



AFÁN

Raza, género y
política cultural

bell hooks

traficantes de sueños

mapas

Scale, about 6½ Inches to 1 Mile

Afán

Raza, género y política cultural

bell hooks

Traducción:

Ana Useros Martín

traficantes de sueños

Traficantes de Sueños no es una casa editorial, ni siquiera una editorial independiente que contempla la publicación de una colección variable de textos críticos. Es, por el contrario, un proyecto, en el sentido estricto de «apuesta», que se dirige a cartografiar las líneas constituyentes de otras formas de vida. La construcción teórica y práctica de la caja de herramientas que, con palabras propias, puede componer el ciclo de luchas de las próximas décadas.

Sin complacencias con la arcaica sacralidad del libro, sin concesiones con el narcisismo literario, sin lealtad alguna a los usurpadores del saber, TdS adopta sin ambages la libertad de acceso al conocimiento. Queda, por tanto, permitida y abierta la reproducción total o parcial de los textos publicados, en cualquier formato imaginable, salvo por explícita voluntad del autor o de la autora y sólo en el caso de las ediciones con ánimo de lucro.

Omnia sunt communia!

mapas

Mapas. Cartas para orientarse en la geografía variable de la nueva composición del trabajo, de la movilidad entre fronteras, de las transformaciones urbanas. Mutaciones veloces que exigen la introducción de líneas de fuerza a través de las discusiones de mayor potencia en el horizonte global.

Mapas recoge y traduce algunos ensayos, que con lucidez y una gran fuerza expresiva han sabido reconocer las posibilidades políticas contenidas en el relieve sinuoso y controvertido de los nuevos planos de la existencia.

© 2015, Gloria Watkins. Todos los derechos reservados. Autorizada la traducción del inglés de la edición publicada por Routledge, miembro de Taylor & Francis Group LLC.

© 2021, de esta edición, Traficantes de Sueños.

El presente libro está disponible para su libre lectura en la página web:
www.traficantes.net

Edición original: *Yearning: Race, Gender, Cultural Politics*,
2ª ed., Nueva York y Londres, Routledge, 2015.

Primera edición: mayo de 2021

Título: Afán. Raza, género y política cultural

Autora: bell hooks

Traducción: Ana Useros Martín

Maquetación y diseño de cubierta:

Traficantes de Sueños

Edición:

Traficantes de Sueños

C/ Duque de Alba 13. C. P. 28012. Madrid.

Tlf: 915320928

mail.editorial@traficantes.net

ISBN: 978-84-123398-2-6

Depósito Legal: M-13472-2021

Afán

Raza, género y política cultural

bell hooks

Traducción:

Ana Useros Martín

traficantes de sueños
mapas

Índice

Prólogo a la nueva edición	15
1. Escenas de liberación: expresar este afán	19
2. La política de la subjetividad radical negra	37
3. Negritud posmoderna	49
4. El circuito Chitlin: sobre la comunidad negra	61
5. El hogar: un bastión de resistencia	71
6. Interrogación crítica: hablar de raza, resistir el racismo	83
7. Reflexiones sobre raza y sexo	91
8. Representaciones: el feminismo y la masculinidad negra	101
9. Sentada a los pies del mensajero: recuerdo de Malcolm x	119
10. Divas del Tercer Mundo: las políticas de la solidaridad feminista	131
11. Una estética de la negritud: ajena y antagonista	149
12. Herencias estéticas: la Historia trabajada a mano	163
13. De cultura a cultura: la etnografía y los estudios culturales como intervenciones críticas	173
14. Rescatar la cultura popular negra: Zora Neale Hurston, antropóloga y escritora	187
15. Elegir el margen como espacio de apertura radical	199
16. Nihilismo estiloso: raza, sexo y clase en las películas	211
17. Representar la blanquitud: <i>El cielo sobre Berlín</i>	223
18. Arte contrahegemónico. <i>Haz lo que debas</i>	233
19. Una llamada a la resistencia militante	249
20. Sexualidades seductoras. Representar la negritud en la poesía y en la pantalla	259

21. Mujeres negras y hombres negros: su asociación en la década de 1990	269
22. Una entrevista a bell hooks de Gloria Watkins: No, no me respondo a mí misma, enero 1989	285
23. Un último afán: enero de 1990	297
Bibliografía seleccionada	305

para ti ante quien yo me rindo
a ti a quien yo espero

Prólogo a la nueva edición

AUNQUE LLEVO VARIOS años escribiendo crítica cultural para revistas, *Afán* fue la primera recopilación en forma de libro de esa faceta de mi obra. El proceso de reunir los diversos ensayos en una colección fue emocionante, en tanto me permitía expresar la gama de mis intereses teóricos. Cuando escribo acerca de la cultura popular puedo centrarme en la intersección entre el género, la clase y la raza. Además, había descubierto, en mis clases y en mis conferencias, que usar un texto visual —cine, arte o televisión— como fundamento para hablar de la raza y el género, engancha a la gente. Con independencia de su raza, de su clase, de su género, todo el mundo parecía tener ideas y albergar opiniones sobre las narraciones visuales que servían como catalizadoras de un debate profundo.

Centrar la crítica en las producciones culturales abría un espacio para la educación de la conciencia crítica que podía servir como pedagogía de la liberación, tanto en la academia como en la sociedad en general. A diferencia de la teoría y la práctica feminista, que exige en último término un compromiso con la política feminista y un cambio completo de la sociedad que se percibe como peligroso y amenazador, la crítica cultural permitía un discurso más democrático. Si bien buena parte de la crítica está escrita desde una perspectiva progresista o radical, no tiene su razón de ser en una agenda militante radical.

A diferencia de la teoría feminista, que surgía de un debate más abstracto acerca de lo que significa desafiar el patriarcado y crear nuevos paradigmas culturales, la crítica cultural abordada desde un punto de vista feminista podía enganchar al público de manera más directa, ya que permitía que todo el mundo tuviera su espacio a la hora de iniciarse en la crítica radical. Y, lo más importante, permitía que el público reconociera el carácter interconectado de los sistemas de dominación. Hoy en día está de moda hablar de la interseccionalidad, de la superposición de sistemas como el racismo, el sexismo y el elitismo de clase. Sin embargo, la interconectividad es una manera más vital de enmarcar el discurso en tanto sirve como constante recordatorio de que no podemos cambiar un solo aspecto del sistema sin cambiarlo por completo.

Sin duda alguna, en el terreno de la raza y de la representación es evidente que quienes producen cultura podrían crear obras que fueran progresistas en la articulación de una agenda antirracista, que a su vez podría basarse en estereotipos sexistas a la hora de proporcionar temas reconocibles a su público, lo que reduciría el potencial amenazador de su obra. En tanto crítica, mi aspiración era emplear la crítica cultural para contribuir a la labor de terminar con la dominación y la opresión en todas sus formas. Este énfasis posibilita un punto de partida inclusivo donde no existe la obligación de priorizar el género sobre la raza o viceversa, donde no se exige que los temas de clase y sexualidad se queden fuera del debate por temor a que socaven el pensamiento radical.

La crítica cultural visionaria y radical pretende hacer algo más que deconstruir la producción cultural, se esfuerza en llamar la atención sobre los modos alternativos de creación, sobre las nuevas formas de mirar, de pensar y de ser. Cuando empecé a concentrarme en la crítica cultural me impresionaba su potencial para hablar de la inclusión. Empecé a pensar que, al igual que la interconectividad de los sistemas de dominación, era un punto de partida necesario a partir del cual hacer una crítica de la producción cultural y también me llevó a reflexionar en profundidad acerca de las maneras en las que la raza, la clase, el género, la sexualidad y la religión nos conectan a todas.

Para construir solidaridad en nuestras luchas, para terminar con la dominación y la opresión, parecía vital llamar la atención sobre nuestra humanidad compartida; y nuestro universo emocional era uno de los lugares donde esa unidad estaba presente. A lo largo de las diferencias de raza, género, clase, sexualidad y religión existía un reino de emociones compartido. Pensar acerca de las pasiones y los anhelos compartidos era pensar acerca de todas las personas que estábamos y estamos dedicadas a seguir siendo críticamente conscientes. Pensando que nuestro afán podría servir como una fuerza unificadora, quería ligar el anhelo de nuestros corazones con la búsqueda de la libertad. El aspecto más esencial de esta colección es su demanda de que vinculemos la pasión personal.

Agradecimientos

Muchos de estos ensayos nacieron al calor de diálogos apasionados, algunos incluso en momentos de intenso dolor emocional. Estoy profundamente agradecida a la «comunidad» improvisada de intelectuales progresistas negros que se han puesto en mi piel. ¡Gracias! Gwenda, mi hermana, que «toma» la palabra y la difunde. Ehrai, mi amigo de la infancia, siempre dispuesto a un intercambio crítico. A. J., que nunca me deja olvidar el éxtasis de la Palabra, con quien charlo las largas horas de las noches insomnes. Michele Wallace, una compañera con la que iría hasta el abismo. Saidiya, cuyo apoyo sostiene y suaviza el viaje. Cornel West, un verdadero amigo de mi mente. Paul Gilroy, que me ayuda a recomponer los pedazos y fragmentos rotos de mi corazón. Y, finalmente, esas locas y divertidas aprendices de teóricas, las «divas»: gracias. Especialmente estoy agradecida a Dionne, cuyo valor y perseverancia iluminó el sendero, abriendo camino a las demás. Y, para terminar, doy gracias a Tanya, Hija del Yam, mi hija espiritual, a quien he visto crecer hasta la conciencia liberadora. De estudiante a docente, ella ha estado a mi lado, mujer con mujer, guiándome en la corrección de este libro, siempre desafiándome a vivir a la altura de la verdad de mis palabras.

1. Escenas de liberación: expresar este afán

LA OBRA DE TEATRO de Lorraine Hansberry, *A Raisin in the Sun* [Una pasa al sol], acaba de adaptarse a la televisión. Se ha exhibido ante un público de masas dentro de la serie de la PBS American Playhouse. Estrenada en Broadway en 1959, la obra fue pionera en muchos aspectos. Lorraine Hansberry fue la dramaturga norteamericana más joven, la quinta mujer dramaturga, la única persona negra y, por supuesto, la primera escritora negra que ganó el Premio del Círculo de Críticos teatrales de Nueva York a la «Mejor obra del año». En su primer montaje, *A Raisin in the Sun* era, en muchos sentidos, una producción cultural contrahegemónica. La obra «interrogaba» el miedo que había entre las personas negras a salirse de su lugar —no conformarse con las normas sociales, especialmente por las dictadas por la supremacía blanca— y a que esto los llevara a la destrucción, incluso a la muerte. En un nivel básico, la obra trataba de la vivienda, del modo en que la segregación racial en una sociedad capitalista implica que las personas negras sufran discriminación cuando buscan alojamiento. Dejaba claro que a la familia Younger no le interesaba formar parte de la cultura blanca, no quería asimilarse: quería una casa mejor.

En tanto producción cultural contrahegemónica, la obra de teatro *A Raisin in the Sun* estaba repleta de contradicciones.

Aunque era antiasimilacionista, evocaba la posibilidad de mudarse de un conjunto de valores de clase a otro, con personas de clase obrera que aspiraban a los estilos de vida de la clase media. La obra prometía que la cultura negra tradicional y su sistema de valores, epitomizados aquí por Mama se conservarían en la nueva ubicación. Son los valores que hacen que Mama le pregunte a Walter Lee, que únicamente concibe el éxito en el sentido capitalista materialista: «¿Desde cuando el dinero se ha convertido en la vida?». Advirtiéndonos en contra de basar en el materialismo nuestro sentido de la identidad, nuestra cultura y nuestros valores, Mama recuerda a su familia que la población negra sobrevivió al holocausto de la esclavitud porque tenían maneras opuestas de pensar, formas que eran diferentes a las estructuras de dominación que decidían buena parte de sus vidas. Las críticas al materialismo fueron cruciales para las personas negras que trataban de conservar su dignidad en un mundo capitalista y consumista en veloz desarrollo. Ese mundo es al que quiere sumarse Walter Lee. Su deseo de coger el dinero del seguro y comprar una licorería vincula el capitalismo consumista con la producción de un mundo de adicciones. Con una presciencia visionaria, Hansberry apunta a la posibilidad de que las sustancias (el alcohol, las drogas, etc.) y el abuso de ellas amenacen la solidaridad negra, actuando como una fuerza genocida en el seno de la comunidad negra.

Retrospectivamente, *A Raisin in the Sun* apuntaba de manera profética a la manera en la que el capitalismo de consumo y la integración racial, en un futuro próximo, transformarían las vidas de las personas negras. Como un potencial monstruo del capitalismo avanzado, Walter Lee, consumido como está por el deseo de cosas materiales, representa simbólicamente el posible destino de las personas negras pobres en la cultura contemporánea. Lo rescatan Mama y los valores del Viejo Mundo. Walter Lee está consumido por el «afán». Su anhelo de dinero, de objetos, de poder y de control sobre su destino lo convirtió en un símbolo de los negros norteamericanos de clase baja en la década de 1950 y principios de la década de 1960. Irónicamente, cuando la obra alcanzó a un público contemporáneo en la década de 1980, Walter

Lee (interpretado por Danny Glover) fue representado como un hombre negro enloquecido, furioso, peligroso. Había desaparecido el Walter Lee que simbolizaba el «afán» colectivo negro; en su lugar se alzaba el terrorista negro aislado, una imagen que encarnaba para un público blanco las concepciones racistas de la masculinidad negra contemporánea.

Me dejó atónita la manera en la que la revisión contemporánea de la obra de Hansberry ya no hacía de ella una producción cultural contrahegemónica, sino una obra que encajaba en los estereotipos populares racistas de la masculinidad negra en tanto amenazadora, peligrosa, etc. Al tratar de convertir esta obra en un producto accesible a un público de masas predominantemente blanco, la obra se alteró de tal manera que la interpretación de los papeles específicos se correspondiera con las concepciones prefabricadas de la identidad negra, especialmente de la identidad masculina negra. En un convincente ejemplo de la manera en la que la mercantilización contemporánea de la cultura negra despoja a una obra de su potencial contrahegemónico, esta versión apenas recibió la atención de la crítica. Aun cuando fue «vapuleada» y criticada en un buen número de conversaciones personales entre artistas e intelectuales negros, nadie la convirtió en tema de una crítica cultural pública exhaustiva. Cuando en estos días una obra escrita por una persona negra recibe atención, elogios o reconocimiento en los círculos culturales dominantes, la crítica negra pocas veces responde con una crítica severa. O, en el caso de una obra teatral, como *Driving Miss Daisy* [Paseando a Miss Daisy], creada por una persona blanca con un papel principal para un actor negro, la presunción tácita parece ser que, puesto que el éxito de esta obra (que después se adaptó al cine) ha catapultado a actores negros al estrellato, esto la situaba por encima de cualquier reproche crítico. Una vez más, a los círculos artísticos e intelectuales negros les era más sencillo enfrentarse en conversaciones privadas a la sentimentalización de las relaciones de raza en esta producción cultural bastante aburrida y convencional. La gente podía admitir haberse conmovido con el drama sentimental de *Driving Miss Daisy* de la misma manera que algunos espectadores negros se emocionan con *Lo que el*

viento se llevó, a pesar de reconocer políticamente cómo la reproducción de los productos culturales que animan y endulzan las relaciones de raza enraizadas en la dominación son una peligrosa manera de minar los esfuerzos por crear una conciencia crítica de la necesidad de erradicar el racismo.

La crítica cultural ha funcionado históricamente en las vidas negras como una fuerza que promueve la resistencia crítica, que permite que la gente negra cultive en su vida cotidiana una práctica crítica y un análisis que interrumpa e incluso deconstruya esas producciones culturales que están diseñadas para promover y reforzar la dominación. En otras palabras, una familia negra pobre, como aquella en la que yo me crié, podía sentirse a ver *Amos n'Andy*, disfrutarlo incluso, aunque simultáneamente lo criticáramos, y hablar de las maneras en las que esta producción cultural servía a los intereses de la supremacía blanca. Sabíamos que no estábamos viendo representaciones de nosotros mismos que hubieran sido creadas por artistas negros o por blancos progresistas. Dentro del contexto de una estructura de *apartheid* social, en la que prácticamente todo aspecto de la vida negra estaba determinado por los esfuerzos de quienes ostentaban el poder de conservar la supremacía blanca, las personas negras eran increíblemente justicieras. No solamente había ahí en la vida negra una preocupación obsesiva con el ascenso racial (hacer todo lo que fuera necesario para mejorar la calidad de la vida negra), sino que había un reconocimiento constante de la necesidad de oponerse y denunciar las representaciones de la negritud creadas por la gente racista blanca. Cuando nos sentábamos en el salón en la década de 1950 y 1960 para ver a los pocos negros que salían por la pantalla del televisor hablábamos de sus interpretaciones, pero siempre hablábamos de cómo los estaban tratando las personas blancas. Tengo vivos recuerdos de ver *El show de Ed Sullivan* el domingo por la noche, de ver en aquel show al gran Louis Armstrong. Papá, que habitualmente estaba callado, habló de la música, de cómo se trataba a Louis Armstrong y de las implicaciones políticas de su aparición en el programa. Ver la televisión en las décadas de 1950 y 1960 y escuchar la conversación de los adultos fue una

de las maneras principales en las que buena parte de la juventud negra aprendió sobre las políticas raciales.

Otro vivo recuerdo que me viene a la memoria es ver con mis cinco hermanas *Imitación a la vida*, uno de los primeros dramas en la pantalla que vinculaba los temas de la raza, el género y la sexualidad. Al participar en debates caseros sobre estas obras, muchas de nosotras desarrollamos una conciencia crítica de las políticas raciales. Al responder a la producción cultural televisada, las personas negras podían expresar ira ante el racismo que moldeaba la representación, la construcción de las imágenes. Entonces no se hacía un consumo pasivo de las imágenes. ¿Cómo podrían consumir pasivamente los espectadores negros una película como *El nacimiento de una nación*, cuando convivíamos diariamente con la amenaza de los linchamientos y la realidad de los asesinatos racistas? ¿Cómo podían las niñas negras que crecían hasta hacerse mujeres en un sur segregado tan cargado de violencia sexualizada (sabías que cada vez que caminaras desde la casa de tu madre a la casa de tu abuela debías evitar cualquier contacto ocular directo con los hombres blancos montados en coches y que los hombres blancos no debían pillarte a solas en ningún lugar apartado porque te podían violar) no sentir el terrorismo sexual que conforma la tensión subyacente de *Imitación a la vida*? Nuestra mirada no era pasiva. La pantalla no era un lugar de evasión. Era un lugar de confrontación y encuentro.

Nadie ha estudiado bien el punto hasta el cual la integración racial modificó la respuesta negra ante la industria cultural y las producciones culturales. Esa mirada crítica negra colectiva, desarrollada en el contexto de la resistencia a la franca discriminación racista y a la violencia racial, se alteró a finales de la década de 1960 y durante la década de 1970 a medida que las barreras se franqueaban y que las personas blancas responsables de las escenas de los medios de comunicación de masas (en especial de las de la televisión y el cine) se dieron cuenta de repente de que, a pesar del racismo, o quizás incluso debido a los tabús racistas, de hecho los espectadores blancos no solo aceptarían las imágenes negras en la pantalla sino que, en realidad, estas les cautivarían.

La cobertura mediática de las luchas negras por los derechos civiles, del movimiento *black power*, de las revueltas raciales y de otros acontecimientos semejantes se convertían en noticias emocionantes. La violencia entró en las pantallas a todo color de una manera que cautivó la atención del público de masas. Las imágenes negras se mercantilizaron como nunca en la historia.

