

Archivos postcoloniales, raza y escrituras del cuerpo.

Del filme *La Venus Negra* a las grafías visuales de Belkis Ayón

Yissel Arce Padrón

Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco
yisselarce@yahoo.com.mx

Resumen

Este artículo explora las relaciones de sentido entre las marcas raciales y el cuerpo femenino en los procesos de (re)escritura de las narrativas de la nación postcolonial. Para ello, el análisis se centrará en una selección de las propuestas visuales de la creadora cubana Belkis Ayón, tomando como punto de partida algunas imágenes del filme *La Venus Negra* (2010) de Abdellatif Kechiche. Las figuraciones disruptivas que estos creadores hacen emerger de un cuerpo modelado por la impronta colonial y por los ejercicios sistemáticos del poder permiten dar cuenta, además, de los modos en que el cuerpo femenino ha devenido en soporte reflexivo para el ejercicio artístico contemporáneo. Los regímenes de visibilidad y las políticas de la mirada eurocéntrica serán el eje articulador de los escrutinios críticos de estos trayectos investigativos.

Palabras clave: raza, nación, cuerpo, género y epistemologías postcoloniales

Abstract

This article explores the relationships among racial brands and the female body in the process of (re)writing the narratives of postcolonial nation. For this, the analysis will focus on a selection of visual proposals of the Cuban artist Belkis Ayon and taking as its starting point some images of the film *La Venus Negra* (2010) by Abdellatif Kechiche. The disruptive figurations that these artists make emerge from a body modeled by the colonial imprint and systematic exercise of power, and allow account of the ways in which the female body has turned into reflexive support for contemporary artistic exercise. The visibility regimes and the policies of the Eurocentric gaze will be the linchpin of the critical scrutiny of these research trips.

Keywords: race, nation, body, gender and postcolonial knowledge

Topografías coloniales

Cuerpo y raza configuran en el campo visual cubano un juego de tensiones y articulaciones que muestran un espacio de confrontación entre las huellas de sujeción histórica y las tácticas de resistencia y negociación de diferentes sujetos en marcos específicos de relaciones de poder. Desde esas coordenadas habría que entender las grafías visuales del cuerpo femenino en la plástica cubana como un dispositivo-efecto que permite discutir experiencias, rastros, archivos, traumas, memorias y trayectos de identificación, así como olvidos, borramientos y complejos procesos de (re)escrituras.

El cuerpo, ya lo sabemos, ha resultado históricamente un dispositivo privilegiado de disciplinamiento, “un *locus* de significados culturales que van más allá de las experiencias subjetivas para operar en un nivel simbólico, siendo útiles también para el mantenimiento y la reproducción de un orden social específico”.¹ La mirada europea y sus regímenes de visibilidad, así como sus códigos de representación, inauguraron, o más bien “autorizaron”, la matriz geopolítica desde la cual emergería el cuerpo racializado y feminizado del sujeto colonial: un cuerpo-espacio-territorio infinito y virgen que invitaba a ser explorado, medido, inspeccionado y cartografiado.

En un texto imprescindible para la teoría postcolonial contemporánea, *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, Anne McClintock analiza el mapa de la ruta hacia las supuestas minas del rey Salomón que el escritor británico Henry Rider Haggard estampa en las primeras páginas de su novela *Las Minas del Rey Salomón*, de 1885.² Allí, en la geografía simbólica de un mapa que produce e inventa un territorio feminizado, McClintock encuentra algunas de las claves geopolíticas rectoras del imperialismo Occidental: “la transmisión de un poder blanco y masculino a través del control de las mujeres colonizadas; la emergencia de un nuevo orden global del conocimiento cultural y la directiva imperial sobre el capital de materias primas”.³ Un mapa que, al mismo tiempo, pretendía desdibujar “la presencia de poderes femeninos y nociones africanas alternativas sobre el tiempo y el conocimiento; esos retos al poder imperial resultaban, en el mapa de Haggard, negados, invertidos y controlados”,⁴ diría también la autora.

Pero el cuerpo del sujeto colonial no alcanzaría únicamente sus contornos más precisos en aquellas cartografías visuales que encarnaban el tropo del paraíso, aquel territorio casi idílico que precisaba ser conquistado. La gestación de la mirada racializada y las relaciones coloniales también florecerían en las sistemáticas exhibiciones del cuerpo de la mujer negra en el corazón “civilizado” de la cultura europea: circos, feria de atracciones, baile de disfraces, disquisiciones científicas y exposiciones universales devinieron escenarios privilegiados para asentar el aparato cultural e ideológico del racismo del siglo XIX. Hoy sabemos que se trata de un constructo que goza de plena vigencia. En palabras de bell hooks,

el cuerpo de la mujer negra estaba allí para entretener a los invitados con la imagen desnuda de la otredad. Y ellos no estaban para mirarla como un ser humano completo, sino para notar solamente ciertas partes. Objetificadas de una manera similar a la de las esclavas negras que estaban paradas en plataformas de subastas mientras los dueños y los mayores describían sus partes importantes, vendibles, las mujeres negras, cuyos cuerpos desnudos eran exhibidos para los blancos en actividades sociales, no tenían ninguna presencia. Fueron reducidas a un mero espectáculo. Poco se sabe de sus vidas, de sus motivaciones. Sus partes corporales eran ofrecidas como evidencia para apoyar las ideas racistas de que los negros eran más semejantes a los animales que otros seres humanos.⁵

