de exposición. Yale, 2012.

ARC Magazine. "Remezcla: NY shares "Prescribed Seduction" – The Beguiling Paintings of Firelei Báez." *ARC. Art, Recognition, Culture*. 29 de Agosto de 2013. <http://arcthemagazine.com/arc/2013/08/remezclany-shares-prescribed-seduction-the-beguiling-paintings-of-firelei-baez/>

Black, Paula y Ursula Sharma. "Men are Real, Women are 'Made Up': Beauty Therapy and the Construction of Femininity." *Sociological Review*, vol. 49, núm. 1, diciembre 2001: 100-116.

Byrd, Ayana D. y Lori L. Tharps. *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America*. Edición revisada. St. Martin's Griffin, 2014.

Donnell, Alison. "Contesting Thiselwood: Slavery, Agency and the Limits of Representation." En *Joscelyn Gardner. Bleeding and Breeding*. Catálogo de exposición. Station Gallery, 2012.

García, Cynthia. "Anuncios que criminalizan el pelo afro." *Afrofeminas*, 31 de octubre de 2020. <https://afrofeminas.com/2020/10/31/anuncios-que-criminalizan-el-pelo-afro/>.

Gardner, Joscelyn. "Creole Portraits." *Joscelyn Gardner*. <https://www.joscelyngardner.org/creoleportraits>

Godreau, Isar P. "Peinando diferencias, bregas de pertenencia: El alisado y el llamado 'pelo malo'." *Caribbean Studies*, vol. 30, núm. 1, enero-junio, 2002, pp. 82-134.

James, C.L.R. *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. Segunda edición. Vintage, 1989.

James Cohan Gallery. Firelei Báez, Video Feature. 9 de abril, 2020. <https://www.facebook.com/watch/?v=244083916739725>

Jones, Charisse y Kumea Shorter-Gooden. *Shifting: The Double Lives of Black Women in America*. HarperCollins Publishers, 2003.

Kelley, Robin D. G. "The Riddle of the Zoot: Malcolm Little and Black Cultural Politics during World War II." En Joe Wood (ed.). *Malcolm X*. St. Martin's, 1992, pp. 155-182.

Kerr, Audrey Elisa. *The Paper Bag Principle: Class, Colorism and Rumor and the Case of Black Washington, D.C.* Univ. of Tennessee Press, 2006.

Lara, Ana-Maurine. "Cimarronas, Ciguapas, and Señoras. Hair, Beauty, Race, and Class in the Dominican Republic." En Regina E. Spellers y Kimberly R. Moffitt. *Blackberries and Redbones. Critical Articulations of Black Hair/Politics in Africana Communities*. Hampton Press, 2010, pp. 113-127.

O'Reilly, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Thames & Hudson, 2009.

Oyedemi, Toks. "Beauty as violence: 'beautiful' hair and the cultural violence of identity erasure." *Social Identities*, vol. 22, núm. 5, 2016: 537-553.

Patton, Tracey Owens. "Hey Girl, Am I More than My Hair?: African American Women and Their Struggles with Beauty, Body Image, and Hair." *NWSA Journal*, vol. 18, núm. 2, verano, 2006, pp. 24-51.

Synnott, Anthony. "Shame and Glory: A Sociology of Hair." *The British Journal of Sociology*, vol. 38, núm. 3, septiembre 1987: 381-413.

Thompson, Cheryl. "Black Women, Beauty, and Hair as a Matter of Being." *Women's Studies*, vol. 38, núm. 8, agosto 2009, pp. 831-856.

White, Shane y Graham White. "Slave Hair and African American Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries." *The Journal of Southern History*, vol. 61, núm. 1, febrero, 1995, pp. 45-76.