Desgraciadamente, toda esa crítica cultural contrahegemónica que había sido perfeccionada y desarrollada en el cuarto de estar de las familias negras, en las cocinas, en las peluquerías de hombres y mujeres, no salió a la superficie bajo ninguna otra forma. La población negra no se dedicó a escribir un cuerpo de análisis cultural crítico que acompañara a la proliferación de imágenes. La forma principal que adoptó la crítica cultural negra fue la cuestión de las buenas o malas imágenes. Esta respuesta crítica se correspondía con un énfasis político en la reforma. Si el objetivo de la lucha de liberación negra de tendencia reformista era la equidad dentro de las estructuras sociales existentes, se podía deducir que habría una aceptación pasiva de la mercantilización de la vida cultural negra siempre que las imágenes que se produjeran se consideraran «buenas» o «positivas». Y que esto se determinaría según si las imágenes creadas se consideraban o no como una contribución dirigida a lograr la inclusión racial en la cultura dominante. Colocar la crítica cultural elaborada por la crítica negra únicamente en el ámbito reformista del debate acerca de las buenas o las malas imágenes fue una manera eficaz de silenciar un diálogo más crítico y complejo. No es extraño entonces que no haya habido, hasta hace muy poco tiempo, una preocupación por la creación de espacios culturales en los que se fomente que amplios sectores de representantes del pensamiento negro ejerzan la crítica cultural. El énfasis actual en el desarrollo de los estudios culturales en los entornos académicos, así como la aparición de cada vez más publicaciones que están dispuestas a publicar perspectivas diversas sobre la cultura está contribuyendo a crear un clima en el que más intelectuales y artistas negros pueden hacer crítica cultural.

Si queremos entender las maneras en las que las luchas de liberación negras y, en especial, la descolonización de nuestras mentes se ven afectadas por los medios de comunicación hay que hablar de los cambios de la respuesta negra ante los productos mediáticos creados por el capitalismo de consumo (estos días somos un público mucho más pasivo). En la introducción a *Cultural Politics in Contemporary America* [Política cultural en el Estados Unidos contemporáneo], Ian Angus y Sut Jhally aportan poderosas razones por las que la crítica cultural debe confrontarse al poder de las representaciones en tanto estas afectan a la formación de la identidad social:

En la cultura contemporánea, los medios de comunicación se han vuelto esenciales para la constitución de la identidad social. No se trata solo de que los mensajes de los medios de comunicación se hayan convertido en importantes formas de influencia sobre los individuos. También nos identificamos y nos construimos como seres sociales a través de la mediación de las imágenes. No se trata sencillamente de que la gente esté dominada por las imágenes, sino de que la gente busca y obtiene placer mediante la experiencia del consumo de estas imágenes. Comprender la cultura contemporánea implica centrarse tanto en la fenomenología del espectador como en la forma cultural de las imágenes.

Dentro de las comunidades negras, los cambios fundamentales en las concepciones de la identidad social tuvieron lugar después de la década de 1970. La mirada crítica colectiva negra, que era esencial para una política cultural de resistencia que se transmitía de manera oral, se alteró en lo fundamental. Se sustituyó por una ética que contradecía totalmente los valores en los que incidía Mama en *A Raisin in the Sun*. Ahora el énfasis estaba en encontrar trabajo para las personas negras dentro de las industrias culturales. Y, por supuesto, si ese trabajo estaba bien pagado, entonces eso invalidaba cualquier necesidad de cuestionarse la política que subyacía bajo determinadas representaciones.

La crítica cultural es especialmente relevante para los artistas y/o intelectuales negros que nos consideramos comprometidos con una lucha continua por la liberación negra y con un énfasis

central en la descolonización. La educación para una conciencia crítica es la tarea más importante a abordar. Como muchos de nosotros trabajamos en la academia, es mediante una pedagogía liberadora como podemos hacer una intervención crítica útil. La escritura y la palabra hablada son dos espacios importantes para la transmisión de nuestras ideas. En el entorno universitario, cumplir con las exigencias de nuestra profesión a menudo dificulta hacer una labor que es fundamentalmente una expresión de un compromiso político radical. Muchos académicos implicados en los estudios culturales no consideran que su obra surja de una política cultural de oposición, progresista, que busca vincular la teoría y la práctica, que tiene como punto central de su agenda compartir el conocimiento y la información de maneras que transformen nuestra manera de pensar la realidad social. Resulta algo desconcertante y potencialmente decepcionante observar a colegas que se muestran indiferentes ante las necesidades concretas de los grupos marginales y que reclaman los estudios culturales como su dominio de privilegio. No obstante, no es algo que me desanime, porque veo la potencia de la crítica cultural progresista en el aula y reconozco que ese es el lugar crucial para una intervención crítica. Por lo tanto, sería un grave error abandonar ese campo en manos de esos pensadores a quienes lo que les preocupa principalmente es su carrera profesional.

He descubierto que el alumnado se implica mucho más cuando aprende a pensar de manera crítica y analítica, explorando aspectos concretos de su realidad, especialmente de su experiencia de la cultura popular. Cuando enseño teoría me doy cuenta de que el alumnado puede entender un paradigma particular en abstracto, pero que no es capaz de aplicarlo a sus vidas. Centrarnos en la cultura popular ha sido una de las maneras principales de franquear ese abismo. Cuando se estrenó la película de Spike Lee, *Haz lo que debes*, las alumnas negras que estudiaban conmigo teoría feminista, que habían empezado a aplicar un análisis feminista basado en una comprensión de la raza y la clase, experimentaron un conflicto. Disfrutaron de la película, pero había aspectos de la obra que las perturbaban. Les preocupaba hondamente el tema de si una crítica negativa significaba

que no estaban apoyando a un hermano (es decir, a Spike Lee), un hermano que lo hacía lo mejor posible y que era solidario con la negritud. También temían que mostrar desacuerdo entre ellas pudiera interrumpir la solidaridad y el sentimiento de vinculación racial. Una vez más, cuando nos educamos mutuamente para adquirir conciencia crítica, tenemos la oportunidad de ver lo importante que es expresar perspectivas diversas para cualquier lucha política progresista que persiga seriamente la transformación. Entablar un intercambio intelectual en el que se pueda escuchar una diversidad de puntos de vista posibilita que la gente pueda presenciar de primera mano la solidaridad que se refuerza en un contexto de intercambio y de confrontación crítica productiva.

Un tema que surge cuando al alumnado se le enseñan las destrezas de la crítica cultural radical es la sensación de conflicto entre el placer y el análisis. En un primer momento se suele dar por sentado que si se critica un asunto es porque no te gusta. En tanto he escrito ensayos críticos sobre dos de las películas de Spike Lee, mis alumnos y alumnas me dicen a menudo: «Le tienes manía a Spike». O incluso antes de que «plantee mi caso», si expreso un interés positivo por la obra de Lee se sorprenden porque asumen que los ensayos críticos son un ataque. En cualquier pedagogía liberadora, el alumnado debería aprender a distinguir entre una crítica hostil que busca «vapulear» y una crítica que trata de iluminar y enriquecer nuestra comprensión. Son necesarias las críticas que aportan una perspectiva crítica sin impedir la apreciación si queremos que las personas negras desarrollen productos culturales que no se reciban, acepten y aplaudan simplemente por formulismo, un gesto que no hace sino reforzar las nociones paternalistas de la supremacía blanca.

La idea de que la crítica cultural producida por las personas negras debe reducirse a la cuestión de la representación positiva o negativa, o a funcionar de una manera interesada (es decir, si hablamos de una obra de una persona negra entonces hay que decir algo positivo o arriesgarse a que te «silencien») es algo a lo que se debe enfrentar en todo momento. Hace poco un amigo

cineasta me llamó para decirme que había visto varias antologías de escritos de mujeres negras sobre feminismo y que incluso aquellas editadas por mujeres negras no habían incluido mi obra. No podía entender cómo se podía excluir mi obra en publicaciones que se presentaban como un panorama crítico. Le respondí diciéndole que a la gente a menudo no le gusta lo que digo o el estilo con el que lo digo y que expresa ese desagrado ignorando mi obra. Sin duda uno de los principales peligros que emanan de la realidad de que buena parte de la escritura crítica y creativa de las personas negras procede de aquellas de nosotras que estamos alojadas en la academia es que la universidad es básicamente un marco de trabajo conservador que a menudo inhibe la producción de perspectivas diversas, de ideas nuevas y de estilos diferentes de pensamiento y escritura. En ocasiones, las personas negras que han adquirido poder dentro de la academia asumen el papel de policía secreta, vigilando las ideas y las obras para garantizar que nada de lo que digan contradiga el *statu quo*. Cuando enseño y escribo acerca de la obra de las escritoras negras, a menudo me encuentro con una enorme resistencia por parte del alumnado y de mis colegas cuando apunto que debemos hacer algo más que expresar una apreciación positiva ante su obra, que implicarnos críticamente de una manera rigurosa es un gesto de respeto mayor que la aceptación pasiva. Cuando le pido al alumnado que piense de manera crítica acerca de la maquinaria de la producción cultural (como se anuncia, reseña, difunde, etc., una obra), puesto que afecta al foco actual en las escritoras negras, y les pido que conecten esos procesos con la mercantilización de la negritud, a menudo se inquietan. Quieren entender únicamente en términos positivos la atención actual que reciben las escritoras negras. Se les hace difícil sopear la posibilidad de que la obra no sea necesariamente antagonista únicamente porque la haya creado una persona negra, que no ofrezca necesariamente una perspectiva no racista o no sexista. Este deseo de simplificar la respuesta crítica individual, de encerrarla dentro de un modelo dualista de bueno y malo, aceptación o rechazo, constituye un acercamiento a formas de conocimiento que la pedagogía liberadora trata de cambiar. Aun

cuando el dualismo metafísico occidental como enfoque filosófico paradigmático proporciona el marco «lógico» de las estructuras de dominación en esta sociedad (raza, género, explotación de clase), los individuos procedentes de los grupos oprimidos y explotados interiorizan esta manera de pensar, invirtiéndola. Por ejemplo: hay personas negras que podrían rechazar las premisas de la supremacía blanca y reemplazarlas con un concepto de la superioridad negra. Si adoptan ese punto de partida, pueden sentirse amenazadas por cualquier enfoque crítico que no refuerce esa perspectiva.

La crítica cultural comprometida con una política cultural radical (especialmente cuando enseña a alumnado procedente de grupos explotados y oprimidos) debe ofrecer paradigmas teóricos de modo tal que los vincule con estrategias políticas contextualizadas. Para mí, la pedagogía crítica (expresada mediante la escritura, la enseñanza y los hábitos de vida) se vincula fundamentalmente con una preocupación por crear estrategias que posibiliten que las personas colonizadas descolonizen sus mentes y sus acciones, por lo tanto, que fomente la insurrección del conocimiento sometido. La crítica cultural a la moda, que no se vincula de ninguna manera con una preocupación por la pedagogía crítica o con las luchas de liberación, obstaculiza este proceso. Cuando los críticos blancos escriben acerca de la cultura negra porque es el tema de moda, sin cuestionarse si su obra ayuda o no a perpetuar y prolongar la dominación racista, están participando en esa mercantilización de la «negritud» tan característica de las estrategias de colonización posmodernas. Jhally y Angus definen la cultura posmoderna como una «sociedad en la que la identidad social se forma mediante imágenes de los medios de comunicación de masas y donde la cultura y la economía se han fundido para formar una única esfera». Hay muy pocas obras que traten de analizar el impacto del posmodernismo en la cultura negra contemporánea. Una política cultural antagonista siempre ha formado parte de la lucha de liberación negra. Ahora más que nunca se necesita una crítica cultural que pueda iluminar y enriquecer nuestra comprensión de la formación social de la identidad negra, la mercantilización de la «negritud». Esta no

surgirá únicamente de los críticos negros, sino de toda la crítica cultural preocupada por la erradicación del racismo.

Dentro del campo de la crítica cultural se escuchan pocas voces afroamericanas. Hay más voces «negras», algunas procedentes de Europa y muchas de los países del Tercer Mundo. Cuando estas escriben acerca de la cultura negra estadounidense ofrecen una perspectiva valiosa, una que difiere de la de las personas afroamericanas. Por lo tanto, no «sustituyen» a las voces afroamericanas ausentes o silenciadas. Las ideas de la moda de la «diferencia», que apiñan a todas las personas de color sin distinguir perspectivas, pueden contribuir a enmascarar la ausencia de la presencia afroamericana en el campo de los estudios culturales. Con la crítica cultural, especialmente quienes somos personas negras, tratamos de crear un contexto para la intervención crítica que se vincule con las estrategias de liberación; no podemos ignorar la cuestión de la representación, puesto que en esta se decide quién va a hablar de nuestra cultura, con nosotras y por nosotros, y quién va a ser escuchada (con legitimidad) a medida que los estudios culturales se institucionalicen y mercantilicen de manera más sólida.

Como ya he afirmado, la crítica cultural es a menudo la asignatura que más engancha al alumnado en clase. Está claro quién es el público y cuál es el impacto que produce en ese público. No es este el caso con la crítica cultural refinada. Para evitar participar en la producción de crítica cultural, en tanto mercancía «de moda» con la que se comercia en el mercado académico, las personas que practican la crítica cultural podrían esforzarse en publicar en lugares (revistas, periódicos, etc.) donde potencialmente puedan llegar a un público diferente. Sin duda es importante que los críticos culturales aprovechen todas las oportunidades que tengan para implicarse en diálogos orales y conversaciones con públicos ajenos a la academia. Sin mutuo intercambio entre los sujetos culturales (por ejemplo, la población afroamericana) acerca de los que se escribe y la crítica que escribe sobre ellos, se puede reproducir con facilidad una política de dominación en la que las élites intelectuales asumen un viejo papel colonizador,

el del intérprete privilegiado, el de supervisores culturales. Habiendo ingresado en la universidad como una escritora preocupada por adquirir las credenciales que me permitieran obtener un empleo, soy siempre consciente de la manera en la que nuestra propia ubicación en el entorno académico, donde la obra de cada persona es periódicamente revisada, juzgada, evaluada, etc., determina qué escribimos y cómo escribimos. Por una parte, los «estudios culturales» han conseguido que escribir acerca de la cultura no blanca sea más aceptable, especialmente en el contexto de las humanidades; pero, por otro lado, esa obra no surge dentro de un contexto que haga necesariamente hincapié en la necesidad de abordar estos temas desde una pedagogía liberadora o desde una política progresista. Ahí radica el peligro. Los estudios culturales podrían convertirse fácilmente en el espacio de los delatores: el de aquellas personas que fingen ser aliadas de las personas desfavorecidas, oprimidas, pero que, en realidad, son espías o buscan mediar entre las fuerzas de la dominación y sus víctimas. La vigilante insistencia en que los estudios culturales se vinculen con una política cultural radical y progresista garantiza que estos se constituyan en un lugar que posibilite la intervención crítica. Irónicamente, aunque los escritores y/o académicos negros siempre se han dedicado a escribir crítica cultural, la manera en la que se ha constituido como un nuevo campo discursivo en la academia tiende a pasar por alto sus contribuciones o, cuando son reconocidas, tiende a devaluarlas. La respuesta más productiva por parte de la crítica negra ha sido la producción continuada de material y una voluntad expresa y continua de llevar el discurso de la crítica cultural a todos los frentes.

Esta colección de ensayos, *Afán. Raza, género y política cultural*, es el resultado de mi implicación con la crítica cultural. Cuando leía la obra de críticos culturales, tanto dentro como fuera de la academia, me perturbaba profundamente la escasez de material producido por mujeres afroamericanas. Teniendo en cuenta el actual interés por la ficción de las mujeres escritoras negras, resulta elocuente que no haya un deseo correlativo de escuchar lo que nosotras pensamos acerca de la producción cultural. Es posible que la gente conozca la incisiva crítica cultural de Michele

Wallace, pero que no hayan leído los ensayos de Hortense Spillers, Valerie Smith, Coco Fusco o Lisa Jones, por nombrar únicamente a unas pocas. Los estudios culturales y la crítica cultural me fascinan porque son el lugar evidente de una obra interdisciplinar, de una teoría feminista que busca combinar múltiples perspectivas, de una obra escrita desde una postura que incluye análisis de raza y clase.

Algunos de los ensayos incluidos en esta colección se publicaron originalmente en *Z Magazine*. Pero se inspiran en intercambios culturales concretos de la vida cotidiana. Cuando me resistí a ver la película de Spike Lee, *Haz lo que debas*, debido a que la manera en la que se publicitó parecía un montaje (a los espectadores se les decía ya lo que teníamos que ver o lo que veríamos cuando finalmente fuéramos al cine), no tenía ningún deseo de escribir acerca de ella. Finalmente, cuando ya pasó todo el alboroto, la vi, pero tomé la decisión de no escribir sobre ella. Cuando estudiantes y amistades me rogaron que respondiera a la película, que les proporcionara un marco crítico que pudiera servir de catalizador y que les obligara a pensar en profundidad acerca de la obra, respondí espontáneamente en forma de interminables conversaciones y después escribiendo mis pensamientos. Escribir crítica cultural en respuesta a un diálogo entablado con colegas y alumnado es diferente a escribir una pieza para que adorne la lista de publicaciones con vistas a una acreditación o a cualquier otro proceso de evaluación universitaria. En la medida en que muchos de los poderosos hombres blancos de la institución en la que yo enseño «adoran» *Haz lo que debas*, era consciente de que manifestar públicamente y por escrito mis pensamientos probablemente me traería consecuencias negativas. Los escritores e intelectuales negros de la academia, como los miembros de cualquier otro grupo marginal, están constantemente sometidos a escrutinio. A menudo mis colegas leen mi obra y concluyen arbitrariamente que «odio a las personas blancas». Comparto esto para que se pueda entender por qué a las personas negras de la academia a veces nos resulta complicado escribir, en el modo en que hemos decidido, acerca de todo aquello sobre lo que querríamos escribir. Y lo mismo es cierto para la crítica cultural negra

que no está dentro de la academia. Si estás intentando publicar cualquier cosa (un libro, un artículo, una reseña, etc.) hay por lo general una jerarquía blanca que decide quién va a editar la obra de quién. Hace poco escribí una pieza acerca de impartir asignaturas de estudios de la mujer al alumnado negro. Cuando me la devolvieron corregida me di cuenta de que habían borrado todos los comentarios críticos sobre mujeres feministas blancas.

Producimos nuestra crítica cultural en el contexto de la supremacía blanca. Hay momentos en los que, incluso las personas blancas más progresistas y mejor intencionadas, que son nuestros amigos y aliados, no entienden por qué un escritor negro tiene que decir algo de una determinada manera, o por qué puede que no queramos explicar lo que queremos decir, como si las personas a las que siempre debiéramos dirigirnos en primer lugar fueran a los lectores privilegiados blancos. Cuando escribía estos ensayos pensaba conscientemente sobre el proceso de descolonización, de lo que ocurre cuando las personas negras empezamos a descolonizar nuestras mentes, a escribir desde esa perspectiva, y después entregamos nuestra obra a editores y correctores que puede que no tengan la menor idea de lo que estamos intentando decir y que pueden querer reorganizar la obra para que diga algo distinto. Al volver del cine, después de haber visto la película de Euzan Palcy, *Una árida estación blanca*, con mi mejor amiga de la infancia, traté de describir los pensamientos y sentimientos que me inundaron mientras veía la película, pero me vi incapaz de articularlos con claridad. Después de un rato de llanto violento surgió una atronadora rabia por la manera en la que los contextos occidentales de censura encubierta, la supremacía blanca, la academia, dificultaban tanto decir lo que querías decir. Todo escritor negro o escritora negra sabe que es posible que las personas que más deseas que escuchen tus palabras nunca las lean, que muchas de ellas ni siquiera hayan aprendido a leer. Finalmente encontré las palabras para hablar y escribir sobre esta película, palabras que carecían del fuego que sentí inicialmente, pero que aún conservan algunas chispas. Comparto aquí el drama de fondo que subyace detrás de algunos de estos ensayos, porque siempre me sorprende el hecho de

que, por mucho que se escriba, no remita el dolor de la dificultad de expresarse. Hace años escuché hablar al escritor cubano Edmundo Desnoyez acerca de la obsesión que los ciudadanos de los Estados Unidos tienen con la cuestión de la «censura» en los países comunistas. Apenas se comentó nada cuando se apuntó que en nuestra sociedad la censura sucede de maneras más sutiles, siendo la principal el proceso de corrección y/o rechazo de manuscritos. A menudo a los escritores radicales que producen obras transgresivas se les dice, no que son demasiado políticas o demasiado «izquierdistas», sino sencillamente que no se van a vender o que a los lectores no les interesa esa perspectiva.