En este sentido es ya muy conocido el caso de la sudafricana Saartje Baartman, apodada la *Venus Hotentote*. La protuberante y distintiva anatomía de sus órganos sexuales captó la atención del hermano de su empleador, en una granja cerca de Cape Town, quien le sugirió a ésta un viaje a Europa para exhibirla a cambio de que los beneficios económicos fueran compartidos entre ambos. Cuando llegó a Londres en 1810, Saartje inmediatamente fue puesta en exhibición, y después de una larga gira por las provincias inglesas viajó a París, donde un entrenador de animales la colocó en un circo, lugar en el que murió en 1815. Tras su deceso, las partes mutiladas fueron sometidas a un minucioso examen. Sus órganos

¹ Donoso, Carla, “El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia” en Vidal, Francisco y Donoso, Carla (comp.), *Cuerpo y Sexualidad*, Universidad Arcis, Chile, 2002, p. 80.

² McClintock, Anne, “Introduction. Postcolonialism and the angel of progress” en *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, Editorial Routledge, New York, 1995, pp. 2-3.

³ *Ibid*, pp. 1-3.

⁴ *Ibid*, p. 3.

⁵ hooks, bell. “Vendiendo bollitos calientes: representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural” en *Revista Criterios*, número 34, 2003, Casa de las Américas, La Habana, p. 31.

⁶ Sander, Gilman, "Cuerpos negros, cuerpos blancos: hacia una iconografía de la sexualidad femenina en el arte, la medicina y la literatura de fines del siglo XIX", en hooks, bell. *Ibidem*, p. 30.

⁷ Bhabha, Homi, "Narrando la nación" en Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La Invención de la Nación. Lecturas de la Identidad de Herder a Homi Bhabha*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 213.

sexuales fueron disecados y se exhibieron hasta el año 2002 en el Museo del Hombre en París. De este modo, como subraya Sander Gilman, "el auditorio que había pagado por ver sus nalgas y había fantaseado sobre el carácter único de sus genitales cuando ella estaba viva, pudo —después de su muerte y disección— examinar ambos".⁶ Esto no haría más que enfatizar la fascinación europea blanca por los cuerpos de los negros, particularmente con los cuerpos femeninos negros, pero siempre en una doble condición, o en lo que Homi Bhabha ha nombrado como "la cualidad fetichista del discurso colonial, en la cual el otro es simultáneamente reconocido, deseado y repudiado".⁷

La historia de Saartje Baartman, y más específicamente su cuerpo y sus sucesivas mutilaciones, ha devenido en un territorio discursivo y simbólico desde el cual sostener importantes críticas a los regímenes de la mirada que ha instaurado el orden colonial. En el epicentro de esas trayectorias tendríamos que situar las prácticas audiovisuales como un lugar privilegiado de reflexión profunda y de meditación sistemática sobre estos tópicos. El cine y la potencia expresiva de los elementos del lenguaje cinematográfico que lo constituyen permiten una discusión excepcional —por las figuraciones que de allí emergen— en torno a las subjetividades contemporáneas y sus trazados históricos. Algunas de estas propuestas fílmicas, además de cartografiar la escritura colonialista de la historia, persisten en señalar la sobrevivencia y las múltiples formas en que se actualiza la violencia colonial en las sociedades postcoloniales.

En sintonía con esas premisas, el director tunecino con base en Francia, Abdellatif Kechiche, realizó su filme *La Venus Negra* (2010) inspirado en los últimos años de la vida de Saartje Baartman. Las políticas de la mirada europea sobre África y, más específicamente, las prácticas de visibilización del cuerpo africano, encontraron en la dramaturgia visual de esta película un espacio destacado desde donde construir y articular polémicos sentidos. Justamente en las tesituras múltiples de los procesos de significación que se anudan en la imagen cinematográfica es que podríamos ubicarnos para "movilizar" o problematizar los regímenes de la mirada que sostienen su propuesta fílmica.



Figura 1. Fotograma de la película *La Venus Negra* (2010) de Abdellatif Kechiche.

La circulación de imágenes en los medios de comunicación ha determinado la pedagogía con que vemos los cuerpos desde la diferencia; esta pedagogía también ha sido interpelada por emplazamientos críticos que emborronan los signos de la imagen imperial y la lógica de las relaciones de poder fraguadas en la episteme colonial. En este trabajo seguimos a Robert Stam cuando afirma que “si el cine dominante ha caricaturizado históricamente a las civilizaciones distantes, los medios de comunicación hoy tienen muchos más centros, y tienen el poder no sólo de ofrecer representaciones compensatorias, sino también de abrir espacios paralelos”⁸

Así, *La Venus Negra* nos presenta la dolorosa experiencia de la *Venus Hotentote*, pero el modo repetitivo e irritante con el cual el director satura las imágenes con los detalles de las sucesivas vejaciones a su protagonista logra que la historia vaya más allá de la simple descripción de esas humillaciones físicas y morales para convertirse en una elaboración crítica en torno a las concepciones éticas y científicas de la Europa del siglo XIX. El propio director resume su propuesta como “la historia de un cuerpo y su mutilación progresiva”,⁹ así como la responsabilidad colectiva de los espectadores (pero no sólo los del pasado, sino también los actuales) ante el escarnio público de un cuerpo que producen y visibilizan desde prácticas de diferenciación colonial que racializan, excluyen y marginan.