Cuando escribí el ensayo sobre *Looking for Langston* [Buscando a Langston], la última película de Isaac Julien, no pensaba en quién la podría publicar. Molesta porque buena parte de lo poco que se estaba hablando sobre esta obra en la prensa no se la tomara en serio, quise expresar la forma en la que yo había experimentado la película. Cuando envié el artículo a la revista Z adjunté una nota diciendo que entendía que no estaba escrito en el estilo que ellos consideran más accesible para sus lectores, pero que quería entregar a los lectores esta meditación crítica sobre la película, incluso aunque pareciera demasiado poética, demasiado soñadora para Z. La nota era en realidad una súplica para que la publicaran «tal cual», sin cambios. Siendo como soy una trabajadora de la academia, puedo «robar» tiempo para escribir largos ensayos que puede que no se publiquen en ninguna parte. Una de las razones por las que no hay más escritores negros haciendo crítica cultural es que es difícil sacar tiempo para escribir ensayos que puede que nunca te den dinero o siquiera se publiquen. Sin duda es el caso de los escritores que tratan de ganarse la vida con su oficio de escritor. Y el grado en que los escritores tratan de «vender» su obra para pagar las facturas decide a menudo su disposición a someterse a correcciones indeseadas. A veces es toda una batalla.

A diferencia de otras colecciones de crítica cultural a la última, *Afán* incluye ensayos feministas sobre la raza y el género. Como escribo sobre cine y televisión, ahora tengo lectores que se

atreven a decirme que no les interesan esos «asuntos feministas» o esa «cosa de la raza». Varios ensayos de esta colección discuten acerca del modo en que la crítica cultural es a veces vista como una forma de librarse de abordar los temas desde una perspectiva explícitamente política. Hay críticos y críticas (Cornel West, Greg Tate, Lawrence Grossberg, Andrew Ross, Michele Wallace, Jane Gaines, por citar algunos nombres al azar) que no sienten la necesidad de separar la política del placer de leer una obra con intensidad crítica y que celebran la coexistencia de ambas inquietudes. Sin duda alguna, me emociona mucho más escribir y leer una crítica cultural que se vincule con una preocupación por transformar las estructuras opresivas de dominación. Ese es el tipo de obra que yo quiero hacer, tanto como artista que como crítica.

Finalmente, he reunido este grupo de ensayos bajo el título *Afán* porque, a medida que buscaba pasiones comunes, sentimientos compartidos por las personas más allá de la raza, la clase, el género y la práctica sexual, me impactó la profundidad de los anhelos en muchos de nosotros. Quienes no tienen dinero anhelan buscar una manera de librarse de esta sensación infinita de pobreza. Quienes tienen dinero se preguntan por qué hay tantas cosas que parecen no tener sentido y se afanan por encontrar la clave del «sentido». Cuando contemplaba los estragos genocidas de la adicción a las drogas en las familias y en las comunidades negras, empecé a «escuchar» ese anhelo por una sustancia, en parte, como un desplazamiento de la liberación anhelada, de la libertad de controlar el propio destino. Muy a menudo, nuestro deseo político de cambio se percibe como distinto de las pasiones y anhelos que nos consumen tanta energía y tiempo en la vida cotidiana. Especialmente el ámbito de la fantasía se considera algo totalmente separado de la política. Y, aún así, pienso en todo el tiempo que las personas negras (especialmente las pertenecientes a las clases inferiores) pasan fantaseando únicamente en cómo serían nuestras vidas si no hubiera racismo, si no existiera la supremacía blanca. Sin duda nuestro deseo de un cambio social radical está íntimamente ligado con el deseo de experimentar el placer, la plenitud erótica y un montón de otras pasiones. Así pues, hay muchos individuos con privilegios de raza, género

y clase que están deseando el tipo de cambio revolucionario que termine con la dominación y la opresión, incluso aunque sus vidas vayan a transformarse por completo y para siempre. El espacio y el sentimiento compartido del «afán» abre la posibilidad de un terreno común donde todas estas diferencias se encuentren y dialoguen unas con otras. Parecía entonces apropiado hablar de este afán.

2. La política de la subjetividad radical negra

A MENUDO EMPIEZO las clases que tratan de literatura afroamericana, a veces específicamente sobre escritoras negras, citando unas declaraciones de Paulo Freire que tuvieron un efecto profundo y liberador sobre mi pensamiento: «No podemos entrar en la lucha como objetos para así después convertirnos en sujetos». Esta afirmación obliga a reflexionar sobre cómo la persona dominada, oprimida, explotada, puede hacerse sujeto. ¿Cómo creamos una visión del mundo antagonista, una conciencia, una identidad, una postura que no solamente exista en tanto lucha que se opone a la deshumanización, sino también como ese movimiento que posibilita la propia actualización creativa, expansiva? No basta con la oposición. En ese espacio vacío que queda después de que se ha resistido queda aún la necesidad de ser algo, de hacerse de nuevo. La resistencia es la lucha que podemos concebir más fácilmente. Incluso la persona más sometida ha tenido momentos de rabia y resentimiento intensos a los que ha respondido, ha reaccionado. Hay un tipo de levantamiento interior que conduce a la rebelión, por muy poco que dure esta. Puede ser momentánea, pero ha tenido lugar. Ese espacio dentro de una misma en el que la resistencia es posible sigue estando ahí. Es diferente cuando hablamos de convertirnos en sujetos. Ese proceso solamente surge cuando empezamos a entender cómo funcionan las estructuras de dominación en nuestra propia vida, a medida que se desarrolla el pensamiento crítico y la conciencia crítica, a medida que se inventan

nuevos hábitos de vida alternativos y resistimos desde ese espacio marginal de la diferencia que se define desde el interior.

Un análisis retrospectivo de la lucha de liberación negra en Estados Unidos indica hasta qué punto las ideas sobre la «libertad» se moldearon mediante intentos de imitar el comportamiento, los estilos de vida y, lo más importante, los valores y la conciencia de los colonizadores blancos. Buena parte de la reforma de los derechos civiles reforzó la idea de que la liberación negra debería ser definida por el grado en el que las personas negras adquirirían un acceso igualitario a las oportunidades materiales y a los privilegios al alcance de los blancos (empleos, vivienda, escolarización, etc.). Y aunque a lo largo de la década de 1960, mucho más radical, el movimiento *black power* rechazó la imitación del mundo blanco, enfatizando las relaciones panafricanistas, su visión de la liberación no era especialmente distinta o revolucionaria. Sin duda, el núcleo de los esfuerzos liberadores de los Musulmanes Negros se centraban también en torno a adquirir el acceso a los privilegios materiales (aunque desde la postura de la autodeterminación y del control negro), el tipo de construcción de una nación que situaría a los hombres negros en las posiciones de autoridad y poder.

El sexismo ha mermado el poder de todas las luchas de liberación negras, ya sean reformistas o revolucionarias. Irónicamente, el movimiento de liberación negra más radical estaba invadido por un sexismo mucho más grave que el que pudiera estar presente en el movimiento reformista por los derechos civiles. Los legados de Fannie Lou Hamer, Septima Clark, Rosa Parks, Ella Baker y muchas otras mujeres negras desconocidas son testimonio de la fuerza de su presencia, de la intensidad y el valor de sus contribuciones a la lucha por los derechos civiles. A menudo los varones negros, sin el menor reconocimiento o agradecimiento, se apropiaron de la obra de las mujeres negras activas en el movimiento *black power* de la década de 1960. Véase el destino de Ruby Doris Smith Robinson (se ha publicado un artículo excelente sobre su implicación en la lucha en el suplemento estudiantil de SAGE: *A Scholarly Journal on Black Women*, en 1988). Comentando del activismo de Robinson, Kathleen Cleaver apuntaba que fue sometida a un sexismo incesante y cruel. Cleaver dice: «El movimiento la destruyó».

La insistencia en los valores patriarcales, en equiparar la liberación negra con el acceso de los hombres negros al privilegio masculino que los permitiría entonces afirmar su poder sobre las mujeres negras, fue una de las fuerzas más importantes que minaron la lucha radical. Mediante las críticas de género se habría obligado a los líderes de las luchas de liberación negra a imaginar nuevas estrategias y a hablar de la subjetividad negra de una manera visionaria. La escritora, activista y pensadora feminista Toni Cade Bambara participó en la lucha de liberación negra de la década de 1960 y habló con elocuencia de la fuerza debilitante del sexismo que conformaba el estatus social general de las mujeres negras, nuestra participación en los derechos civiles, a la vez que debilitaba el impacto de cualquier intento de imaginar de otra manera más radical la subjetividad negra. Su ensayo; «On the Issue of Roles» [Sobre la cuestión de los roles], sigue siendo una poderosa crítica del sexismo, que documenta la exigencia de una agenda diferente. Bambara cita específicamente el peligroso énfasis sexista en la sumisión y el silencio de las mujeres negras en nombre de la liberación. Acerca de los roles que se les asignan a las mujeres negras, afirma:

A ella se le ha asignado un papel irreal de sirvienta muda, que supuestamente neutraliza la agria tensión que existe entre los hombres negros y las mujeres negras. Se le anima, nada menos que en nombre de la revolución, a cultivar «virtudes» que, si se enumeraran, sonarían como rasgos personales de la esclavitud. En otras palabras, aún nos agredimos entre nosotros, abortamos la naturaleza del otro, a pesar de las experiencias tanto personales como históricas que deberían alertarnos acerca del horror de una situación en la que decimos estar por la liberación, pero nos comportamos de manera restrictiva; peroramos sobre tener razón pero ignoramos el peligro de mantener a la mitad de nuestra población mirando a la otra con una condescendencia tal y quizás con un miedo tal, que considera necesario «reclamar su virilidad» negándoles su humanidad. Tal vez necesitemos librarnos de todas esas ideas de virilidad y feminidad y concentrarnos en la negritud. Tenemos mucho contra lo que trabajar. La tarea de purgar todo esto es abrumadora. Es posible que requiera menos corazón empuñar la pistola que enfrentarnos a la tarea de crear una identidad nueva, un ser nuevo, tal vez un ser andrógino, mediante el compromiso con la lucha.

Desgraciadamente el conflicto de la década de 1960 sobre la cuestión de los roles de género no se debatió de manera fructífera, tampoco se resolvió. Las mujeres y los hombres negros no empezaron a moverse colectivamente en una dirección que desafiara las normas sexistas.

El movimiento feminista contemporáneo no ha tenido aún un impacto revolucionario sobre el pensamiento político negro. Políticamente los varones negros continúan asumiendo los roles dominantes de liderazgo, reconociendo en muy escasas ocasiones, si es que lo hacen alguna, la necesidad de un cambio en nuestras concepciones del género. Incluso cuando Jesse Jackson destacaba los temas de género en su última campaña, sus comentarios se percibían en su mayoría como dirigidos a un electorado femenino blanco. Muchas de las partidarias de Jackson eran mujeres negras y, sin embargo, él nunca hizo ningún llamamiento específico sobre las cuestiones de género que afectan gravemente nuestro futuro, sobre las cuestiones de la pobreza y del cuidado infantil. La negativa de los varones negros y de las mujeres negras a considerar la importancia de la erradicación del sexismo tiene consecuencias negativas para la solidaridad negra.

En lo que se refiere a la escena cultural, ha surgido una visible división entre muchos hombres y mujeres negras, una división que apunta que nuestras inquietudes no son semejantes, que no compartimos un terreno común donde podamos entablar un diálogo crítico sobre estética, género, política feminista, etc. Los espectadores de esa obra de la que tanto se ha hablado, *The Colored Museum* [El museo coloreado], no pueden sino notar que gran parte de la producción cultural negra que se ridiculiza y parodia, o bien representa las preocupaciones de las mujeres negras, o bien se refiere a la obra de artistas negras mujeres. Los ejemplos culturales que colocan a los hombres negros y a las mujeres negras en una continua relación de oposición pueden verse en las respuestas críticas al libro de Alice Walker, *El color púrpura*; a los comentarios hirientes de Stanley Crouch sobre *Beloved* [Amada], de Toni Morrison; y en los debates sobre las películas de Spike Lee, *She's Gotta Have It* [Ella tiene que tenerlo] y *School Daze*. Esta última contrasta la relación de dos hombres negros, que crean su vínculo masculino mediante su implicación en la política global y la deshumanización sexista de una mujer negra como rito de iniciación que posibilita la afirmación del *black power* y de la

fraternidad. Y después están las obras de Angus Wilson. *Fences* [Vallas] retrata con agudeza las complejas contradicciones negativas dentro de la masculinidad negra en un contexto social de supremacía blanca. Sin embargo, no se critica el patriarcado y, aunque se evocan las expresiones trágicas de la masculinidad convencional, los valores sexistas se reinscriben mediante el mensaje de redención de la mujer negra al final de la obra. En la ficción escrita por mujeres negras abundan los ejemplos del brutal conflicto entre hombres negros y mujeres negras: *The Women of Brewster Place* [Las mujeres de Brewster Place], *The Bluest Eye* [El ojo más azul], *The Third Life of Grange Copeland* [La tercera vida de Grange Copeland], que enfatizan los roles de género, y especialmente el sexismo de los personajes masculinos negros. Y después está la respuesta literaria a esa representación, en obras como la novela de Ishmael Reed *Reckless Eyeballing* [Ojos imprudentes] y la más reciente de Trey Ellis, *Platitudes* [Lugares comunes].

Muchas de las obras que he citado no representan de ningún modo una práctica cultural contrahegemónica. En algunos casos, las agendas políticas veladas que se afirman en las obras concretas son reaccionarias y conservadoras. Su negritud no implica que sean inherentemente antagonistas. Nuestra obra creativa está determinada por un mercado que refleja los valores e inquietudes de la supremacía blanca. Debería ser evidente para cualquier persona que escriba en este contexto social que las novelas que destacan la opresión de las mujeres negras por parte de los varones negros, a la vez que minimizan la opresión racista de las personas negras, serán más vendibles que las que toman la dirección opuesta. Sin duda, los diversos relatos de ficción del conflicto de género entre las mujeres negras y los hombres negros, aunque a menudo sean brillantes y muy conmovedores, pocas veces apuntan a direcciones y posibilidades estéticas antagonistas. A menudo son versiones nuevas de viejos temas, interesantes en la medida en que atraen la atención sobre la necesidad de obras visionarias e imaginativas que amplíen nuestros conceptos del yo y de la identidad de un modo que estas obras a menudo no hacen. Esta obras muestran hasta qué punto nuestra lucha por la subjetividad se ha enredado demasiado a menudo en el heterosexismo, en una narrativa del yo contenida dentro de un paradigma de relaciones de pareja. Incluso así, el ámbito de la producción cultural continúa siendo el lugar donde puede

producirse un pensamiento transformador acerca de la naturaleza de la experiencia negra.

No es un mero accidente del destino que el terreno del actual discurso sobre la subjetividad negra sea el terreno cultural. El arte sigue siendo ese lugar de la posibilidad imaginativa donde «vale todo», especialmente si no estamos intentando crear un producto a la última para vender en el mercado. La incapacidad de las personas negras para imaginar paradigmas liberadores de la subjetividad negra en un ámbito puramente político es en parte un fracaso de la imaginación crítica. Pero, incluso en el terreno cultural, los debates sobre la subjetividad negra a menudo se limitan a los temas de la representación, de las buenas o malas imágenes, o se reducen a proyectos que se ocupan de reclamar y/o de inventar tradiciones (expresadas en los círculos literarios mediante el tema de la formación de un canon). Es interesante que ambas empresas no sean antagonistas en un sentido esencial. Centrarse en las imágenes buenas o malas podría relacionarse de manera fundamental con el dualismo metafísico occidental que es el sostén filosófico de la dominación racista y sexista, más que con los intentos radicales de reconceptualizar las identidades culturales negras. De la misma manera, centrarse en la formación de un canon legitima la obra creativa de los escritores negros y de las escritoras negras dentro de los círculos académicos, a la vez que refuerza la hegemonía blanca mediante la autoridad del canon.

Tal vez las construcciones más fascinantes de la subjetividad negra (y el pensamiento crítico acerca de esta misma) surgen de escritores, críticos culturales y artistas que se sitúan en los márgenes de diversas empresas. Yo misma me coloco dentro de este grupo, imaginando que resido allí, en una comunidad salvaje de personas conocidas y desconocidas. Compartimos un compromiso con las políticas de izquierda (sí, criticamos el capitalismo y exploramos las posibilidades revolucionarias del socialismo); nos preocupa cómo terminar con la dominación en todas sus formas; leemos con fruición y nos preocupa hondamente la estética (luzco mi pegatina bien pegadita al corazón: «Me pierde el estilo»); nos gusta la cultura de todo tipo y no tenemos miedo de perder nuestra negritud; nos consideramos parte del pueblo a la vez que simultáneamente reconocemos nuestros privilegios, sean cuales sean. Algunas de nosotras tenemos un origen de

clase obrera, lo que convierte nuestra lucha por la subjetividad radical negra en algo único e intenso ya que no tenemos la menor intención de romper los lazos con el mundo del que procedemos. Todas reconocemos la primacía de las políticas identitarias como un estadio importante en el proceso de liberación. Citamos a Audre Lorde, que dijo: «Las herramientas del amo nunca dismantelarán la casa del amo», para reclamar el terreno en el que estamos construyendo «el hogar» (y no estamos hablando de guetos ni de poblados chabolistas). Nos preocupa el destino del planeta y algunas creemos que la vida sencilla es parte de la práctica política revolucionaria. Tenemos conciencia de lo sagrado. El terreno que pisamos es resbaladizo, frágil e inestable. Somos vanguardia únicamente en el sentido de que rehuimos de las nociones esencialistas de la identidad y nos moldeamos yoes que surgen del encuentro de diversas epistemologías, de formas de vida, de situaciones de clase concretas y de compromiso con las políticas radicales. Creemos en la solidaridad y estamos trabajando para crear espacios en los que las mujeres y los hombres negros puedan dialogar, sobre todo espacios en los que podamos dedicarnos al disenso cultural sin violentarnos unos a otros. Nos ocupa la cultura negra y la identidad negra.

La identidad cultural se ha convertido en un tema poco atractivo en algunos círculos. Una persona de la misma panda que he mencionado antes apunta que «el énfasis en la cultura es una señal de derrota política», mientras que, en mi opinión, es un gesto práctico para desplazar el escenario de la acción cuando, de hecho, el lugar de la práctica política no permite el cambio. Regresamos a la «identidad» y a la «cultura» para reubicarnos, vinculándonos a una práctica política —una identidad que no está formada por un nacionalismo cultural estrecho que enmascara una fascinación continua con el poder del otro, del blanco hegemónico—. En lugar de ello, la identidad se reclama como un estadio en un proceso en el que se construye la subjetividad radical negra. Recientes análisis críticos sobre las nociones estáticas de la identidad negra animan a la transformación de nuestro sentido de quiénes podemos ser sin dejar de ser negros. La asimilación, la imitación o la asunción del papel del otro rebelde y exótico no son las únicas opciones a nuestra disposición, nunca lo han sido. Por eso es crucial revisar radicalmente las concepciones de la política identitaria, explorar los lugares marginales como los

mejores espacios para convertirnos en lo que queremos ser y a la vez seguir comprometidas con la lucha emancipadora de la liberación negra. Un esfuerzo similar se está dando en el interior de la teoría feminista, donde se critica una política identitaria basada en el esencialismo, a la vez que se afirma la conexión entre la identidad y la política. Linda Alcoff, en su ensayo «Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory» [El feminismo cultural versus el postestructuralismo. La crisis de identidad de la teoría feminista], problematiza de este modo esta cuestión:

La política identitaria proporciona una réplica decisiva para la tesis de la humanidad genérica y la metodología dominante de la teoría política occidental [...] Si combinamos el concepto de política identitaria con una concepción del sujeto como posición, podemos concebir el sujeto como no esencializado, que surge de una experiencia histórica [...].

Un punto de partida de este tipo posibilitaría que las personas negras se apartaran de las estrechas concepciones de la identidad negra.

Las afirmaciones de la identidad que aportan complejidad y variedad a las construcciones de la subjetividad negra son a menudo negadas por las fuerzas políticas conservadoras, es decir, por las personas negras que desdeñan las diferencias entre nosotras, etiquetando a algunas personas como negras y a otras no. Cuando yo era pequeña, cada vez que pensaba acerca de la vida en formas que diferían de mi *statu quo* familiar, de las normas de nuestra comunidad negra segregada, me llamaban «señorita blanca». Este proceso de «excomuniación» social de la «negritud» se extiende mucho más allá de los hogares. Las personas que se dedican a conservar las identidades estereotipadas pueden ser las más crueles a la hora de condenar a alguien a no ser «negro». Aún así, enfrentarse a estas fuerzas estereotipadas que nunca han querido llamar la atención sobre concepciones más fluidas de la identidad negra, o a las perspectivas marginales, no es ni por asomo tan frustrante como enfrentarse con la vanguardia blanca en contextos culturales con fuerte carga política donde tratan de apropiarse y usurpar los intentos radicales de subvertir las concepciones estáticas de la identidad negra. Dicha apropiación

sucede una y otra vez. Adopta la forma de la construcción de una cultura afroamericana como si esta existiera únicamente a fin de apuntar nuevas direcciones estéticas y políticas hacia las que puedan dirigirse las personas blancas. Michele Wallace llama a esto ver la cultura afroamericana como «punto de partida para la autocritica blanca».

Un ejemplo que acude enseguida a la mente en el movimiento feminista se centra en los esfuerzos que hacen las mujeres de color para llamar la atención sobre el racismo blanco en la lucha, así como a la hora de hablar sobre la identidad racial desde un punto de vista que deconstruya la categoría «mujer». Estos debates fueron parte de la lucha de las mujeres de color dirigidas a expresar y también a afirmar narraciones feministas nuevas y diferentes. Muchas feministas blancas reaccionaron escuchando únicamente lo que se estaba diciendo sobre la raza y, más específicamente, sobre el racismo. Centrarse únicamente en la cuestión del racismo les permitía centrar de nuevo la presencia autorial blanca. Las feministas blancas podían ahora colocarse de nuevo en el centro, dedicándose a un discurso sobre la raza, «la otra», de una manera que marginaba aún más a las mujeres de color, cuyas obras se relegaban a menudo al ámbito de lo experiencial. En la práctica, el terreno teórico de todas las reconsideraciones de la categoría «mujer» que tienen en cuenta la raza, como se expresan en la obra de teóricas como Teresa de Lauretis y Elizabeth Spelman y muchas otras, fue abonado por las mujeres de color. Entre las élites teóricas feministas blancas en Estados Unidos, la obra de las mujeres de color suele citarse únicamente en relación con los debates acerca de la raza. Nuestra obra está subordinada y se emplea para reforzar sus afirmaciones acerca de la raza y de la «otredad». Sin duda mi libro, *Teoría feminista: de los márgenes al centro* no se centraba exclusivamente sobre la raza y, sin embargo, se suele citar cómo si fuera el tema del que más se habla.

La subjetividad radical negra puede ser reconocida por otros sin una constante resistencia política únicamente en un contexto en el que las personas blancas y las élites del Tercer Mundo no intentan conservar la hegemonía cultural, insistiendo en que seamos como ellos quieren que seamos. Esos contextos son escasos. Hace poco escuché una conferencia emocionante y certera de Cornel West: «Decentering Europe: The Crisis of Contemporary Culture» [Descentrar Europa. La crisis de la cultura

contemporánea]. Aunque con un contenido altamente intelectual y teórico, la presentó como un sermón, una forma popular en las comunidades negras, un estilo que indica profundidad y seriedad. En el contexto de las instituciones blancas, en especial de las universidades, ese estilo oratorio resulta cuestionable, precisamente porque conmueve a la gente. El estilo se equipara, en ese escenario, con una carencia de sustancia. West no solo transformaba el espacio social, legitimando un aspecto concreto de la experiencia negra en un contexto que pocas veces reconoce el valor de la cultura negra, también fue capaz de incluir a los miembros no académicos del público. Su estilo de presentación exigía que el público cambiara de paradigma: un aspecto marginal de la identidad cultural negra pasaba a ocupar el centro. Para entender lo que estaba ocurriendo, tenían que asumir un punto de vista literario diferente. Este es un ejemplo de práctica cultural contrahegemónica. Era una afirmación de la subjetividad radical negra.

A menudo, cuando los sujetos negros expresan múltiples aspectos de nuestra identidad, que surgen de ubicaciones diferentes, es posible que los otros blancos nos vean como un «espectáculo». Por ejemplo, cuando doy una charla académica sin leer un texto, usando un estilo popular, performativo, narrativo negro, me arriesgo a que el otro blanco dominante me considere no preparada, un mero entretenimiento. Pero su modo de ver no puede ser el factor que determine el estilo de representación o el contenido de nuestro trabajo. Es fundamental para el proceso de descentrar al otro opresivo y, a fin de defender nuestro derecho a la subjetividad, insistir en que somos nosotras quienes debemos decidir quiénes seremos y no confiar en las respuestas colonizadoras para decidir nuestra legitimidad. No estamos mirando al Otro en busca de reconocimiento. Nos estamos reconociendo a nosotras mismas y estamos contactando voluntariamente con toda persona que entable relación con nosotras de manera constructiva.

En un ensayo acerca de la práctica cultural contrahegemónica, nombré la marginalidad como el lugar de la transformación, donde puede surgir por completo una subjetividad negra liberadora, enfatizando que hay una «distinción clara entre esa marginalidad que nos imponen las estructuras opresivas y esa marginalidad que uno elige como lugar de resistencia, como ubicación

de una apertura y posibilidad radical». La teórica Gayatri Spivak afirma que le «conmueven los textos en los que grupos supuestamente marginales, en lugar de reclamar la centralidad, redefinen esa enorme palabra, humano, en términos de lo marginal». Ese juego subversivo se produce mucho más fácilmente en el ámbito de los «textos» que en el de las interacciones humanas que no se centran en la lectura privatizada, donde esos movimientos desafían, molestan, amenazan, donde la represión es real. A mí me conmueve ese enfrentamiento con la diferencia que tiene lugar en terrenos nuevos, en ese espacio marginal contrahegemónico en el que la subjetividad radical negra se ve, pero no se supervisa por ningún Otro autorizado que proclama que nos conoce mucho mejor de lo que nos conocemos nosotras mismas.

3. Negritud posmoderna

INCLUSO CUANDO llaman la atención, también apropiándose, sobre la experiencia de la «diferencia» y de la «otredad», los discursos posmodernos son a menudo excluyentes, dotándose de un sentido político antagonista, de legitimidad y de inmediatez cuando se les acusa de carecer de relevancia concreta. Muy pocos intelectuales afroamericanos han hablado o escrito acerca del posmodernismo. En una cena estuve hablando sobre cómo entender la importancia del posmodernismo en la experiencia negra contemporánea. Era una de esas reuniones sociales en las que solamente había otra persona negra además de mí. El escenario se transformó rápidamente en un campo de protesta. La otra persona negra me dijo que estaba perdiendo el tiempo, que «ese rollo no tiene ninguna relación posible con lo que le ocurre a la población negra». Hablando en presencia de un grupo de espectadores blancos, que nos contemplaban como si ese encuentro se hubiera concertado para beneficio suyo, nos enzarzamos en una apasionada discusión sobre la experiencia negra. Aparentemente nadie estaba de acuerdo con mi insistencia en que el racismo se perpetúa cuando la negritud se asocia únicamente con la experiencia en el nivel de las vísceras, experiencia concebida bien como oposición, bien como totalmente desvinculada del pensamiento abstracto y de la producción de teoría crítica. La idea de que no hay una conexión significativa entre la experiencia negra y el pensamiento crítico sobre estética o cultura debe ser siempre cuestionada.

Mi defensa del posmodernismo y de su relevancia para las personas negras no sonaba mal, pero me temo que me faltaba convicción, en buena medida porque abordé el tema con precauciones y con alguna sospecha.

Inquieta, no tanto por el «sentido» del posmodernismo, como por el lenguaje convencional que se emplea a la hora de escribir o hablar sobre ello y por quiénes hablan de ello, me vi fuera del discurso, mirando a su interior. Como práctica discursiva está principalmente dominada por las voces de intelectuales y/o las élites académicas masculinas y blancas, que hablan entre sí y acerca de ellos con una familiaridad codificada. Al leer y estudiar sus escritos con el propósito de entender el posmodernismo en sus múltiples manifestaciones, yo tendía a apreciarlo, pero no me sentía muy inclinada a aliarme con la jerarquía académica y con la exclusividad que permea todo el movimiento hoy en día.

Al adoptar una actitud crítica sobre la mayoría de los textos sobre el posmodernismo, tal vez soy más consciente de la manera en la que el énfasis en «la otredad y la diferencia» a las que tan a menudo se alude en estas obras no parece tener un impacto concreto como análisis o punto de partida capaces de modificar la naturaleza y la dirección de la teoría posmoderna. Puesto que buena parte de esta teoría se ha construido en reacción a la alta modernidad y contra ella, apenas se menciona la experiencia negra o los escritos de personas negras, específicamente de mujeres negras (si bien en obras más recientes se puede encontrar una referencia a Cornel West, el académico varón negro que más se ha implicado en el discurso posmoderno). Incluso cuando el tema de la escritura crítica posmoderna es un aspecto de la cultura negra, las obras citadas suelen ser las de los hombres negros. Una obra que me viene inmediatamente a la cabeza es el capítulo de Andrew Ross, «Hip, and the Long Front of Color», en *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* [Sin respeto: intelectuales y cultura popular]; aunque es una lectura interesante, construye la cultura negra como si las mujeres negras no hubieran jugado ningún papel en la producción cultural negra. Al final de su análisis sobre el posmodernismo, en su colección de ensayos *The Pirate's Fiance: Feminism and Posmodernism* [El novio del pirata: feminismo y posmodernismo], Meaghan Morris incluye una bibliografía de obras de mujeres, identificándolas como importantes contribuciones a un debate sobre el posmodernismo, señalando que

ofrecen nuevas reflexiones y que desafían la hegemonía teórica masculina. Aunque muchas de las obras no tratan directamente sobre posmodernismo, sí tratan temas similares. No hay una sola referencia a obras de mujeres negras.

La incapacidad de reconocer una presencia negra crítica en la cultura y en la mayor parte de la investigación y de la escritura sobre el posmodernismo impele al lector negro, especialmente a la lectora negra, a interrogarse sobre su interés por un tema sobre el cual quienes lo debaten y quienes escriben no parecen ser conscientes de que las mujeres negras existen, o siquiera sopesan la posibilidad de que podamos existir en alguna parte, escribiendo o hablando de algo que merezca la pena escuchar, o produciendo arte que deba ser contemplado, escuchado, abordado con seriedad intelectual. Este es especialmente el caso de las obras que insisten una y otra vez en la manera en la que el discurso posmoderno ha abierto un terreno teórico en el que «la diferencia y la otredad» pueden considerarse temas legítimos dentro de la academia. Enfrentándose tanto a la ausencia de reconocimiento de la presencia femenina negra, que buena parte de la teoría posmodernista reinscribe, como a la resistencia por parte de la mayoría de las personas negras a atender a la relación real entre posmodernismo y experiencia negra, yo me adentraba en un discurso, en una práctica, donde era posible que no hubiera un público preparado para mis palabras, que no tuviera un interlocutor claro y donde, por lo tanto, no tenía ninguna certeza de que mi voz pudiera ser escuchada o fuera a ser escuchada.

Durante la década de 1960, el movimiento *black power* recibió influencias de perspectivas que adecuadamente podrían etiquetarse como modernas. Sin duda ninguna, muchas de las maneras en las que las personas negras abordaban las cuestiones de identidad se conformaban con una agenda universalizadora de la modernidad. Entre la militancia negra, no había apenas una crítica del patriarcado como narrativa dominante. A pesar del hecho de que la ideología del *black power* reflejaba una sensibilidad moderna, estos elementos pronto se volvieron irrelevantes, a medida que la protesta militante era sofocada por un Estado posmoderno poderoso y represivo. El periodo inmediatamente posterior al movimiento *black power* fue un momento en el que las principales revistas y noticiarios lucían artículos con titulares arrogantes como «Whatever Happened to Black America?» [¿Qué pasó con

el Estados Unidos negro?]. Esta respuesta constituía una irónica réplica a la exigencia agresiva y no satisfecha que habían planteado sujetos negros marginales, descentrados que, al menos momentáneamente, habían exigido con éxito ser escuchados, y que habían hecho posible que la liberación negra figurara en la agenda política nacional. En la estela del movimiento *black power*, después de que tantos y tantos revolucionarios fueran masacrados y se perdieran, muchas de esas voces fueron silenciadas por un Estado represor; otras se volvieron inarticuladas. Ha sido necesario encontrar nuevas vías para transmitir los mensajes de la lucha de la liberación negra, nuevas formas de hablar acerca del racismo y del resto de las políticas de dominación. La práctica radical posmoderna, cuya conceptualización más potente es la «política de la diferencia», debería incorporar las voces de las personas negras desplazadas, marginadas, explotadas y oprimidas. Es tristemente irónico que el discurso contemporáneo que más habla sobre la heterogeneidad, sobre el sujeto descentrado, que declara rupturas que permiten el reconocimiento de la «otredad», aún dirija principalmente su voz crítica a un público especializado, que comparte un lenguaje común enraizado en los mismos grandes relatos que afirma desafiar. Si el pensamiento posmoderno radical quiere tener un impacto transformador, la ruptura crítica con las ideas de «autoridad», en el sentido de «dominio de», no debe limitarse a ser un recurso retórico. Debe reflejarse en las formas de vida, incluyendo el estilo de escritura así como el tema de estudio elegido. Las personas oriundas del Tercer Mundo, las élites y la crítica blanca que absorben pasivamente el pensamiento supremacista blanco y que, por lo tanto, nunca se percatan ni miran a las personas negras en las calles o en sus puestos de trabajo, que nos vuelven invisibles con su mirada en todas las áreas de la vida cotidiana, no es probable que produzcan una teoría liberadora que desafíe la dominación racista o que fomenten una ruptura con las formas tradicionales de ver y pensar la realidad, a partir de la construcción de una teoría y una práctica estética. Desde un punto de vista distinto, Robert Storr hace una crítica similar sobre la cuestión global de *Art in America* cuando afirma:

Por supuesto, buena parte de la investigación crítica posmoderna se ha centrado precisamente en los temas de la «diferencia»

y de la «otredad». En un plano puramente teórico, la exploración de estos conceptos ha producido algunos resultados importantes pero, en ausencia de una investigación fundamentada sobre a lo que los artistas de color y otros al margen de las corrientes mayoritarias puedan estar dedicándose, dichos debates se vuelven desarraigados antes de devenir radicales. Los interminables interrogantes secundarios sobre el imperialismo latente en la intrusión en otras culturas solamente confunden más las cosas, impidiendo o excusando a estos teóricos de investigar sobre lo que los artistas negros, hispanos, asiáticos y nativos americanos pudieran estar realmente haciendo.

Sin un conocimiento concreto y adecuado y sin un contacto con el «otro» no blanco, los teóricos blancos pueden moverse en direcciones teóricas discursivas que resultan amenazadoras y potencialmente disruptivas de esa práctica crítica que apoya la lucha radical de liberación.

La crítica posmoderna de la «identidad», si bien es relevante para una renovada lucha de la liberación negra, a menudo se plantea de maneras que resultan problemáticas. Dada la política generalizada de supremacía blanca que busca impedir la formación de una subjetividad radical negra, no podemos desdeñar frívolamente la preocupación por la política de la identidad. Cualquier crítico que explore el potencial radical del posmodernismo, en lo que se refiere a la diferencia racial y a la dominación racial, tendría que sopesar las implicaciones de una crítica de la identidad en los grupos oprimidos. Muchas de nosotras luchamos por encontrar nuevas estrategias de resistencia. Tenemos que integrar la descolonización como una práctica crítica si queremos tener una posibilidad real de supervivencia, aunque a la vez tengamos que lidiar con la pérdida de terreno político que hacía posible el activismo radical. Estoy pensando aquí, por ejemplo, en la crítica posmoderna del esencialismo, en tanto este atañe a la construcción de la «identidad».

La teoría posmoderna que no busca simplemente apropiarse de la experiencia de la «otredad» para enaltecer el discurso o para apuntarse a la moda radical no debería separar las «políticas de la diferencia» de las políticas del racismo. Para tomarse en serio el racismo hay que tener en cuenta la grave situación de las personas de color de las clases inferiores, de las cuales una

inmensa mayoría son negras. Para las personas afroamericanas, nuestra condición colectiva antes de la llegada del posmodernismo y tal vez expresada de forma más trágica bajo las actuales condiciones posmodernas se ha caracterizado y se caracteriza por un continuo desplazamiento, por una profunda alienación y desesperación. Escribiendo acerca de los negros y el posmodernismo, Cornel West describe nuestra apurada situación colectiva:

Existe una creciente división y diferenciación de clases, que crea por una parte una importante clase media negra, altamente angustiada, insegura, que desea ser captada e incorporada a los poderosos sean cuales sean, preocupada por el racismo únicamente en la medida en que plantea limitaciones a la movilidad social ascendente; y, por otro lado, una clase baja negra amplia y en crecimiento, una clase baja que encarna una suerte de nihilismo andante de adicción generalizada a las drogas, alcoholismo generalizado, homicidio generalizado y un aumento exponencial del suicidio. Ahora, debido a la desindustrialización, tenemos también una clase obrera industrial negra destrozada. Estamos hablando de una tremenda desesperanza.

Esta desesperanza crea un anhelo por diseñar estrategias de cambio que puedan renovar los espíritus y reconstruir el terreno para una lucha colectiva de liberación negra. El impacto general del posmodernismo es que muchos otros grupos comparten ahora con las personas negras esa sensación de profunda alienación, desesperación, incertidumbre, pérdida de terreno firme, aunque no estén afectados por circunstancias similares. El posmodernismo radical apunta a esas sensibilidades compartidas que atraviesan las fronteras de clase, género, raza, etc., y que pueden ser un terreno fértil para la construcción de empatía, de vínculos que fomenten el reconocimiento de los compromisos comunes y sirvan como base para la solidaridad y la coalición.