⁸ Shohat, Ella y Robert Stam, “Introducción” en *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 25.

⁹ “Abdellatif Kechiche sorprende en Venecia con ‘La Venus Negra’”, en *Revista Cinefagia*, septiembre 9, 2010, disponible en: <www.revistacinefagia.com> (última visita el 2 de febrero de 2015).



Figura 2. Fotograma de la película *La Venus Negra* (2010) de Abdellatif Kechiche.

En este sentido, la cámara inestable de Lubomir Bakchev, siempre en encuadres cerrados, sucios, estableciendo un contrapunto constante entre diferentes planos visuales y entre la narración verbal del dueño de Baartman, nos convierte literal y metafóricamente en testigos morbosos de la degradación más profunda de todos los involucrados. En la mayoría de los encuadres el público resulta protagónico (aún y cuando su mirada está posada sobre Saartje Baartman) al entretejer significativamente planos sonoros y visuales como criterio de articulación que aporta cohesión al relato cinematográfico.

A través del encadenamiento expresivo de las imágenes discurren movimientos de cámara, juegos discontinuos entre diferentes tipos de planos, ejercicios fotográficos que exploran metafóricamente las dimensiones conceptuales de los claroscuros y los matices contrastantes entre luces y sombras. Además se enfatiza de forma desmedida y descriptiva el juego de miradas con un alto contenido simbólico en cada una de las tomas que

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Lao-Montes, Agustín, "Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana", en *Tabula Rasa*, número 7, Bogotá, julio-diciembre, 2007, p. 56.

¹² Carneiro, Sueli, "Ennegrecer al feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género" en *Nouvelles Questions Féministes*, volumen 24, número 2, 2005. Edición especial en castellano: *Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe*, p. 23.

¹³ Véase Martiatu Terry, Inés María, "Prólogo" en Martiatu Terry, Inés María y Daisy Rubiera Castillo (sel.), *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011, p. 2.

¹⁴ Mitchell, W. J. T., "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual", en *Revista de Estudios Visuales. Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, número 1, noviembre, 2003, p. 30. Polemizando incluso con la propia noción de interdisciplinariedad de los estudios visuales, al nombrarla como "cómoda y automática", Mitchell traza argumentos metodológicos que resultan atendibles para pensar críticamente estos cruces: "se trata de una interdisciplinariedad que es un poco aventurada y transgresora, pero que en último término sólo sirve para desviar la ansiedad. No posee la 'turbulencia', la 'incoherencia', el 'caos' o la 'fascinación' de lo que le interesa: la indisciplina, el momento 'anarquista' de la 'fractura o ruptura', cuando una forma de hacer las cosas lleva a cabo compulsivamente la revelación de su propia inadecuación". Mitchell, W. J. T., "What do Pictures 'Really' want?" en *Revista October*, volumen 77, verano, 1996, p. 74.

eclosionan el supuesto silencio, la mudez verbal de Baartman, cuyo mapa más íntimo e introspectivo elabora sus contornos en los pliegues y texturas de las dimensiones simbólicas de las imágenes y las políticas de las miradas sobre las que se edifica la dramaturgia de una propuesta como *La Venus Negra*.

Más allá de esta sintaxis compleja de la imagen fotográfica y la corporalidad que se configura en los entrecruzamientos entre raza, género y poder, lo que me interesa enfatizar con este ejemplo es uno de los elementos de la puesta en escena del filme: la selección fortuita, pero cargada de sentido, de la cubana Yahima Torres, emigrada también en Francia, que debuta como actriz al encarnar al personaje de Saartje Baartman. "Si bien el filme exigía escenas crudas acepté porque se denuncia el racismo que aún existe en el mundo",¹⁰ admitió en una charla con la Asociación Francesa de Prensa la joven cubana —por entonces de 30 años—, quien también tuvo que "disciplinar" su cuerpo hasta alcanzar límites insospechados. Esta yuxtaposición de experiencias que desbordan al cuerpo mismo y que apelan a una convergencia de condiciones de otredad resulta una operación conceptual que reafirma la mirada crítica de Abdellatif Kechiche. En ese gesto, y en las perspectivas críticas que de allí se derivan, África y el Caribe quedaban anudados en la topografía de una corporalidad abyecta, sistemáticamente producida y actualizada por las coordenadas geopolíticas de la episteme colonial.

Siguiendo al investigador Agustín Lao-Montes, "la mayoría de los análisis de la diáspora africana tienden a marginalizar las consideraciones de género y sexualidad".¹¹ Estos movimientos enfatizan un conflicto centrado en los problemas del hombre negro. Por lo general, cuando hablan de racismo se refieren al hombre negro y cuando hablan de feminismo se refieren a la mujer blanca. Entonces resulta obligatorio no sólo "ennegrecer el feminismo",¹² como subrayaría la pensadora brasileña Sueli Carneiro, sino también feminizar la negritud.¹³ Al erigir así a Saartje Baartman, y a sus trazados audiovisuales, como el icono de un cuerpo significativo es que quisiera indagar, a partir de algunas de las propuestas visuales de la creadora cubana Belkis Ayón, en los modos en que el cuerpo femenino ha devenido en soporte reflexivo para el ejercicio artístico contemporáneo y ha producido afecciones políticas desde narrativas visuales que contestan críticamente los *locus* de sentido del discurso oficial cubano en torno a las construcciones de raza y cuerpo. A su vez, estas yuxtaposiciones entre cine y artes visuales, así como los trayectos geopolíticos que unen a África y al Caribe, se posicionan en los marcos de una metodología híbrida que toma a los estudios visuales y a sus reflexiones políticas sobre la imagen, como referentes conceptuales que permiten establecer conexiones significativas. Con esto no hago más que suscribirme a algunos de los preceptos interdisciplinarios más relevantes de los estudios visuales; aquellos que problematizan las fronteras que separan radicalmente los campos de investigación para densificar un objeto de estudio a partir de la articulación de debates y problemas teóricos de medios afines. Como nos recuerda W. J. T. Mitchell, "el hecho de que algunos estudiosos pretendan abrir el 'dominio de las imágenes' no supone una absolución inmediata de las diferencias entre ambos medios. Se podría argüir que esas fronteras se hacen únicamente claras cuando se mira a ambos lados del siempre movedizo límite y se señalan las diferentes transacciones y traslaciones realizadas entre ellos".¹⁴

Raza, nación y los cuerpos de la diferencia

En Cuba, el cuerpo de la mujer negra y mestiza ha fecundado históricamente los imaginarios sexuales y las narrativas más picarescas, violentas y marginales que habitan las estructuras raciales asentadas en el país desde la importación masiva de esclavos africanos.

Su mismidad ha sido doblemente subalternizada, primero por los hombres y mujeres blancos en un despliegue de los dispositivos de colonización, y luego (o al mismo tiempo) en las reivindicaciones raciales y estrategias de empoderamiento llevadas a cabo por aquellos que compartían la misma negritud. A esto habría que añadir la aparición de estas reivindicaciones, sólo como espectros —espectros de la diferencia— en los relatos y narrativas (históricas, políticas, culturales, etcétera) del siglo XIX y principios del XX que intentaban discutir los procesos de construcción de la nación cubana. La abolición de la esclavitud en 1886 tan sólo contribuyó a incentivar nuevas políticas racistas en el país, en un momento de búsqueda de contornos más definidos para una nación que privilegiaba el origen blanco e hispano de lo cubano. Recordemos, por ejemplo, que en 1877 cuando se fundó en Cuba la Primera Sociedad de Antropología, empeñada en la tarea de definir al cubano, se llegó a la conclusión de que se trata de toda persona blanca nacida en la isla. Es un hecho contundente y paradójico, si tomamos en cuenta que miles de esclavos africanos estaban luchando en ese mismo período histórico en contra del ejército Español para lograr la independencia de Cuba.¹⁵

La Revolución Cubana de 1959, así como sus aspiraciones y proyectos de igualdad social, tampoco han podido borrar las numerosas formas de discriminación racial y la acumulación cultural racista previa, así como las condiciones de desventaja acumuladas por la población negra en el país.¹⁶ En ese contexto, las figuras de mujeres negras que han destacado en el panorama nacional aparecen bajo la advocación de la heroína, la madre patria que ofrece a sus hijos y los empuja a la lucha por la independencia necesaria. Paradójicamente, los relatos heroicos que cobijan a estas mujeres invisibilizan los conflictos de su adscripción racial, lo que produce, desde mi perspectiva, una opacidad en la ya ambigua relación entre los procesos de blanqueamiento y las narrativas de la historia institucional en Cuba.

Las marcas de esa experiencia histórica de la mujer negra potencian las tesis de una discusión más amplia sobre las directrices de silenciamiento en torno a los conflictos que enrarecen o enturbian los relatos oficiales de la nación en la isla. Pero también nos permiten articular los ejes de raza y género, imprescindibles para ofrecer una dimensión política y una perspectiva crítica a la problemática que aquí abordamos. La socióloga cubana Yuleixis Almeida plantea que:

La noción de raza comparte una lógica genealógica con la de género al hacer depender la condición social de la biología, ya que en ambas diferencias físicas aparentes se superponen construcciones sociales que se tornan una extensión anatómica y conforman el universo simbólico de cada cultura. En consecuencia, género y raza constituyen constructos sociales que al interactuar conforman jerarquías sociales específicas. El nexo entre ellas no es unidimensional ni implica una relación de causa-efecto. No se trata de dos sistemas aislados que se entrelazan de manera clara e inteligible en todos los casos. Estamos hablando de dos categorías que se relacionan de manera compleja, cuya comprensión no es posible desde un único marco de referencia teórico-metodológico. Ambas actúan en todos los niveles e interactúan entre sí y con otros ejes de opresión, los cuales dan lugar a combinaciones que estructuran desigualdades sociales cruzadas.¹⁷

Así, la interseccionalidad entre género y raza nos abre los caminos para explorar un tema sensible en el campo político y cultural de la isla. La subjetividad femenina negra sigue siendo hoy objeto de acercamientos que hacen menos compleja su mismidad y subrayan el tropo que el relato histórico les ha asignado: una lateralidad inscrita siempre desde la

¹⁵Véase Lozano Zamora, Andrés, "La antropología en Cuba: realidades, retos y perspectivas" en Batey. *Una Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, Universidad de Las Tunas, Cuba, volumen 3, número 3, 2012, pp. 87-99.