Afán es la palabra que mejor describe un estado psicológico, compartido por muchos de nosotros, que atraviesa las fronteras de raza, clase, género y práctica sexual. Específicamente, en relación con la deconstrucción posmodernista de los relatos «dominantes», el afán que anida en los corazones y mentes de aquellas personas silenciadas por esos relatos es el anhelo de una voz crítica. No es un accidente que el «rap» haya usurpado la posición

principal del *rhythm and blues* entre los jóvenes negros como el sonido más deseado, o que este comenzara como una especie de «testimonio» de las clases inferiores. El rap ha posibilitado que la juventud negra de clase baja desarrolle una voz crítica, o, como me decía un grupo de jóvenes varones negros, un «alfabeto común». El rap proyecta una voz crítica, que explica, exige, apremia. Trabajando sobre esta idea en su ensayo «Putting the Pop Back into Posmodernism» [Devolver el pop al posmodernismo], Lawrence Grossberg comenta:

La sensibilidad posmoderna se apropia de prácticas que presumen y anuncian su propia existencia y, por lo tanto, la nuestra, de la misma forma que una canción de rap presume de los logros imaginarios (o reales, no supone ninguna diferencia) del rapero. Ofrecen formas de empoderamiento, no solamente ante el nihilismo, sino precisamente mediante las formas del propio nihilismo: un nihilismo empoderador, un momento de positividad mediante la producción y estructuración de las relaciones afectivas.

Al tener en cuenta que es en tanto sujeto como alguien llega a adquirir voz, el énfasis posmoderno en la crítica de la identidad parece amenazar y clausurar, a primera vista, la posibilidad de que este discurso y esta práctica permita a quienes han sufrido los efectos agobiantes de la colonización y de la dominación adquirir o recuperar una escucha. Aunque esta sensación de amenaza y el miedo que evoca se basan en una interpretación incorrecta del proyecto político del posmodernismo, moldean no obstante las respuestas. Nunca me sorprende cuando las personas negras responden a las críticas del esencialismo, especialmente cuando estas niegan la validez de las políticas de la identidad, diciendo: «Sí, es sencillo deshacerse de la identidad cuando se tiene una». No deberíamos recelar de las críticas posmodernas del «sujeto» cuando surgen en un momento histórico en el que muchos pueblos sometidos sienten que por primera vez acceden a la voz. Aunque es una respuesta válida y bastante adecuada, en realidad no interviene en el discurso de una manera que lo altere y lo transforme.

Las críticas sobre las direcciones que adopta el pensamiento posmoderno no deberían ensombrear las reflexiones que pueda ofrecer y que amplían nuestra comprensión de la experiencia afroamericana. La crítica del esencialismo que el posmodernismo

fomenta es útil para las personas afroamericanas interesadas en reformular unas concepciones anticuadas de la identidad. Durante mucho tiempo se nos ha impuesto, tanto desde el exterior como desde el interior, una concepción estrecha y restrictiva de la negritud. Las críticas posmodernas al esencialismo, que desafían las concepciones de universalidad y de una identidad supradeterminada y estática dentro de la cultura de masas y de la conciencia de masas, pueden abrir nuevas posibilidades para la construcción del yo y la afirmación de la agencia.

La crítica del esencialismo posibilita a las personas afroamericanas reconocer la manera en la que la movilidad de clase ha alterado la experiencia colectiva negra de tal forma que el racismo ya no tiene necesariamente el mismo impacto en nuestras vidas. Una crítica tal nos permite afirmar múltiples identidades negras, experiencias negras variadas. También desafía el paradigma imperialista colonial de la identidad negra, que representa unidimensionalmente la negritud de maneras que refuerzan y apoyan la supremacía blanca. Este discurso creaba la idea de lo «primitivo» y fomentaba la concepción de una experiencia «auténtica», considerando como «natural» aquellas expresiones de la vida negra que se conformaban con un patrón preexistente o con un estereotipo. Abandonar las ideas esencialistas sería un grave problema para el racismo. La lucha de resistencia contemporánea afroamericana debe arraigarse en un proceso de descolonización que continuamente se oponga a la reinscripción de las ideas de una identidad negra «auténtica». Esta crítica no debería convertirse en un sinónimo de desprecio por la lucha de los pueblos oprimidos y explotados dirigida a convertirse en sujetos. Ni tampoco debería negar que, en determinadas circunstancias, esta experiencia nos permite una ubicación crítica privilegiada desde la cual hablar. Esto no constituye una reinscripción en los relatos de autoridad magistral moderna, que privilegian a algunas voces a la vez que niegan otras. Parte de nuestra lucha por una subjetividad radical negra es la búsqueda de formas de construir un yo y una identidad que sean antagonistas y liberadores. La reticencia a criticar el esencialismo por parte de muchas personas afroamericanas se enraíza en el miedo de que provoque que la gente pierda de vista la historia y la experiencia específicas de las personas afroamericanas y las sensibilidades y la cultura única que han emanado de esas experiencias. Una respuesta adecuada

a esta preocupación es criticar el esencialismo a la vez que se subraya la importancia de la «autoridad de la experiencia». Hay una diferencia radical entre repudiar la idea de que hay una «esencia» negra y reconocer la manera en la que la identidad negra se ha constituido específicamente en la experiencia del exilio y de la lucha.

Cuando las personas negras criticamos el esencialismo, nos empoderamos para reconocer múltiples experiencias de la identidad negra, que son las condiciones vivas que hacen posible las diversas producciones culturales. Cuando esta diversidad se ignora es fácil conceptualizar a las personas negras en dos categorías: nacionalistas o asimilacionistas, identificadas con lo negro o con lo blanco. Ajustar cuentas con el impacto del posmodernismo en la experiencia negra, especialmente en tanto modifica nuestro sentido de la identidad, supone que debemos y podemos rearticular la base del vínculo colectivo. Dadas las diversas crisis a las que se enfrentan las personas afroamericanas (económicas, espirituales, la escalada de la violencia racial, etc.) estamos obligadas por las circunstancias a reafirmar nuestra relación con la cultura popular y con las luchas de resistencia. Muchas de nosotras nos resistimos a afrontar esta tarea, al igual que muchos pensadores posmodernos no negros, que se centran teóricamente en el tema de la «diferencia», se resisten a afrontar la cuestión de la raza y el racismo.

El producto cultural creado por las personas afroamericanas que más ha atraído a la teoría posmoderna es la música. Pocas veces se reconoce que hay una censura mucho mayor y unas restricciones mucho mayores a otras formas de producción de las personas negras: literatura, escritura crítica, etc. Los intentos por parte de editores y editoriales de controlar y manipular la representación de la cultura negra, así como el deseo de fomentar la creación de productos que sean atractivos para un público amplio, limitan de una manera agobiante y sofocante el tipo de obras que muchas personas negras sienten que pueden realizar y que van a recibir un reconocimiento crítico. Poniéndome como ejemplo, esa escritura creativa que yo considero refleja mejor esa sensibilidad antagonista posmoderna, una obra que consiste en una narración abstracta, fragmentada, no lineal, se ve constantemente rechazada por editores y editoriales. No se ajusta al tipo de escritura que ellos creen debería practicar una mujer negra o al tipo de escritura que

consideran comercial. Sin duda, yo no creo ser la única persona negra dedicada a formas de producción cultural, especialmente formas experimentales, que se encuentra limitada por la falta de público para obras de un tipo determinado. Es importante que los pensadores y teóricos posmodernos se constituyan en público para esas obras. Para hacer eso, deben afirmar su poder y privilegio dentro del espacio de la escritura crítica y abrir así el campo para que sea más inclusivo. Cambiar las prácticas exclusivistas del discurso crítico posmoderno es poner en práctica un posmodernismo de resistencia. Parte de esta intervención implica la participación intelectual negra en el discurso.

En su ensayo «Postmodernism and Black America» [Posmodernismo y el Estados Unidos negro], Cornel West apunta que los intelectuales negros «son marginales, por lo general languidecen en la interfaz de las culturas negra y blanca o están completamente acomodados en escenarios euroamericanos». No puede concebir ese grupo como potencial productor de pensamiento posmoderno radical. Aunque en general coincido con esta valoración, los intelectuales negros deben proceder con la idea de que no estamos condenados a los márgenes. La forma en la que trabajamos y lo que hacemos puede decidir si lo que producimos es o no significativo para un público amplio, un público que incluya a todas las clases de la población negra. West apunta que los intelectuales negros carecen «de cualquier vínculo orgánico con la mayor parte de la vida negra» y que esto «disminuye su valor para la resistencia negra». Esta afirmación contiene rastros de esencialismo. Tal vez tengamos que centrarnos más en aquellos intelectuales negros, por escasa que sea nuestra presencia, que no sentimos esta carencia y cuya obra se dirige principalmente a intensificar la conciencia crítica negra y a reforzar nuestra capacidad colectiva para dedicarnos a una lucha de resistencia significativa. Las ideas teóricas y el pensamiento crítico no tienen por qué transmitirse únicamente mediante la escritura o únicamente en la academia. Aunque yo trabajo en una institución predominantemente blanca, sigo estando comprometida íntima y apasionadamente con la comunidad negra. No voy a hablar sobre la escritura y el pensamiento posmoderno con el resto de académicos y/o intelectuales, mientras no pueda debatir esas mismas ideas con las personas de clase baja no académicas que son mi familia, mis amigos y mis camaradas. Puesto que no

he roto los vínculos que me atan a la comunidad negra de clase baja, he comprobado que ese conocimiento, especialmente cuando intensifica la vida cotidiana y fortalece nuestra capacidad de supervivencia, puede ser compartido. Esto significa que los críticos, escritores y académicos tenemos que prestar la misma atención crítica a nutrir y cultivar los lazos con la comunidad negra que la que prestamos a escribir artículos, a la enseñanza y a impartir conferencias. Aquí de nuevo de lo que estoy hablando en realidad es de cultivar maneras de vivir que refuercen la conciencia de que el conocimiento puede ser difundido y compartido en distintos frentes. La amplitud con la que se ponga a disposición ese conocimiento, se haga accesible, etc., depende de la naturaleza de los compromisos políticos de cada persona.

La cultura posmoderna con su sujeto descentrado puede ser el espacio en el que esos vínculos se corten o puede proporcionar la ocasión para formas nuevas y diversas de vinculación. Hasta cierto punto, las rupturas, las superficies, el contexto y una serie de otros acontecimientos pueden crear huecos que dejen espacio a prácticas antagonistas que ya no requieran el confinamiento de los intelectuales a estrechas esferas separadas sin conexión significativa con el mundo cotidiano. Buena parte del compromiso posmoderno con la cultura surge del afán de crear una obra intelectual que conecte con las maneras de vivir, las formas de expresión artística, así como las estéticas que definen la vida cotidiana, tanto de los artistas y académicos, como de la gran masa de la población. En el terreno de la cultura se puede participar en un diálogo crítico con las personas pobres con educación insuficiente, con la clase baja negra que está pensando en la estética. Se puede hablar de lo que estamos viendo, pensando o escuchando; hay ahí un espacio para el intercambio crítico. Es emocionante pensar, escribir y hablar y crear arte que refleje un compromiso apasionado con la cultura popular, porque este bien puede ser «el» lugar central futuro de la lucha de resistencia, un punto de encuentro donde pueden darse nuevas y radicales ocurrencias.

4. El circuito Chitlin: sobre la comunidad negra

UNO DE LOS RECUERDOS más intensos y vivos de mi infancia me vuelve a menudo a la memoria, el recuerdo del fin de la segregación escolar, que entonces supuso el cierre de las escuelas negras, de nuestras amadas escuelas Booker T. Washington y Crispus Attucks, las escuelas de las barriadas negras segregadas. Entonces nos gustaba ir a la escuela, desde el momento en que salíamos disparadas por la puerta por la mañana hasta los remolones paseos de vuelta a casa. En aquel mundo, a los niños negros les estaba permitida la inocencia. No entendíamos en realidad lo que significaba la segregación, el racismo brutal que había creado el apartheid en aquella sociedad, y nadie nos lo explicaba. Querían que viviéramos nuestra infancia sin saberlo. Únicamente conocíamos el mundo en el que vivíamos y en tanto niños y niñas amábamos aquel mundo de una manera profunda y devota.

Era el mundo negro, sureño y rural en el que crecimos, un mundo donde la gente se sentaba día y noche en los porches, donde llamaban a tu madre porque pasaste de largo y no dijiste nada y donde la vara te esperaba al llegar a casa para que aprendieras buenos modales. Era un mundo donde las profesoras eran mujeres negras mayores y solteras, entregadas y severas; que habían dado clase a tu madre, a sus hermanas y a sus amigas. Conocían a tu familia de un modo que nunca llegarías a sospechar, nos ponían en contacto con las generaciones anteriores. Era un mundo en el que teníamos una historia. Allí los abuelos y

bisabuelos, en cuyas rodillas nos sentábamos, nos daban todas las cosas maravillosas que se les ocurría darnos. Era un mundo donde alguna de estas cosas maravillosas podía ser un tomate maduro, encontrado en el suelo entre los surcos de la huerta de papá Jerry, o en lo que tú pensabas que era su huerto, porque entonces aún no habías conocido aquella palabra que aprenderías más tarde: aparcero. No sabías entonces que no era de su propiedad. Para tu entendimiento infantil aquella tierra debía ser suya porque la trabajaba, porque cogía a puñados de ella y te enseñaba a amarla, esa rica tierra de Kentucky que era buena para cultivar cosas. Era un mundo en el que teníamos una historia. En las asambleas religiosas bajo las carpas y en el caluroso culto de los domingos nos abanicábamos para refrescarnos y el abanico nos traía imágenes familiares. Arrebatadas por un puro éxtasis religioso nos encontrábamos con Dios y con nosotras mismas. Era un mundo sagrado, un mundo en el que teníamos una historia.

Ese mundo negro en el que crecí empezó a cambiar de manera fundamental cuando se terminó con la segregación escolar. Lo que sobre todo recuerdo de aquel momento es un profundo sentimiento de pérdida. Dolía dejar atrás los recuerdos, las escuelas que fueron «nuestras», los lugares que queríamos y atorábamos, lugares que nos respetaban. Fue una de las primeras tragedias asociadas a crecer. Llevé luto por aquella experiencia. Me sentaba en las aulas del instituto blanco no segregado, donde en general se nos despreciaba, donde existía una larga tradición de odio y lloraba. Lloré durante todos los años de la Secundaria. Lloré y añoré lo que habíamos perdido y me preguntaba por qué los adultos negros habían actuado como si no supieran que estábamos renunciando a tanto a cambio de tan poco, que estábamos abandonando una historia.

Las escenas de la novela de Paule Marshall, *Praisesong for the Widow* [Canto de alabanza para la viuda], me recuerdan aquella pérdida; cuando la pareja negra está empeñada en «triunfar» económicamente en el mundo blanco, tanto que pierde el sentido de quiénes son, su historia. Años más tarde, ya viejos y al experimentar un proceso de autorrecuperación, la mujer negra piensa que «se han comportado como si no hubiera nada en ellos digno de ser honrado». Al contemplar el pasado, piensa:

¿Podríamos haber hecho las cosas de otra manera? ¡Es posible que no hubiera otra manera! [...] ¿Habría sido posible hacer las dos cosas? Es decir, haber luchado, como lo habían hecho durante todos aquellos años, por un dinero que los salvara de Halsey Street y haber sacado adelante a los niños, y a la vez conservar, salvaguardar, atesorar aquellas cosas que habían recibido a lo largo de generaciones, que los habían definido de una manera concreta. La parte más viva, la parte más valiosa de sí mismos.

Esa frase, «se habían comportado como si no hubiera nada en ellos digno de honrarse» encuentra su eco en mis sueños. Bien podría, haber escrito acerca de nosotros en aquel tiempo en el que prescindimos de nuestras escuelas, cuando nadie hablaba de lo que perderíamos, cuando no encontramos la manera de aferrarnos a ellas.

Sin vergüenza ninguna, confieso albergar una profunda nostalgia de aquel tiempo, de aquel momento en el que, por primera vez, me puse de pie ante un público compuesto por cientos de personas de mi pueblo en el salón de actos de Crispus Attucks y pronuncié mi primera presentación en público. Recité un largo poema. Solíamos tener esos concursos, en los que interpretábamos y descubríamos nuestro talento artístico, antes de presentar a los equipos deportivos. Una nostalgia de aquellos tiempos a menudo invade mis sueños, moja mi almohada (durante mucho tiempo el hombre que se acostaba a mi lado, cuya piel es casi tan negra como el hollín, como la piel de mi abuelo, me despertaba y me decía «Deja de llorar, ¿por qué lloras?»). No me puedo imaginar la vida diaria sin los rostros negros y morenos de mi gente.

En mi nostalgia por que las personas negras vuelvan a conocer la sensación de lugar y de pertenencia, de estar juntas, vuelvo a aprender el significado de la lucha. Las palabras apenas bastan para recordar ese tiempo, la dulzura de nuestra solidaridad, el peso de nuestro dolor y tristeza, el espesor de nuestra alegría. Entonces podíamos festejar, sabíamos qué hacer para pasarlo bien.

Para mí, esta experiencia de crecer en un pueblito segregado, de vivir en un espacio marginal en el que la población negra (si bien recluida) ejercía un poder, donde nos cuidábamos y nos apoyábamos mutuamente de verdad, era muy diferente del nacionalismo que me enseñaron en las clases de estudios negros o en los periódicos que vendían los Musulmanes Negros en la

Universidad de Stanford durante el primer año que pasé allí. Ese nacionalismo se vinculaba al capitalismo negro. Yo procedía de un mundo agrario en el que a la gente le bastaba con salir adelante con poco, donde Baba, la madre de mi madre, fabricaba jabón, escarbaba para buscar gusanos de cebo, ponía trampas para conejos, hacía vino y mantequilla, tejía mantas y retorció el pescuezo a los pollos; esto no era capitalismo negro. La amable comunión que sentíamos (ese potente sentido de la solidaridad que envolvió y protegió mis años de infancia y que yo creía que era algo que todas las personas negras habían conocido) estaba enraizado en el amor, en el amor relacional, en el cuidado que nos profesamos recíprocamente. Esta manera de amar la describe muy bien Linell Cady en su ensayo «A Feminist Christian Vision» [Una visión cristiana feminista]:

El amor es una manera de relacionarse que busca establecer vínculos entre el yo y el otro, creando una unidad a partir de individuos previamente separados. Es un proceso de integración en el que se supera el aislamiento de los individuos mediante la forja de relaciones entre las personas. Estas relaciones constituyen el surgir de una vida más amplia, que incluye a la vez que trasciende a los individuos por separado. Esta vida más amplia que surge mediante la relación amorosa entre los seres no se traga a los individuos, borrando sus identidades y sus preocupaciones. No es un todo indiferenciado que anula la individualidad. Por el contrario, esa vida más amplia que el amor crea constituye una comunidad de personas. En una comunidad, las personas conservan su identidad, y también comparten un compromiso con el bienestar continuado de la vida relacional que las une.