¹⁶ En este punto, resulta elocuente lo que plantea el historiador cubano Fernando Martínez Heredia: "En Cuba, las construcciones raciales y sus efectos han impactado en la vida de las personas, han desempeñado papeles sociales muy importantes durante largos períodos históricos y conservan más peso de lo que parece, hasta el día de hoy. Una estrategia antirracista cubana está obligada a conocer las raíces y el movimiento histórico de nuestras construcciones raciales. En nuestro caso, esa historia arroja una luz muy fuerte sobre características y matices que inciden en la situación actual y revela potencialidades para emprender actuaciones eficaces". Véase Martínez Heredia, Fernando, "La cuestión racial en Cuba y este número de Caminos" en Pérez, Esther y Marcel Lueiro (comps.), *Antología de Caminos. Raza y racismo*, Editorial Caminos, La Habana, 2009, p.14.

¹⁷ Almeida Junco, Yuleixis, "Género y racialidad: una reflexión obligada en la Cuba de hoy" en Martiatu Terry, Inés María y Daisy Rubiera Castillo (comps.), *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011, pp. 133-134.

¹⁸ Segato, Rita, “Raza es signo” en *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2007, p.132.

mirada de otro. Como afirma la antropóloga Rita Segato, “la raza no es una cualidad inherente al sujeto racializado, o más específicamente a su organismo, sino una forma de calificar anclada en la mirada que recae sobre él”.¹⁸ Entre las identidades políticas que se amalgaman en la Cuba contemporánea, ser mujer negra significa exhibir las múltiples capas de una práctica sistemática de subalternización que desdice la usual configuración de cohesión nacional esgrimida por el discurso estatal.

Las interrogaciones se imponen y los cuerpos silenciados desbordan los mutismos del archivo: ¿cómo (re)escriben, entonces, desde prácticas visuales corporales, las narrativas en torno a la experiencia de raza las escasísimas artistas cubanas que han trabajado estos tópicos? A diferencia del eje analítico de Abdelatif Kechiche en el filme *La Venus Negra* (2010), las propuestas de esta artista insular que aquí presentaremos han hecho emerger, a partir de variados recursos creativos, otra dimensión del cuerpo femenino: uno que niega y emborrona el énfasis histórico en la trilogía negra-mujer-sexualidad. Precisamente el criterio rector en la selección del conjunto de obras que analizaremos ha sido el posicionamiento autorreflexivo de la creadora Belkis Ayón en una corporalidad marcada por los desplazamientos críticos con respecto a las temáticas que aborda. Se trata de un ejercicio político que hilvana y sutura prácticas de empoderamiento en corporalidades que instituyen regímenes propios de la mirada: cuerpos que devuelven e interrogan a la mirada que coloniza.

Belkis Ayón y las irreverentes paradojas de Sikán

Hay artistas y obras que desde diversas perspectivas se hacen imprescindibles para anunciar el cambio de señales en la expresión de una cultura. Belkis Ayón es parte significativa de esos nuevos enclaves que tipificaron la actividad plástica de los años noventa del siglo xx en Cuba. Junto a un grupo de destacados creadores, Belkis renueva y amplía las posibilidades discursivas del grabado, erigiéndose así en una de sus principales cultoras. La litografía, la calcografía y especialmente la colografía fueron técnicas gráficas que le permitieron experimentar con una amplia variedad de materiales y con grandes planos blancos, negros y grises. El uso de estos colores no fue mero pretexto compositivo estructural, sino que también alcanzó una connotación social que mucho tiene que ver con las marcas de sujetos atravesados por contingencias históricas. La apelación cromática deviene entonces, en contraste, angustia, traición, insatisfacción, misterio, sacrificio y armónica tensión. Justo, todo lo que eclosionó cuando en septiembre de 1999 la joven y prometedor artista —de apenas 32 años— decidió quitarse la vida.

Belkis Ayón construyó su obra a través de la plataforma conceptual y formal de la Sociedad Secreta Abakuá,¹⁹ pero no lo hizo desde la literalidad de sus enunciados teológicos, sino que se emparentó con aquellos artistas que han utilizado los elementos míticos de las religiones afrocubanas para canalizar inquietudes que transgreden los límites del propio campo religioso. Sin embargo, la incursión de Ayón por esos territorios densificó la relación entre la creación artística y el campo ritual del que se apropió, ya que se trató de una práctica secreta, fraternal y exclusivamente masculina, a la que —por esas mismas razones— se le ha dedicado una escasa atención en el escenario cultural cubano. La artista encontró un áter ego ancestral en la figura de Sikán, la mujer que según la tradición reveló el secreto de los Abakuá y por ello tuvo que ser sacrificada.

Desde esa creencia que la excluye y margina, Belkis Ayón produce y resignifica una iconografía que encuentra en su propio cuerpo (el de mujer negra) un punto de partida para amplificar las interrogaciones que conectan también las variables de género y raza. Como Sikán, la creadora profana el silencio y se transmuta en observadora-participante de escenas

¹⁹ Se trata de una sociedad secreta que llegó a Cuba en el siglo xix con los esclavos africanos procedentes de la zona del Calabar, una región del sureste de la actual Nigeria y el noroeste camerunés. Véase Cabrera, Lydia, *El monte*, Editorial Letras Cubanas, 1993.

que restituyen el protagonismo femenino y desestabilizan las miradas y las interpretaciones autoritarias en ese contexto virtual que el arte simboliza. El mito de Sikán, en palabras del crítico de arte cubano David Mateo, “parece enfatizar su propio conflicto. La causa de uno se fue desdoblado cada vez más hasta convertirse en la causa del otro”.²⁰ Así, el universo cerrado Abakuá permitió a Belkis —hoy lo sabemos— trazar una analogía con su yo que convirtió a su propuesta visual en un microtexto de cuyos imperativos vivenciales, no obstante, podemos participar.

La obra de esta artista se ha leído, por parte de críticos y curadores de arte, poniendo un énfasis mayor en la experimentación gráfica desde el grabado y sus juegos con lo pictórico que en el aspecto de la subversión de la postura femenina a través del mito de Sikán. En este sentido me suscribo plenamente a esas miradas analíticas que han potenciado la robustez técnico-temática de la creadora, pero la inflexión crítica que busco resaltar aquí tiene que ver con el uso del cuerpo femenino como un sitio de (re)escrituras sobre la nación y sus marcas raciales a partir de las matrices de una religiosidad que entrecruza a África y al Caribe, específicamente a Cuba, en la yuxtaposición temporal de un pasado colonial con un presente postcolonial que no termina de serlo. En este trabajo me permito poner en tensión —en correlato con los propios procedimientos críticos de esta artista— la conjunción con un post que, como diría Ella Shohat, “alinea lo postcolonial con una serie de otros posts, con los que comparte la idea de un movimiento más allá [...], un tránsito hacia un nuevo periodo y un cierre de un determinado acontecimiento o época histórica, sellado oficialmente con una fecha”.²¹ Éste es justamente uno de los *locus* en disputa, una de las ansiedades de la Cuba postrevolucionaria que la creadora con la que aquí estamos dialogando nos permite explorar y problematizar.

La formación de un discurso nacional e integrador de todas las especificidades culturales, raciales y religiosas del territorio insular, después de 1959, exigió —desde múltiples perspectivas— elevar el componente afro cubano a la dimensión de construcción identitaria de la nación; pero no así sus prácticas religiosas ni los conflictos históricos con los que esa parte de la población había lidiado desde su llegada al país en condición de esclavos: una marca ineludible de la impronta y de la empresa colonial. Ese gesto clausuró cualquier agenda política que intentara indagar en la persistencia —en el tiempo presente de la nación— de desigualdades sociales o discriminación racial en contra de la población afrodescendiente en la isla.²² Incluso, cuando a la propia Belkis Ayón el escritor cubano Jaime Sarusky le preguntara en una entrevista si “el hecho de ser usted mujer y negra, ¿de alguna manera está reflejando sus personajes desafiantes?”²³ ella llegó a declarar: “En lo absoluto, o por lo menos yo no me lo propongo. Es que yo nunca he tenido problemas raciales”.²⁴

Sin embargo —y polemizando con su respuesta—, me atrevo a aseverar que esos devaneos y pliegues narrativos entre el pasado y el presente proveyeron a Belkis de las textualidades de un tiempo matérico para erigir, desde la exclusión femenina de Sikán —en el

²⁰ Mateo, David, “Volver sobre los sentidos” en el catálogo de la exposición homenaje *Siempre Vuelvo: colografías de Belkis Ayón en la VII Bienal de La Habana*, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Ciudad de La Habana, 2000

²¹ Véase Shohat, Ella, “Notas sobre lo postcolonial” en Mezzadra, Sandro (comp.), *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2008, p. 106.

²² Tomás Fernández Robaina, investigador de la Biblioteca Nacional de Cuba y acucioso estudioso sobre el tema, ha escrito: “La discriminación ‘tradicional’ ha desaparecido (segregación social y racial en escuelas, parques, lugares públicos). Se creyó entonces que esas medidas eran suficientes y que con la educación y el tiempo los prejuicios disminuirían, y por lo tanto, la discriminación y el racismo se retirarían vencidos de nuestra sociedad. El ‘problema racial’ fue tratado de modo dogmático y no ha sido vencido ni en el capitalismo ni en el socialismo: la historia nos hace patente que no es posible la total solución del racismo tradicional y acendrado con sólo el llamado a la conciencia, o porque se cambian las estructuras sociales y económicas de una formación socioeconómica. Se ha de tomar en cuenta lo histórico, lo racial, lo económico, lo educacional, lo genérico y lo religioso, y el combate debe hacer participar a otros grupos sociales oprimidos: mujeres, jóvenes, homosexuales”, en “La prosa de Nicolás Guillén en la defensa del negro cubano”, *Cuba: personalidades en el debate racial*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2008, p. 23.