En este momento histórico, las personas negras experimentan un profundo sentimiento colectivo de «pérdida». La nostalgia de los tiempos pasados es intensa, evocada por una conciencia de que los sentimientos de conexión y vinculación que parecían sostener a la población negra se están erosionando rápidamente. Estamos divididos. La asimilación basada en el racismo interiorizado todavía nos separa más. Las propuestas neonacionalistas no nos proporcionan respuestas, porque nos devuelven a una dicotomía improductiva del «nosotros contra ellos» que ya no aborda de manera realista la manera en la que vivimos en tanto personas negras en un mundo posmoderno. Muchas de nosotras ya no

vivimos en barrios negros. Prácticamente todas nosotras trabajamos para personas blancas. La mayoría de nosotras no somos autosuficientes, no sabemos cultivar, construir o arreglar nada. Buena parte de nosotras hemos sido educadas en instituciones predominantemente blancas. Las relaciones interraciales se generalizan. El «circuito *chitlin*», esa red de personas negras que se conocían y se ayudaban mutuamente, hace tiempo que quebró. Claramente, como apunta Marshall en su novela, las cosas debían haberse hecho de otra manera. No podemos volver al pasado. Aunque es cierto que hemos perdido cercanía, esta estaba conformada por la propia estructura de la dominación racista que la lucha negra por los derechos civiles quería cambiar. Es igualmente cierto que este cambio ha traído progreso, una disminución de la brutalidad abiertamente racista hacia todas las personas negras. Al mirar atrás, es fácil entender que el nacionalismo de las décadas de 1960 y 1970 era muy diferente de la solidaridad racial nacida de las circunstancias compartidas y no de las teorías del *black power*. No es que la articulación del *black power* no fuera importante. Simplemente no acabó de entregar el recado, estaba demasiado imbuido por relaciones de poder corrosivas, era demasiado mítico como para asumir el lugar de ese concreto amor que unía a las personas negras en comunidades de esperanza y lucha.

Las mujeres negras que escriben desde una perspectiva feminista se han esforzado mucho en mostrar que ese nacionalismo estrecho, con su concomitante apoyo al patriarcado y a la dominación masculina contribuyó, en realidad, a erosionar la unidad orgánica entre hombres negros y mujeres negras que había sido forjada en las luchas de resistencia contra el racismo que comenzaron en los tiempos de la esclavitud. Invocar una vez más el nacionalismo negro no constituye una respuesta adecuada a la situación de crisis que enfrentamos ahora como pueblo. En muchos sentidos, la nuestra es una crisis de identidad, pero no del estilo «necesito averiguar quién soy». La crisis de identidad que sufrimos tiene que ver con la pérdida de un sentido de la perspectiva política, con no saber cómo tenemos que luchar colectivamente para enfrentarnos al racismo y cómo crear un espacio liberador donde construir una subjetividad negra radical. Esta identidad tiene que ver con la resistencia, con reconstruir un frente colectivo dirigido a revisar y renovar la lucha de liberación negra.

En su provocador libro *The Death of Rhythm and Blues*, Nelson George concibe esta crisis en tanto determinada por una división entre el asimilacionismo y aquellas personas negras que desean ser, en sus palabras, autosuficientes. Hay muchas personas negras que no se encuentran en posición de ser autosuficientes y que tampoco son asimilacionistas. No se trata simplemente de una cuestión de elección personal. Buena parte del «nuevo racismo», que hoy nos bombardea, está minando la solidaridad negra mediante el fomento de las nociones de elección y de derechos individuales, de un modo que lleva a pensar que la «libertad» para una persona negra puede medirse por el grado en el que sea capaz de basar todas sus decisiones vitales en preocupaciones individuales, en lo que le sienta bien o satisface sus deseos. Esta manera de pensar milita en contra del vínculo arraigado en el amor relacional; el nacionalismo no la contrarresta.

Cuando las personas negras experimentaban colectivamente la opresión racista de maneras similares, había una mayor solidaridad de grupo. De hecho, la integración racial ha alterado de forma fundamental el terreno común que antaño servía como cimiento de la lucha de liberación negra. Hoy las personas negras de las diferentes clases sociales están siendo victimizadas por el racismo de maneras claramente distintas. A pesar del racismo, las personas negras privilegiadas tienen a su disposición una amplia variedad de elecciones y posibilidades vitales. No podemos responder a la aparición de múltiples experiencias negras defendiendo un regreso a un estrecho nacionalismo cultural. Las críticas contemporáneas del esencialismo (la idea de que hay una esencia negra que conforma toda la experiencia afroamericana, expresada tradicionalmente mediante el concepto de *soul*) desafían la idea de que hay una «única» experiencia negra legítima. Enfrentar la realidad de la multiplicidad de las experiencias negras nos permite desarrollar agendas diversas para la unificación, teniendo en cuenta la especificidad y diversidad de lo que somos.

Gracias a que imparto la asignatura de estudios negros, he descubierto que el alumnado tiene una fuerte disposición a etiquetar a una persona negra que se ha criado en un entorno predominantemente blanco y que ha asistido a escuelas de ese tipo como «no lo suficientemente negra». Me escandaliza y disgusta el creciente número de ocasiones en las que una persona blanca

me explica que otra persona negra en realidad «no se identifica como negra». Nuestro concepto de la experiencia negra se ha vuelto demasiado estrecho y reductor. En lugar de asumir que una persona negra que procede de un entorno no predominantemente negro es asimilacionista, prefiero reconocer que su experiencia es una experiencia negra distinta, una que supone que no ha tenido acceso a experiencias vitales más habituales para aquellas de nosotras que hemos sido criadas en mundos segregados por raza. No es productivo considerarlas enemigas o desdenarlas etiquetándolas como «no lo bastante negras». La mayoría de ellas no han elegido el contexto de su crianza y pueden estar sufriendo una sensación de «pérdida», por no conocer quiénes son en tanto personas negras o por no saber dónde encajan. Cuando doy clases a estudiantes procedentes de estos entornos (especialmente en Yale) me sorprende a mí misma refiriéndome a menudo a la experiencia tradicional de las personas negras y puede que ellos no sepan a qué me refiero. No es que no lo quieran saber, sí quieren. En pro de la unidad, del refuerzo de la comunidad negra, es importante que reconozcamos y valoremos todas las experiencias negras y compartamos este conocimiento mutuamente. Aquellas de nosotras que han tenido una relación especialmente intensa con las tradiciones de las personas negras pueden y deben compartirlas.

Hace años, comenzaba mi presentación de las clases de literatura afroamericana pidiendo al alumnado que definiera la negritud. Habitualmente se limitaban a recitar estereotipos. A menudo la gente evoca la experiencia de las personas negras del Sur rural y la convierte en sinónimo de la «auténtica» negritud, o bien escogen unos rasgos concretos del estilo de vida de las personas negras pobres que se consideran «lo auténtico». Aun cuando la mayoría de las personas negras de Estados Unidos tienen raíces sureñas (no olvidemos que durante mucho tiempo el 90 por ciento de todas las personas negras vivían en el Sur rural), muchas de esas personas hoy solo conocen la experiencia urbana. En el Sur agrario se creó una cultura negra muy característica, mediante la experiencia de la vida rural, la pobreza, la segregación racial y la lucha de resistencia, una cultura que podemos atesorar y de la que podemos aprender. Esta cultura ofrece modos de conocimiento y hábitos de vida, que pueden ayudarnos a sostenernos en tanto pueblo. Podemos valorar y atesorar

el «sentido» de esa experiencia sin necesidad de esencializarla. Y quienes hayan conservado la fe, quienes encarnen en nuestra vida los aspectos prácticos de ese legado cultural, pueden transmitirlos. Las tendencias actuales de las críticas culturales posmodernas, que devalúan la importancia de este legado desdeñando la idea de autenticidad o apuntando a que el concepto mismo de *soul* es ilusorio y no se basa en la experiencia, son perturbadoras. En tanto lidian con una sensación de fragmentación y alienación extrema, las personas negras no pueden permitirse el lujo de despreciar eso.

El filósofo Cornel West, un influyente académico negro dedicado a la lucha de liberación, nos advierte de la crisis a la que nos enfrentamos en su debate sobre el posmodernismo. Comentando el nihilismo que invade las comunidades negras, explica:

Aparte de los cambios en la sociedad en su conjunto, de desarrollos como el consumismo hedonista y la necesidad constante de estimulación corporal que convierte cualquier relación humana cualitativa en algo difícil de conservar, está la cuestión de la descomposición de los recursos, lo que Raymond Williams llama estructuras de sentido. A excepción de la iglesia, ya no hay ninguna tradición potente en la que uno pueda respaldarse a la hora de lidiar con la falta de sentido y de esperanza.

West habla de la clase baja negra, pero los patrones que menciona se manifiestan igualmente entre las personas negras que gozan de privilegios materiales. La pobreza no es lo único que crea una situación de nihilismo; las personas negras siempre han sido pobres. Necesitamos volver a analizar los factores que daban sentido a la vida en mitad de la privación, las calamidades y la desesperación. Ya he citado como una de esas fuerzas el amor relacional; esa forma de vida puede practicarse conscientemente.

Podemos empezar por construir de nuevo los sentimientos comunitarios negros y la comunidad negra volviendo a la práctica de reconocernos mutuamente en la vida cotidiana. La forma que las «paisanas» negras tenían de hablarse unas a otras, mirándose directamente a los ojos (a muchas de nosotras los ancianos nos han dicho: «no mires al suelo, mírame cuando te hablo») no era un inocuo gesto rural. Era una práctica de resistencia que desahacía años de enseñanzas racistas, por las que nos habían negado

el poder del reconocimiento, el poder de la mirada. Esas miradas era afirmaciones de nuestro ser, un bálsamo para nuestros espíritus doloridos. Se oponían al racismo interiorizado o al individualismo alienado que nos hacía darnos la espalda unas a otras, remendando las prácticas deshumanizadas del colonizador. Hay muchas costumbres vitales que eran parte de la experiencia tradicional de las personas negras que podemos volver a poner en práctica, rituales de pertenencia. Reclamarlas no supondría un gesto de nostalgia pasiva; reflejaría nuestra conciencia de que las estrategias humanizadoras de supervivencia que se empleaban entonces son necesarias ahora.

Otra importante práctica que tenemos que reconstruir es la de compartir relatos que nos enseñan historia, genealogía familiar y los hechos del pasado afroamericano. Durante un breve tiempo, en el movimiento contemporáneo *black power*, se prestó una enorme atención a la importancia de aprender historia. Las personas jóvenes negras de hoy en día a menudo no conocen la historia negra y no pueden identificar a importantes líderes negros como Malcolm X. Las artes siguen siendo uno de los ámbitos más potentes, si no el más potente, de resistencia cultural, un espacio donde se puede despertar la conciencia crítica y una visión nueva en la gente. Las tendencias híbridas de la música negra, del cine, etc., que la asimilación requiere, tienen un impacto propagandístico antinegro devastador. Tenemos que llamar la atención sobre esos artistas negros que atraen con éxito a públicos diversos, sin halagar a un mercado de consumo supremacista blanco, y a la vez crean un sistema de valores en el que la adquisición de fama y riqueza no son las únicas medidas de éxito.

La agenda más importante para las personas negras preocupadas por la unidad y la renovación de la lucha es la construcción de un modelo visionario de liberación negra. Para completar esta tarea tendríamos que analizar el impacto del pensamiento materialista en las vidas negras. Hoy en día muchas personas negras creen que es correcto hacer cualquier cosa para ganar dinero. Muchas de nosotras hemos perdido un muy necesario sentido de la ética, de esa moralidad que Mama invoca en *A Raisin in the Sun* [Una pasa al sol] cuando le pregunta a Walter Lee: «¿Desde cuándo el dinero se ha convertido en vida?». Las personas negras debemos analizar críticamente nuestra obsesión por la ganancia material y los bienes de consumo. Necesitamos hablar acerca de

cómo una vida sencilla puede ser un aspecto necesario de nuestra recuperación colectiva. Necesitamos examinar la manera en la que la adicción a las drogas, a la comida, al alcohol y a toda una serie de otras sustancias mina nuestro sentido individual del yo y nuestra capacidad de relacionarnos con los demás. La adicción debe considerarse políticamente tanto como una enfermedad que como una manifestación de prácticas genocidas que se han apoderado de la vida negra, destruyéndola.

En *Freedom Charter* [Carta de la libertad], que es una crónica de las luchas de resistencia en Sudáfrica, la frase «nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido» se repite continuamente. La memoria no debe ser una reflexión pasiva, un anhelo nostálgico dirigido a que las cosas sean como antes. Esta puede funcionar como una forma de conocimiento y de aprendizaje del pasado, lo que Michael M. J. Fischer, en su ensayo «Ethnicity and the Art of Memory» [Etnicidad y el arte de la memoria] llama «retrospección dirigida a lograr una visión del futuro». La memoria puede servir como catalizador de nuestra autorrecuperación. Estamos hablando de una autorrecuperación negra colectiva. Tenemos que mantener con vida el recuerdo de nuestras luchas contra el racismo para que podamos cartografiar concretamente hasta dónde hemos llegado y hasta dónde queremos llegar, recordar aquellos lugares, aquellos tiempos, aquellas personas que nos dieron orientación. Si caemos en las garras del ahistórico espíritu contemporáneo olvidaremos que no nos hemos quedado nunca en un lugar, que hemos viajado muy lejos del hogar, que nos hemos alejado de nuestras raíces, que hemos vivido largo y duro y que hemos aprendido a hacer una nueva historia. No hemos recorrido todo el camino, pero ya no podemos dar marcha atrás. Tenemos que volver a cantar las antiguas canciones, aquellos espirituales que renovaban el ánimo y hacían soportable el viaje, escuchar de nuevo los viejos testimonios que nos animaban a conservar la fe y a seguir adelante con amor.

5. El hogar: un bastión de resistencia

CUANDO ERA NIÑA la excursión a través de mi ciudad hasta la casa de mi abuela era una de las experiencias más misteriosas de mi vida. A mamá no le gustaba quedarse mucho tiempo allí. Le aburría que se hablara en voz tan alta, normalmente sobre los viejos tiempos, de cómo era entonces la vida, de quién se casó con quién, de cómo y cuándo murió aquel, pero también de cómo vivíamos y sobrevivíamos en tanto personas negras, de cómo nos trataban las personas blancas. Recuerdo aquellas excursiones no solamente por las historias que escuchaba allí. Era salir de la negritud segregada de nuestra comunidad y entrar en un barrio blanco pobre. Recuerdo el miedo, el temor de caminar hasta la casa de Baba (nuestra abuela) porque teníamos que atravesar aquella aterradora blanquitud, aquellas caras blancas sentadas en los porches, mirándonos con odio. Incluso cuando estaban vacíos, aquellos porches parecían deletrear «peligro», «tú no eres de aquí», «no estás segura aquí».

¡Ah, el sentimiento de seguridad, de haber llegado al hogar cuando por fin pisábamos el borde de su jardín, desde donde podíamos ver la cara negra como el hollín de nuestro abuelo Papi Gus, sentado en su silla en el porche, podíamos oler su cigarro y sentarnos en su regazo! Ese contraste, esa sensación de haber llegado al hogar, esa dulzura y la amargura del trayecto, ese recordatorio constante del poder y el control blanco...

La llamo la casa de mi abuela, aunque allí vivía mi abuelo también. En nuestras mentes infantiles, las casas pertenecían a las mujeres, eran su dominio especial, no tanto su propiedad como los lugares donde ocurría todo lo que realmente importaba en la vida: el calor y el cariño del refugio, la nutrición de nuestros cuerpos, el alimento de nuestras almas. Allí aprendíamos la dignidad y la integridad personal; allí aprendimos a tener fe. Las personas que hicieron posible esta vida, que fueron nuestras principales maestras y guías, eran mujeres negras.

Sus vidas no eran fáciles. Eran vidas duras. Eran mujeres negras que, en su mayoría, trabajaban fuera de casa sirviendo a personas blancas, limpiando casas, lavando ropa, cuidando a sus hijos; mujeres negras que trabajaban en el campo o en las calles, haciendo todo lo posible para llegar a fin de mes, lo que fuera necesario. Y después regresaban a casa para hacer surgir allí también la vida. Esta tensión entre el servicio en el exterior de la propia casa, de la familia y de la red de parentesco, un servicio proporcionado a personas blancas, que consumía su tiempo y su energía, y el esfuerzo de las mujeres negras por conservar lo suficiente de sí mismas para proporcionar servicios (cuidado y nutrición) dentro de sus propias familias y comunidades es uno de los muchos factores que históricamente, dentro de la sociedad patriarcal supremacista blanca, han distinguido la suerte de las mujeres negras de la de los hombres negros. La lucha contemporánea negra debe honrar esta historia de servicio de la misma manera que debe criticar la definición sexista de servir como el papel «natural» de las mujeres.

Puesto que el sexismo delega en las hembras la tarea de crear y mantener un entorno hogareño, construir hogares como espacios de cuidado y nutrición frente a la realidad cruel y brutal de la opresión racista y de la dominación sexista ha sido principalmente una responsabilidad de las mujeres negras. Históricamente, las personas afroamericanas han creído que la construcción de un hogar, por muy frágil y débil que fuera (la choza de esclavos, la cabaña de madera) tenía una dimensión política radical. A pesar de la brutal realidad del apartheid racial, de la dominación, el hogar de cada uno era un punto desde donde se podía libremente confrontar la cuestión de la humanización, un lugar desde donde se podía resistir. Las mujeres negras resistieron haciendo hogares en los que todas las personas negras podíamos

esforzarnos en ser sujetos y no objetos, donde podíamos afirmarnos en nuestras mentes y corazones a pesar de la pobreza, de los problemas, de las carencias, donde podíamos recuperar la dignidad que se nos negaba en el exterior, en el mundo público.

Esta tarea de construir un hogar no era únicamente una cuestión de mujeres negras que proveen un servicio, se trataba de construir un lugar seguro donde las personas negras pudieran afirmarse mutuamente y, al hacerlo, sanaran buena parte de las heridas infligidas por la dominación racista. No podíamos aprender a amarnos ni a respetarnos dentro de la cultura de la supremacía blanca, en el exterior; era en el interior, en ese «hogar» que casi siempre habían creado y sostenido las mujeres negras, donde tuvimos la ocasión de crecer y desarrollarnos, de nutrir nuestro espíritu. Esa tarea de hacer un hogar, de hacer del hogar una comunidad de resistencia, ha sido compartida por las mujeres negras de todo el mundo, especialmente por las mujeres negras que viven en sociedades supremacistas blancas.

Nunca olvidaré la sensación de historia compartida, de angustia común que sentí cuando leí por primera vez acerca de la grave situación de las mujeres negras que trabajaban como sirvientas domésticas en Sudáfrica, mujeres negras que trabajaban en los hogares blancos. Sus relatos evocaban potentes recuerdos de nuestro pasado afroamericano. Recuerdo que una de las mujeres que testimoniaba se quejaba de que, después de partir de madrugada a la casa de las personas blancas, después de trabajar allí todo el día, de entregarles su tiempo y su energía, «no quedaba nada para los suyos». Yo conocía esa historia. La había leído en las narraciones de esclavas, de las mujeres afroamericanas que, como Sojourner Truth, podían decir: «Grité con la angustia de una madre, pero solo Jesús me escuchó». Yo conocía esa historia. Me hice mujer escuchando a mujeres negras que cuidaban y nutrían a familias blancas y que añoraban tener tiempo y energía para dárselo a los suyos.