²³ Sarusky, Jaime, (entrevista con Belkis Ayón), “Hablar de los mitos del arte” en *Revista Revolución y Cultura*, número 2-3, 1999, pp. 68-71.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Bhabha, Homi, "Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna", en *El Lugar de la cultura*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 2002, p. 185

²⁶ Hernández, Orlando, "La respetuosa arbitrariedad de Belkis Ayón", disponible en el sitio web de Belkis Ayón: <http://www.ayonbelkis.cult.cu/belkis_es/>.

tiempo del mito—, un relato tropológico que potenciaba la visibilización de otras negociaciones e interrogaba las temporalidades divergentes y heterogéneas de la nación cubana. La propia ambigüedad desde la cual la artista construía su lugar de enunciación nos hace entender las intersecciones productivas que acontecen en los gestos de reproducción, apropiación y oposición a los dispositivos que maneja el estado para edificar los constructos de legitimación de la nación postcolonial. Homi Bhabha, al describir el lugar de la nación en el marco de la temporalidad, señaló que:

La narrativa de la nación se encuentra obligada a afrontar una inevitable ambivalencia, con dos planos temporales que interactúan. En un plano temporal, el pueblo es objeto de una pedagogía nacional, ya que se encuentra siempre en construcción, en un proceso de progreso histórico hacia un nunca culminado destino nacional. Pero en el otro plano, la unidad del pueblo, su identificación permanente (desde y hasta siempre) con la nación, debe ser continuamente significada, repetida y escenificada.²⁵

Así, desde las coordenadas de esos gestos performativos, Belkis Ayón supo trascender la bidimensionalidad de las superficies visuales con las que trabajó, para otorgarles volumen, peso y corporalidad metafórica a las espectralidades de una herencia africana —a esos fantasmas de la nación—, que emergen cotidianamente en las silenciadas, pero persistentes, herramientas de la violencia colonial. En las palabras del investigador cubano Orlando Hernández encuentro también un poderoso correlato para sostener mis argumentos: "Lo que Belkis intenta rescatar con su obra es, quizás, ese respeto por prácticas culturales y estéticas que nuestra sociedad ha marginado y malinterpretado en virtud de nuestra larga herencia colonial, no sólo demasiado racionalista, sino también demasiado blanca, católica o atea".²⁶



Figura 3. Belkis Ayón, *Arrepentida*, 1993, colografía, 93.5 x 67.5 cm.

Propuestas como *Sálvanos Abasí*, de 1989; *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros*, de 1990; *Arrepentida*, de 1993; *Temores infundados*, de 1997; *Intolerancia*, de 1998; y *Acoso*, de ese mismo año, se convirtieron en sitios de reclamo, pero también de interrogación sobre las exclusiones y ausencias de un otra(o) producida(o) como la diferencia. En todas estas obras el cuerpo se instituye como la matriz y el soporte reflexivo de un juego con lo visible e (in)visible, con la materialidad y lo (in)material, con lo permitido y lo proscrito. El cuerpo resulta ahí ese espacio liminal sobre el cual transitan los rituales alternativos que Belkis re-funda y re-inventa. Por ello la presencia de Sikán, su cuerpo, sus ojos y su mirada inquisidora ocupan de modo protagónico la totalidad de estas creaciones artísticas.

La intensidad escenográfica de ese proceso de reinención-reconstitución que acontece en el hecho visual que Belkis corporeiza evoca la emergencia de una subjetividad política que busca indagar o desempolvar aquellos archivos habitados por relaciones de poder y clasificaciones restrictivas. Justamente su obra *Arrepentida*, de 1993, explora las tesituras de un sujeto-cuerpo en transmutación. Al decir de la propia Belkis: "En ella una mujer aparece desgarrándose la piel como símbolo de la ambivalencia entre lo que queremos ser y lo que somos realmente".²⁷ Asimismo, en *Aunque vayamos al cielo siempre se acordarán de nosotros*, de 1990, la creadora ya despojaba a Sikán del régimen de verdad que han entronizado los derroteros de una tradición ancestral, para —desde el propio título de su propuesta—apuntalar la disputa por los sentidos de un conocimiento que ella somete a vigilancia. Y esto lo hace, no como un grito explosivo de liberación, sino con la potestad de quien ejerce un poder sobre sus facultades enunciativas.

Aquí no se trata de reproducir los vericuetos del mito fundacional Abakuá, no hay nada anecdótico en estos gestos visuales; es el encuentro con una espiritualidad —casi filosófica— que potencia, desde el empoderamiento de un discurso femenino, la subversión de los roles históricos asignados a una Sikán que se multiplica, que crece, que se expresa en nombre de muchos. La propia iteración de esos rostros sin boca (en franca alusión a Tanze, el pez, la voz sagrada, el secreto original) nos remiten al silencio, pero no al silencio como ausencia, sino como la marca de su presencia.

Entonces, el mutismo de esos cuerpos portadores del signo de la otredad resulta violentado por la dupla Belkis-Sikán y éstos se convierten en cuerpos parlantes, cuerpos siluetas, cuerpos testimonios, cuerpos memorias, cuerpos archivos. Siguiendo a Judith Butler, "Los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos 'son'".²⁸

²⁷ Mateo, David, (entrevista con Belkis Ayón), "En confianza irregular" en *Revista La Gaceta de Cuba*, número 2, año 35, marzo-abril, 1997, pp. 50-51.

²⁸ Butler, Judith, "Prefacio" en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y los discursos del "sexo"*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 11.



Figura 4. Belkis Ayón, *Intolerancia*, 1998, Colografía, 100 x 75 cm.

La geografía simbólica que estalla en los cuerpos de estas creaciones de Belkis configura un territorio de texturas encontradas y de diversas capas matéricas. Las anaforuanas o firmas que validan los rituales Abakuá, las escamas del pez Tanze y el moteado de la piel de leopardo, o de serpiente, se yuxtaponen en una especie de palimpsesto visual. La técnica de la colografía le permite la experimentación con recortes y relieves, un procedimiento artesanal y casi arqueológico, que también remeda a las inscripciones de un archivo. Por ello, las escenificaciones cotidianas de la pedagogía del estado-nación, ésas que hacen aparecer a la cultura religiosa de antecedente africano como ruinas y huellas que habitan el pasado y que han estado en posición de subalternidad en los relatos constitutivos de la nación cubana, aparecen con una fuerza inusitada sólo para potenciar muchas otras discusiones en las superficies gráficas de estas figuraciones que Belkis Ayón produce.



Figura 5. Belkis Ayón,
 Acoso, 1998,
 Colografía, 100 x 75 cm.

La propia inmersión antropológica de la creadora en la Sociedad Secreta Abakuá, el viaje personal que va del interés por los libros que recuperan testimonios y datos históricos al proceso de desenterrar los fundamentos genésicos y filosóficos de una práctica vivencial, significaron un desplazamiento mayúsculo. Esa trayectoria le permitió el posicionamiento de una mirada crítica de doble articulación: la reivindicación de un discurso femenino en el entramado de un ejercicio político que interrelaciona género, cuerpo y religiosidad, y al mismo tiempo la reflexión desde esa coyuntura epistemológica sobre las marcas raciales y la producción de la diferencia —social, cultural y política— en cuerpos que resultan moldeados por la mirada que coloniza, higieniza y controla. Consciente de esa doble alteridad, Belkis ensucia, desfigura, emborriona la nitidez de los cuerpos con los que trabaja. En *Intolerancia*, de 1998, y *Acoso*, de ese mismo año, ya se materializan esas búsquedas y esas preguntas incómodas en el juego con las zonas de color; blancos, negros y grises se amalgaman y superponen en espacios de sombras, plagados de las huellas que la técnica del grabado le permite explorar. Allí la propia superficie gráfica se dinamiza, pierde el sosiego que tenían sus producciones anteriores; el cuerpo mismo desaparece y queda su sinécdoque: rostros, manos, ojos, miradas.

En estas incursiones finales de Belkis vuelven a ser pertinentes las indagaciones de Judith Butler cuando pregunta: “¿Cómo tales restricciones producen no sólo el terreno de los cuerpos inteligibles, sino también el de un dominio de cuerpos impensables, abyectos, invivibles?”

[...] ¿cómo podrían alterarse los términos mismos que constituyen el terreno ‘necesario’ de los cuerpos haciendo impensable e invivable otro conjunto de cuerpos, aquellos que no importan del mismo modo? ¿Qué cuerpos llegan a importar? ¿Y por qué?”²⁹

El arte cubano contemporáneo, signado por la heterodoxia y por una instruida tradición, encontró en Belkis Ayón una fiel continuadora de sus preceptos más loables. La experiencia estética y la introspección de su discurso comulgaron en una obra gigantesca que penetró en los intersticios de nuestros significantes culturales. Sus ojos, los ojos de Sikán, esos que siempre nos miran, garantizarán el eterno retorno de esta peculiar creadora.

²⁹ Butler, Judith, *op. cit.*, p. 14.

Apuntes para un cierre

Estas incursiones artísticas que van de África a Cuba, de Cuba al Caribe y de ahí de regreso a África, en un diálogo siempre intertextual y en un recorrido sinuoso y accidentado, conciben al cuerpo de la mujer negra como un territorio de contestación, susceptible de ser cartografiado en un mapa que revela y al mismo tiempo oculta múltiples historias, con profundas cicatrices grabadas en cada zona. El cuerpo es aquí el sitio de discusión de lo político, el instrumento de la memoria y el significante activo de trayectorias que encontraron en la operación de clasificación racial las herramientas discursivas para naturalizar los mecanismos de producción de la diferencia bajo la impronta del designio colonial.

El régimen de miradas y las políticas de visibilización del cuerpo femenino que los gestos creadores de Abdellatif Kechiche y Belkis Ayón hacen emerger desde las especificidades de sus narrativas visuales contribuyen a evidenciar las tecnologías históricas de dominio corporal por parte de ejercicios autoritarios. El cuerpo del sujeto colonial —ese que alcanza sus más desbordantes figuraciones en el de la mujer negra— se reificó (y así se sigue presentando) siempre como el exceso, lo abyecto, lo monstruoso, lo primitivo, la disolución misma de los límites del cuerpo blanco, masculino y racional de los modelos hegemónicos. La posibilidad de desestabilizar y perturbar las normativas de esa producción de imágenes corporales desde sus propios códigos genésicos moviliza el arsenal crítico de las metodologías, también, postcoloniales que estos artistas resemantizan, para mostrar, una vez más, los pliegues y anomalías de tales constructos. ■