Quiero recordar a esas mujeres negras. El acto de recordar es un gesto consciente que honra su lucha, su esfuerzo por conservar algo para los suyos. Quiero que respetemos y entendamos que ese esfuerzo ha sido y continúa siendo un gesto político radicalmente subversivo. Pues quienes nos dominan y oprimen se benefician mucho más cuando no nos queda nada que dar a los

nuestros, cuando se han llevado de tal manera nuestra dignidad, nuestra humanidad, que no nos queda nada, y no tenemos un «hogar» en el que poder recuperarnos. Quiero que recordemos hoy a esas mujeres negras, tanto las pasadas como las presentes. Mientras digo esto, hay mujeres negras en medio del apartheid racial en Sudáfrica, que luchan para proporcionarle algo a los suyos. «Sabemos [...] cómo sufren nuestras hermanas» (citado en la petición por la revocación de la «Ley de pases», 9 de agosto de 1956). Quiero que las honremos, no porque sufren, sino porque siguen luchando en medio del sufrimiento, porque siguen resistiendo. Quiero hablar de la importancia del hogar en medio de la opresión y la dominación, del hogar como un bastión de resistencia y de la lucha de liberación. Escribiendo acerca de la «resistencia», especialmente de la resistencia a la guerra de Vietnam, el monje budista vietnamita Thich Nhat Hahn dice:

[...] La resistencia, una raíz, debe querer decir más que la resistencia contra la guerra. Es una resistencia contra todo tipo de cosas que se parecen a la guerra [...] Así que, tal vez, resistencia signifique oposición a ser invadido, ocupado, asaltado y destruido por el sistema. El propósito de la resistencia aquí es buscar la sanación de uno mismo para así poder ver con claridad [...]. Creo que las comunidades de resistencia deberían ser lugares en los que las personas pudieran regresar a sí mismas más fácilmente, donde haya unas condiciones tales que puedan sanarse a sí mismas y recuperar su integridad.

Históricamente, las mujeres negras han resistido la dominación del supremacismo blanco trabajando para establecer un hogar. No importa que el sexismo les asignara ese papel. Era más importante que ellas asumieran ese papel convencional y lo ampliaran para incluir el cuidado mutuo, de los niños, de los varones negros, de manera que elevaran nuestros espíritus, que nos mantuvieran a salvo de la desesperación, que a algunas les enseñaran a ser revolucionarias capaces de luchar por la libertad. En su famoso relato de esclavitud de 1845, Frederick Douglass cuenta la historia de su nacimiento, de su madre negra esclava que trabajaba a una distancia considerable del lugar donde él residía. Cuando describe su relación, dice:

Nunca vi a mi madre más que cuatro o cinco veces en mi vida; y cada una de esas veces fue muy breve y por la noche. Estaba al servicio del señor Stewart, que vivía a unos 15 kilómetros de mi casa. Ella cubría esa distancia por la noche, a pie, después de terminar sus tareas diarias. Trabajaba en el campo y si no estaba al amanecer en su puesto el castigo era el látigo. [...] No recuerdo haber visto nunca a mi madre a la luz de día. Ella pasaba la noche conmigo. Se tumbaba conmigo y me acostaba con ella, pero mucho antes de que yo me despertara ella ya se había ido.

Después de compartir esta información, Douglass dice más tarde que nunca disfrutó de la «presencia consoladora, del cuidado tierno y vigilante» de una madre, por lo que recibió «las noticias de su muerte con prácticamente la misma emoción que probablemente hubiera tenido ante la muerte de una desconocida». Sin duda Douglass trataba de concienciar a los lectores blancos acerca de la crueldad de ese sistema de dominación racial que separaba a las familias negras, a las madres negras de sus hijos. Pero lo hace devaluando la feminidad negra, no registrando siquiera la cualidad del cuidado que hacía que su madre negra caminara 15 kilómetros para mecerlo en sus brazos. En medio de un brutal sistema racista, que no valoraba la vida negra, ella valoraba lo suficiente la vida de su hijo como para resistirse a ese sistema, para acudir a él por la noche, solo para abrazarlo.

No puedo estar así de acuerdo con Douglass en que nunca conoció el cariño de una madre. Quiero apuntar que esta madre, que se atrevió a abrazarlo por las noches, le dio por nacimiento un sentido del valor que proporcionó un terreno, aunque frágil, para que fuera la persona en la que se convirtió después. Si alguien duda de la potencia y la importancia de este gesto maternal, debería leer el libro de la psicoanalista Alice Miller, *The Untouched Key: Tracing Childhood Trauma in Creativity and Destructiveness* [La clave intacta: rastrear el trauma infantil en su creatividad y destructividad]. Al cogerlo en brazos, la madre de Douglas le proporcionaba, aunque fuera por breves momentos, un espacio en el que ese niño negro no era el objeto del desprecio deshumanizador y la devaluación, sino el destinatario de un cariño que posibilitaría que el Douglass adulto recordara y reflexionara sobre las decisiones políticas de su madre negra, que se resistía a los códigos de la esclavitud, que arriesgaba su vida

para cuidar de su hijo. Quiero apuntar que la devaluación del papel que su madre jugó en su vida constituye un olvido peligroso. Aunque Douglass es solo un ejemplo, corremos realmente el riesgo de olvidar el potente papel que las mujeres negras han jugado a la hora de construir un hogar para nosotras, una hogar que es el bastión de la resistencia. Este olvido socava nuestra solidaridad y el futuro de la lucha de liberación negra.

La obra de Douglass es importante porque a él se le identifica históricamente como afín a la lucha por los derechos de las mujeres. Demasiado a menudo su crítica de la dominación masculina, tal y como se produce, no incluye el reconocimiento de las circunstancias particulares de las mujeres negras en relación con los hombres negros y las familias. En mi opinión, uno de los capítulos más importantes de mi primer libro, *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo* advierte sobre la «Prolongada devaluación de la feminidad negra». La devaluación general del papel que las mujeres negras han jugado a la hora de construir para nosotras unos hogares que sean bastión de resistencia, socava nuestros intentos de resistir el racismo y la mentalidad colonizadora que fomenta el odio interiorizado a uno mismo. El pensamiento sexista sobre la naturaleza de la domesticidad ha determinado la manera en la que se percibe la experiencia de las mujeres negras dentro del hogar. En la cultura afroamericana existe una larga tradición del «culto a la madre». La autobiografía, la ficción y la poesía negras elogian las virtudes de la madre negra que se sacrifica. Desgraciadamente, el culto a la madre negra, merecidamente motivado, ensalza las virtudes del sacrificio, pero implica simultáneamente que un gesto así no es consecuencia de una voluntad y de una elección, sino más bien la encarnación perfecta del papel «natural» de una mujer. La premisa aquí es que la mujer negra que trabaja duro para ser una cuidadora responsable solo está haciendo lo que debería hacer. El fracaso a la hora de reconocer el ámbito de decisión y la increíble reformulación que elaboraron conscientemente y en la práctica las mujeres negras, tanto del papel de la mujer como de la idea de «hogar», oculta su compromiso político con el ascenso racial, con la erradicación del racismo, que era el núcleo filosófico de su dedicación a la comunidad y al hogar.

Aunque las mujeres negras no articularon conscientemente en un discurso escrito los principios teóricos de la descolonización,

esto no disminuye en nada la importancia de sus acciones. Entendieron intelectual e intuitivamente el sentido que un hogar tenía en medio de una realidad social opresiva y dominadora, del hogar como bastión de la resistencia y de la lucha de liberación. Sé de lo que hablo. No estaría escribiendo este ensayo si mi madre, Rosa Bell, hija de Sarah Oldham, nieta de Bell Hooks, no hubiera creado un hogar de este liberador modo, a pesar de las contradicciones de la pobreza y del sexismo.

Recuerdo la inmensa angustia que sentíamos de niños en nuestra familia cuando mamá salía de casa, en nuestra comunidad segregada, para trabajar como criada en las casas de las personas blancas. Creo que ella sentía nuestro miedo, nuestra preocupación por que no regresara sana y salva, que no pudiéramos encontrarla (aunque ella siempre dejaba los números de teléfono, eso no aliviaba nuestra preocupación). Cuando regresaba a casa después de trabajar largas horas, no se quejaba. Hacía un esfuerzo para alegrarse con nosotras de que hubiera terminado de trabajar, de que estuviera en casa, y aparentaba que no había nada en la experiencia de trabajar como criada en una casa blanca, en ese espacio de la «otredad», que la despojara de su dignidad y de su fuerza personal.

Al considerarlo ahora como mujer adulta, pienso en el esfuerzo que le debía suponer superar su propio agotamiento (y quién sabe qué agresiones y heridas a su espíritu debía dejar de lado para poder darle algo a los suyos). Según las ideas contemporáneas de la «crianza adecuada», puede parecer un pequeño gesto, pero en muchas familias negras de la época posterior a la esclavitud, este era un gesto que a menudo los padres estaban demasiado cansados, demasiado apaleados, como para poder hacerlo. Quienes tuvimos la fortuna de recibir ese cariño conocemos su valor. Políticamente, nuestra joven madre, Rosa Bell, no permitía que la cultura de dominación supremacista blanca determinara y controlara por completo su psique y sus relaciones familiares. Trabajar para crear un hogar que afirmaba nuestro ser, nuestra negritud, nuestro amor recíproco constituía una resistencia necesaria. De ella aprendimos los grados de la conciencia crítica. Nuestras vidas no carecían de contradicciones, así que no estoy intentando trazar un retrato romántico. Pero todo intento de evaluar críticamente el papel de las mujeres negras en la lucha por la liberación debe analizar el modo en que la preocupación política

por el impacto del racismo conformó la manera de pensar de las mujeres negras, su sentido del hogar y sus estilos de crianza.

Un medio universalmente efectivo de sometimiento blanco de las personas negras ha sido la construcción perpetua de estructuras sociales y económicas que despojan a muchas personas de los medios necesarios para formar un hogar. Recordar esto debería posibilitar que entendiéramos el valor político de la resistencia de las mujeres negras en el hogar. Debería proporcionar un marco en el que podamos debatir el desarrollo de la conciencia política femenina negra, reconocer la importancia política de los esfuerzos de resistencia que tenían lugar dentro del hogar. No es casual que el régimen del apartheid sudafricano ataque y destruya sistemáticamente los intentos negros de construir hogares, por muy frágiles que estos sean; esa pequeña realidad privada donde las mujeres y los hombres pueden renovar su ánimo y recuperarse. No es casualidad que este hogar, tan frágil y de transición como pueda ser un techo improvisado, un trocito de tierra donde descansar, siempre sea objeto de violación y destrucción. Cuando un pueblo ya no tiene el espacio para construir un hogar, no puede construir una comunidad de resistencia con sentido.

A través de nuestra historia, las personas afroamericanas han reconocido el valor subversivo del hogar, de poder acceder a un espacio privado donde no nos encontremos cara a cara con la agresión racista blanca. Sea cual sea la forma y la dirección de la lucha de liberación negra (el reformismo de los derechos civiles o el movimiento *black power*), el espacio doméstico ha sido un lugar crucial para la organización, para la formación de la solidaridad política. El hogar ha sido un bastión de resistencia. Su estructura no la definía tanto si las mujeres negras y los hombres negros se conformaban o no a las normas de comportamiento sexista, sino más bien nuestra lucha por alzarnos a nosotros mismos como pueblo, nuestra lucha para resistir la dominación y la opresión racista.

Esa lucha liberadora se ha visto gravemente minada por los esfuerzos contemporáneos por convertir ese hogar subversivo en un lugar de dominación patriarcal de las mujeres negras por parte de los hombres negros, donde nos agredimos mutuamente si no nos conformamos a la norma sexista. Este cambio de perspectiva, en la que el hogar no se concibe como un bastión político, ha tenido

un impacto negativo sobre la construcción de la identidad femenina negra y sobre su conciencia política. Masas de mujeres negras, muchas de las cuales no tenían una educación formal, habían sido capaces en el pasado de jugar un papel esencial en la lucha de liberación negra. En la situación actual, en la que los paradigmas de la domesticidad en la vida negra se han convertido en un reflejo de las normas burguesas (y el hogar se conceptualiza como un espacio políticamente neutral), las personas negras han empezado a pasar por alto y a devaluar la importancia de la labor femenina negra a la hora de enseñar conciencia crítica en el espacio doméstico. Muchas mujeres negras, con independencia de su estatus de clase, han respondido a esa crisis de sentido imitando las ideas sexistas de la clase ociosa sobre el papel de las mujeres, centrando sus vidas en un consumismo compulsivo y sin sentido.

Cuando identifica este síndrome como «la crisis de la feminidad negra» en su ensayo «Considering Feminism as a Model for Social Change» [Considerar el feminismo como un modelo de cambio social], Sheila Radford-Hill señala la mitad de la década de 1960 como el momento histórico en el que la primacía del papel de la mujer negra en la lucha de liberación empezó a cuestionarse como una amenaza a la virilidad negra y a juzgarse poco importante. Radford-Hill afirma:

Sin el poder de influir en el sentido y la dirección de nuestra experiencia colectiva, sin el poder de influir en nuestra cultura desde dentro, fuimos progresivamente inmovilizadas, incapaces de integrar nuestra identidad y nuestra función, incapaces de resistir el imperialismo cultural de la cultura dominante, que garantiza la continuidad de nuestra opresión destruyéndonos desde dentro. Así, la crisis se manifiesta como una disfunción social dentro de la comunidad negra, como genocidio, fratricidio, homicidio y suicidio. Se manifiesta también en la abdicación de la responsabilidad personal por parte de las mujeres negras, hacia sí mismas y hacia las demás. [...] La crisis de la feminidad negra es una forma de agresión cultural: una forma de explotación tan cruel, tan insidiosa que actualmente está destruyendo a toda una generación de mujeres negras y sus familias.

Esta crisis contemporánea de la feminidad negra podría haberse evitado si las mujeres negras, de manera colectiva, hubieran apoyado los intentos de desarrollo de ese feminismo latente,

expresado en su disposición a trabajar de manera equitativa junto a los hombres negros en la lucha por la liberación negra. La ecuación contemporánea de la lucha de liberación negra con la subordinación de las mujeres negras ha dañado la solidaridad colectiva negra. Fomentar la suposición de que las heridas de la dominación racista serían menos graves si las mujeres negras se conformaran a los patrones sexistas de comportamiento ha servido a los intereses de la supremacía blanca.

Presenciamos día tras día la desintegración de la vida familiar afroamericana, que se basaba en un reconocimiento del valor político de la construcción de un hogar como bastión de resistencia; las personas negras perpetúan diariamente las normas sexistas que amenazan nuestra supervivencia como pueblo. No podemos seguir actuando como si el sexismo en las comunidades negras no amenazara nuestra solidaridad; cualquier fuerza que nos aleja y aliena recíprocamente sirve a los intereses de la dominación racista.

Las mujeres negras y los hombres negros deben crear una visión revolucionaria de la liberación negra que tenga una dimensión feminista, una dimensión que se forme tomando en cuenta nuestras necesidades e inquietudes específicas. A partir del legado del pasado, las mujeres negras contemporáneas pueden empezar a reconceptualizar las ideas del hogar, entender de nuevo la primacía de la domesticidad como bastión de subversión y resistencia. Cuando renovamos nuestro interés por el hogar, podemos abordar los temas políticos que más afectan a nuestras vidas cotidianas. Al llamar la atención sobre las desventajas y los recursos de las mujeres negras que han empezado a sentir que no pueden hacer ninguna contribución significativa, mujeres que pueden tener o no una educación formal pero que tienen una sabiduría esencial que compartir, que tienen una experiencia práctica, que es el suelo fértil de toda teoría útil, podemos empezar a crear vínculos entre nosotras de maneras que renueven nuestra solidaridad.

Cuando las mujeres negras renovemos nuestro compromiso político con el hogar, podremos abordar las necesidades y las preocupaciones de las mujeres jóvenes negras que están buscando a ciegas estructuras de sentido que promuevan su crecimiento, mujeres jóvenes que están luchando por definirse a sí mismas. Juntas, las mujeres negras podemos renovar nuestro

compromiso con la lucha de liberación negra, compartir ideas y conciencia, compartir el pensamiento feminista y la visión feminista, construir solidaridad.

Con estos cimientos, podemos recuperar la perspectiva perdida, darle a la vida un nuevo sentido. Podemos hacer del hogar ese espacio al que regresar para renovarse y recuperarse, donde podemos sanar nuestras heridas y recuperar la integridad.

6. Interrogación crítica: hablar de raza, resistir el racismo

DENTRO DE LA CULTURA CALLEJERA NEGRA, *fresh* es una palabra que se emplea para expresar una valoración estética de las fuerzas sin nombre tras un estilo, un concepto. Estas fuerzas añaden algo nuevo a nuestra manera de ver, algo que intensifica la experiencia visual del aspecto, de la mirada. En *Radiance from the Waters* [Resplandor de las aguas], la historiadora del arte, Sylvia Boone, escribe acerca del lugar del *neku*, de la *freshness* como uno de los conceptos clave dentro de la cultura estética de los pueblos mende de Sierra Leona y Liberia. Una tensión crítica cultural surge entre este sentido africano de la *freshness* y la estética afroamericana. Las distintas localizaciones culturales evocan vínculos, sensibilidades y anhelos contenidos dentro de las diversas estructuras de representación y significado. Estas conexiones suscitan temas que conciernen a la raza y a la cultura semejantes a los que James Clifford trata en *The Predicament of Culture* [El predicamento de la cultura]. Publicadas justo en el momento en el que la raza es el tema «candente», el asunto «de moda», estas dos obras ofrecen un nuevo enfoque y sentido. Subvierten y perturban, desafiándonos a pensar de manera crítica sobre la raza y la cultura, sobre la estética.

Cualquiera que haya sido testigo de la actual insistencia cultural y académica en la raza tiene que haber percibido la nueva manera de la que se habla de la raza, como si no estuviera de forma alguna vinculada a prácticas culturales que refuerzan y

perpetúan el racismo, creando un abismo entre las actitudes y los actos. Incluso, se ha creado una nueva terminología para señalar el cambio de dirección: las palabras recurrentes son «diferencia», el «Otro», «hegemonía», «etnografía». No son palabras recién llegadas, pero ahora están a la última. Palabras como «Otro» y «diferencia» copan el lugar de palabras más corrientes y conocidas, que se consideran poco molonas o demasiado simplistas, palabras como opresión, explotación y dominación. Negro y blanco, en algunos círculos, se están convirtiendo en un no-no evidente, perpetuando lo que algunas personas consideran oposiciones binarias estancadas y sin sentido. Separada de un contexto político e histórico, la etnicidad se reconstruye como la nueva frontera, accesible a cualquiera, para la que no son necesarios pases ni permisos, donde la atención puede ahora centrarse en la producción de un discurso privilegiado, mercantilizado, en el que la raza se convierte en sinónimo de cultura. Pero ninguna persona negra radical y rebelde tendría ninguna necesidad de plantear objeciones críticas a este fenómeno si no fuera porque este enfoque apasionado sobre la raza está limpiamente divorciado de un reconocimiento del racismo, de la constante dominación de las personas negras por parte de las personas blancas y (para emplear alguno de esos términos anticuados y carcas) del continuo sufrimiento y dolor en la vida negra.

En la cultura popular se pueden encontrar expresiones potentes de estas contradicciones, desde las aparentemente inocuas hasta las agresivamente racistas. Hace muy poco, por ejemplo, en la revista *Vogue*, se publicó un artículo en el que se referían al peinado *buckwheat* [pelo de alforfón] de Tracy Chapman. En términos de la moda étnica de hoy en día, me imagino que el redactor creyó que sonaba mono, como si estuviera en el ajo. ¿Cómo? *Buckwheat* nunca ha sido un concepto que la población negra haya rescatado como una representación positiva de su realidad.

Pero no nos detengamos ahí. Abro el número de febrero de *Interview* y leo: «Yoko: la vida después de Lennon». Ono está hablando de la economía japonesa cuando, de repente, el entrevistador Kevin Sessums pregunta: «¿Qué tienen las mujeres japonesas, las mujeres orientales, que les resultan tan fascinante a los varones caucásicos?» Nada en el texto apunta a que Ono respondiera de manera crítica a esta argumentación. La respuesta de Ono comienza: «Puede que el hombre occidental sea un

misterio para la mujer oriental...» La respuesta de Sessum: «Puede que sea únicamente que las mujeres orientales son mejores en la cama. Conocen más posturas». El inserto que informa a los lectores de que Ono «se ríe», ¿tiene la intención de mediar en esta afirmación racista, de convertirla en una frase propia de la nueva moda étnica? El punto es que ninguno de estos comentarios refleja una conciencia crítica acerca de la raza. Y, ¡venga ya, Yoko Ono, tú te sabes esto! Pues en la página siguiente, Ono va directa al corazón del asunto:

He hecho unas cinco entrevistas ayer porque el documental *Imagine* se ha estrenado en Europa. [...] En fin, me he levantado esta mañana con ese tipo de dolor del que nunca me había dado cuenta antes. Me he dicho a mí misma, ¿cómo se atreven? Cada vez que doy una entrevista me preguntan lo mismo: «El mundo te odiaba. Te han llamado Lady Dragon durante los últimos veinte años. ¿Cómo te sienta esto?» ¿Sabes a qué se parece? Es como si alguien pegara una paliza a una mujer y después dijera: «Todos nosotros te pegamos pero, ¿por qué crees que lo hicimos?» ¿Yo soy la responsable de explicarles por qué me pegaban? Que me lo digan ellos. Ellos eran quienes lo hacían. El reverso de todo aquello era el odio a lo asiático, era tan sencillo como eso.

Exactamente. Ese mismo día, un poco más tarde, me fui a la librería local (vivo en una ciudad pequeña) y hojeé un libro nuevo sobre cine y televisión, *Boxed In*, en el que el autor, varón y blanco, Mark Crispin Miller, habla acerca de las imágenes de las personas negras (de una manera) que presenta como una crítica ilustrada, como si él comprendiera especialmente la manera en la que los «Otros negros» se ven a sí mismos. No me detuve ahí. Fui a la sección de teatro y me senté a leer la obra de Alfred Uhry ganadora del premio Pulitzer, *Paseando a Miss Daisy*, una obra de integración escrita por un dramaturgo blanco. Me habían dicho que la obra trataba de una relación sexual entre los dos personajes principales. ¡Pues no! ¡No! La obra únicamente apunta la posibilidad de que la blanca señorita Daisy y su chófer negro se gusten. Era obvia la manera en la que se apoya en esos viejos estereotipos acerca de los hombres negros sureños que desean a las damas blancas a fin de crear tensión sexual, y sin cuestionarse esas imágenes.

Ya sean abiertamente racistas o condescendientes a la hora de representar al Otro, estos ejemplos (hay muchos más) dan una idea de las actitudes que subyacen bajo la cultura popular. Y, en muchos sentidos, una cierta inconsciencia acerca de esas actitudes ha caracterizado también —incluso ha sido determinante— a la investigación intelectual acerca de la raza y el racismo. Para empezar, ¿qué implica que sean principalmente hombres blancos y mujeres blancas quienes produzcan el discurso en torno a la «otredad»?

Hace años, cuando salí por primera vez de mi barrio segregado para ir a la universidad, parecía que la amplia mayoría de blancos progresistas universitarios estaban confusos: por una parte deseaban relacionarse con personas negras, por otra parte no tenían clara la naturaleza del contacto. Sin embargo, estaban convencidos de que no eran racistas. ¿Acaso su deseo de contacto no era una prueba de que habían superado el racismo? A medida que la lucha de liberación negra declinaba, el feminismo surgía como un nuevo terreno de la política radical. A principios de la década de 1980, las mujeres de color, especialmente las mujeres negras, desafiaban la premisa de la opresión compartida basada en el género. Después de un periodo de resistencia, algunas mujeres blancas, de manera individual, empezaron a debatir los temas del racismo, creando talleres para «desaprender el racismo», al tiempo que las académicas feministas se fijaban en la obra de novelistas y poetas negras.

Los críticos literarios negros se unieron al debate, en algunos momentos apropiándose del tema de un modo que hacían suponer que eran ellos, y no las mujeres negras, quienes habían estado en primera línea exigiendo que se tuvieran en cuenta estos temas. A medida que académicos varones de diversas procedencias y disciplinas se centraban más en la cultura, especialmente en la cultura popular, el discurso poscolonial y la obra de los académicos y críticos del Tercer Mundo empezó a recibir una atención generalizada.

El resultado de todo ello ha consistido en un apoyo sin precedentes, entre los académicos e intelectuales, a la inclusión del Otro, al menos en teoría. ¡Sí! Todo el mundo parecía reclamar a gritos la «diferencia», pero muy pocos parecían querer una diferencia que tratara de cambiar las políticas o que apoyara el compromiso y la lucha activa (otra palabra no-no; hace poco un

miembro de la nueva radicalidad chic me comunicó su sensación de que «lucha» es un término agotado y que a ella no le iba nada). Demasiado a menudo, por lo visto, el punto es fomentar la apariencia de una diferencia dentro del discurso intelectual, una «celebración» que no consigue preguntarse quién está pagando la fiesta y quién está a cargo de las invitaciones. Porque, ¿quién controla este nuevo discurso? ¿A quién se le hace un contrato de enseñanza y dónde? ¿A quién se le paga para escribir acerca de esto?

Un cambio de dirección, que sería de verdad estupendo, estaría en la producción de un discurso sobre la raza que interrogara la blanquitud. Sería muy interesante que todas esas personas blancas que ofrecen a las personas negras sus opiniones sobre la negritud mostraran qué pasa con la blanquitud. En gran parte de los textos contemporáneos, aunque hay algunas excepciones sobresalientes, la raza es siempre un asunto de la «otredad» no blanca: es negra, amarilla, marrón, roja, incluso morada. Pero únicamente una crítica persistente, rigurosa e informada de la blanquitud podría realmente determinar qué fuerzas de negación, miedo y competición son responsables de haber creado esos abismos fundamentales entre la enunciación del compromiso político para erradicar el racismo y la participación en la construcción de un discurso sobre la raza que perpetúa la dominación racial. Muchos académicos, críticos y escritores colocan un prefacio a su obra en el que afirman que son blancos, como si el mero reconocimiento de este hecho fuera suficiente, como si expresara todo lo que necesitamos saber acerca de su punto de partida, de su motivación, de sus fines. Recuerdo mis años de estudiante universitaria en los que tantas de mis profesoras feministas se resistían con saña a la insistencia de que era importante analizar la raza y el racismo. Ahora muchas de esas mujeres están produciendo investigación académica que se centra en la raza y el género. ¿Qué proceso ha posibilitado que cambien sus perspectivas? Entender ese proceso es importante para el desarrollo de la solidaridad; puede intensificar la conciencia de los desplazamientos epistemológicos que nos permiten a todas movernos en direcciones nuevas y opuestas. Pero ninguna de estas mujeres ha escrito artículos que reflexionen sobre su proceso crítico, que muestren cómo han cambiado sus actitudes.

Echemos un vistazo a la portada de *The New York Times Book Review* del 8 de enero de 1989, donde figura la nueva obra de la

historiadora Elizabeth Fox-Genovese, *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South* [Dentro del hogar en las plantaciones: mujeres blancas y mujeres negras del viejo Sur]. Hablando de su obra, Fox-Genovese, «concedía que a veces se sentía un poco rara siendo una mujer blanca que escribe acerca de mujeres negras». «Por otro lado», dijo, «estoy totalmente comprometida con la idea de que todas tenemos que poder estudiar cualquier tema siempre que lo hagamos con honradez». Mientras que pone en valor la idea de libertad intelectual, el comentario oculta los temas más cruciales que se ponen en juego cuando un miembro de un grupo privilegiado «interpreta» la realidad de los miembros de un grupo menos poderoso, explotado y oprimido.

Dado el marco de dominación, veamos algunas manifestaciones concretas negativas que suceden cuando no se tienen en cuenta estos temas. En primer lugar, reconozcamos que hay pocas intelectuales no blancas a las que se les concedan becas para investigar y estudiar todos los aspectos de la cultura blanca desde el punto de vista de la «diferencia»; ¿no indica esto la rigidez con la que el paradigma colonizador/colonizado sigue enmarcando el discurso sobre la raza y el «otro»? Al mismo tiempo, de la misma manera que ha sido necesario que los pensadores críticos negros cuestionaran la idea de que las personas negras son inherentemente antagonistas, que nacen con la conciencia crítica de la dominación y la voluntad de resistencia, los pensadores blancos deben cuestionar su premisa de que la decisión de escribir sobre la raza y la diferencia constituye necesariamente un certificado de buen comportamiento antirracista. Y, en tercer lugar, ¿no es hora ya de prestar atención a cómo y por qué la obra de los académicos blancos acerca de las personas no blancas recibe más atención y aplauso que obras semejantes producidas por académicos no blancos (mientras que al mismo tiempo la obra de estos últimos se devalúa, por contener demasiada «ira», aun cuando se la apropien)? Muchas personas a las que les gusta la obra de Clifford nunca han leído a Boone, por ejemplo. Finalmente, la tendencia a sobrevalorar obras de académicos blancos, junto con la sugerencia de que esa obra constituye el único discurso relevante, evita la cuestión de las localizaciones potencialmente inaccesibles, de los espacios que los teóricos no pueden ocupar. Sin reinscribir un punto de partida esencialista, es crucial que no ignoremos y que no neguemos que esas localizaciones existen.

Aunque gran parte de la obra reciente sobre la raza surge de un compromiso sincero con la transformación cultural, seguimos teniendo una grave necesidad de autocrítica inmediata y permanente. La crítica cultural comprometida, ya sea blanca o negra, académica o artista, puede producir obras que se opongan a las estructuras de dominación, que presenten las posibilidades de un futuro transformado cuestionando voluntariamente su propia obra desde el terreno de la política y de la estética. Este cuestionamiento se convierte en sí en un acto de intervención crítica, fomentando una actitud fundamental de vigilancia y no de negación.

7. Reflexiones sobre raza y sexo

EN ESTADOS UNIDOS la raza y el sexo siempre han sido discursos que se solapan. Ese discurso comenzó con la esclavitud. Entonces no se hablaba de que los hombres negros quisieran ser libres para poder tener acceso al cuerpo de las mujeres blancas, eso vendría más tarde. Entonces el terreno discursivo era el cuerpo de las mujeres negras, era el terreno de juego donde convergían el racismo y la sexualidad. La violación simultáneamente como derecho y rito del grupo dominante de los varones blancos era una norma cultural. La violación era también una metáfora adecuada para la colonización imperialista de Europa de África y América del Norte.

La sexualidad siempre ha proporcionado metáforas de género para la colonización. Los países libres se equiparaban a los hombres libres, la dominación con la castración y la pérdida de la virilidad, y la violación era el acto terrorista que recrea el drama de la conquista, en tanto los varones del grupo dominante violan sexualmente los cuerpos de las mujeres que se cuentan entre los dominados. La intención de esta acción era recordar continuamente a los hombres dominados su carencia de poder; la violación era un gesto de castración simbólica. Los varones dominados son reducidos a la impotencia una y otra vez, cada vez que las mujeres a las que habrían tenido derecho a poseer, a controlar, a afirmar su poder sobre ellas, a dominar, a follar, son folladas una y otra vez por el grupo masculino dominante y victorioso.

No tenemos una historia psicosexual de la esclavitud que explore el sentido de la explotación sexual de la mujer negra por parte del varón blanco o las políticas de la sexualidad, ninguna obra que recoja toda la información disponible. No hay ningún debate sobre el sadomasoquismo sexual, sobre el amo que obligaba cada noche a su esposa a dormir en el suelo mientras él violaba en la cama a una mujer negra. No hay debate sobre el voyeurismo sexual. Y, ¿cómo eran las vidas sexuales de los hombres blancos, por ejemplo las de quienes fueron declarados legalmente «locos» porque querían casarse con mujeres negras esclavas con las que estaban sexual y emocionalmente vinculados? ¿En qué condiciones la sexualidad fue una fuerza que subvertía y destruía las relaciones de poder, desestabilizando el paradigma oprimido/opresor? Nadie parece saber cómo contar esta historia, por dónde empezar. Como narración histórica fue suplantada hace mucho tiempo por la creación de otro relato (proyección sexual pornográfica, fantasía, temor, todavía tenemos que rastrear su origen). Esa historia, inventada por los hombres blancos, trata del anhelo casi desesperado y desbordante que experimentan los hombres negros de violar sexualmente los cuerpos de las mujeres blancas. El personaje central de esta historia es el hombre negro violador. Los hombres negros se construyen, como plantea Michael Dyson, como «falos peripatéticos con un deseo no correspondido por los objetos que se les niegan: las mujeres blancas». Según esta historia, este deseo no se basa en un anhelo de placer sexual. Es una historia de venganza, la violación como el arma mediante la cual los hombres negros, los dominados, revierten sus circunstancias, recuperan su poder sobre los hombres blancos.

Los hombres negros y las mujeres negras en situación de opresión apenas han reaccionado ante el uso de las metáforas de género para describir el impacto de la dominación racista y/o de la lucha de liberación negra. El discurso de la resistencia negra casi siempre ha equiparado la libertad con la virilidad, la dominación económica y material de los hombres negros con la castración, la emasculación. Aceptar estas metáforas sexuales forjó un vínculo entre los hombres negros oprimidos y sus opresores blancos varones. Compartían la creencia patriarcal en que la lucha revolucionaria trataba en realidad del falo erecto, de la capacidad de los varones para establecer una dominación política que se correspondiera con la dominación sexual. Un minucioso análisis crítico

de la literatura del *black power* de la década de 1960 y principios de la década de 1970 expone hasta qué punto los hombres negros y las mujeres negras usaban metáforas sexualizadas para hablar de la resistencia a la dominación racista. Muchas de nosotras no hemos olvidado ese momento de *Soul on Ice* [Alma sobre hielo], de Eldridge Cleaver, cuando escribe acerca de la necesidad de «redimir mi virilidad conquistada» y describe la violación de las mujeres negras como práctica para la posterior violación de las mujeres blancas. No recuerdo que nadie se escandalizara o se sorprendiera ante este embellecimiento de la violación como arma terrorista que los hombres podían emplear para expresar su ira frente a otras formas de dominación, en su lucha por el poder con otros hombres. Dado el contexto sexista de la cultura, tenía incluso sentido. Cleaver fue capaz de desviar la atención del sexismo misógino de sus afirmaciones justificando con emoción estos actos como una respuesta «natural» a la dominación racial. Quería forzar a sus lectores a enfrentarse a la agonía y el sufrimiento que los hombres negros experimentan en una sociedad supremacista blanca. De nuevo, liberarse de la dominación racial se expresaba en términos de redención de la masculinidad negra. Y adquirir el derecho a afirmar la masculinidad siempre era una cuestión sexual.

Durante la esclavitud hubo al menos un varón blanco que creó su propia versión de *Soul on Ice*, un varón que confesó cuánto le gustaba afirmar el dominio racial sobre las personas negras, y especialmente sobre los hombres negros, mediante la violación con impunidad de las mujeres negras, o lo sexualmente estimulante que era usar la explotación sexual de las mujeres negras para humillar y degradar a las mujeres blancas, para afirmar la dominación falocéntrica sobre su propiedad. El sexismo ha sido siempre una instancia política que media en la dominación racial, que permite a los hombres blancos y a los hombres negros compartir una sensibilidad común acerca de los roles sexuales y de la importancia de la dominación masculina. Claramente, ambos grupos han equiparado la libertad con la virilidad y la virilidad con el derecho de los hombres a tener un acceso indiscriminado a los cuerpos de las mujeres. Ambos grupos han sido socializados para estar de acuerdo con la afirmación patriarcal de la violación como una manera aceptable de conservar la dominación masculina. Es esta fusión de la sexualidad con la dominación masculina

dentro del patriarcado lo que determina la construcción de la masculinidad para los hombres de todas las razas y clases. El libro de Robin Morgan *The Demon Lover: On the Sexuality of Terrorism* [El amante del demonio: sobre la sexualidad del terrorismo] empieza con la violación. Analiza la manera en la que los hombres se unen por encima de las clases, las razas y las nacionalidades mediante nociones compartidas de virilidad, que convierten a la masculinidad en sinónimo de la capacidad de afirmar el poder mediante actos de violencia y terrorismo. Puesto que los actos terroristas suelen ser cometidos por hombres, Morgan considera al terrorista como «la encarnación lógica de la política patriarcal en un mundo tecnológico». No le interesan los discursos solapados de la raza y el sexo, la interrelación del racismo y el sexismo. Como muchas feministas radicales, cree que el compromiso masculino por conservar el patriarcado y la dominación masculina disminuye o borra las diferencias.

Buena parte de mi obra dentro de la teoría feminista ha señalado la importancia de entender la diferencia, de señalar las maneras en las que los estatus de raza y clase determinan el grado en el que se puede afirmar la dominación masculina y el privilegio y, más importante, las maneras en las que el racismo y el sexismo son sistemas interrelacionados de dominación que se apoyan y sostienen mutuamente. Muchas feministas siguen considerándolos temas totalmente distintos, creyendo que el sexismo puede abolirse manteniendo intacto el racismo, o que las mujeres que resisten el racismo no apoyan al movimiento feminista. Puesto que la lucha por la liberación negra se enmarca tan a menudo en términos que afirman y apoyan el sexismo, no sorprende que las mujeres blancas no tengan claro si la lucha por los derechos de las mujeres se verá mermada si se hace demasiado hincapié en la resistencia frente al racismo, o que muchas mujeres negras sigan temiendo que su apoyo al movimiento feminista sea una traición a los hombres negros. Ambos miedos son respuestas a la equiparación de la liberación negra con la masculinidad. Esta sigue siendo la forma central mediante la cual las personas negras enmarcan sus intentos por resistir a la dominación racista: hay que criticarla. Tenemos que rechazar la sexualización de la liberación negra en la medida en que apoya y perpetúa el sexismo, el falocentrismo y la dominación masculina. Aunque Michele Wallace trató de exponer la falacia de equiparar la liberación negra con la

afirmación de una virilidad opresiva en *Macho negro y el mito de la supermujer*, pocas personas negras captaron el mensaje. Al seguir esa crítica en *¿Acaso no soy una mujer? Mujeres negras y feminismo*, descubrí que cada vez más mujeres negras rechazaban ese paradigma. Aún tiene que ser rechazado por la mayoría de los hombres negros, especialmente por las figuras políticas masculinas negras. Mientras las personas negras sigan aferrándose a la idea de que el trauma de la dominación racista es en realidad la pérdida de la masculinidad negra, seguiremos alimentando los relatos racistas que perpetúan la idea de que todos los hombres negros son violadores, dispuestos a usar el terrorismo sexual para expresar su ira por la dominación racial.

Actualmente presenciamos un resurgir de estos relatos. Vuelven en un momento histórico en el que las personas negras soportan el embate de agresiones racistas más francas y escandalosas, cuando cada vez más se expulsa de la sociedad a los hombres negros y, especialmente, a los jóvenes negros. Los medios de comunicación hegemónicos, supremacistas blancos, fingen que anda suelta una amenaza negra a la seguridad de la sociedad, que el control, la represión y la dominación violenta son las únicas formas eficaces de abordar el problema. Mirad si no el empleo del caso de Willie Horton para desacreditar a Dukakis en la campaña presidencial de 1988. Susan Estrich, en sus artículos posteriores a la campaña, ha hecho una labor muy útil mostrando cómo se invocaron estereotipos racistas a fin de poner al electorado en contra de Dukakis y cómo Bush no denunció en ningún momento esta estrategia. En todos sus artículos rememora la experiencia de haber sido violada por un hombre negro hace quince años, describiendo cómo el racismo determinó el modo en la que la policía respondió ante el delito y la respuesta que dio ella. Aunque su intención es provocar el compromiso social con la lucha antirracista, todos sus artículos, o los que yo he leído, lucían citas en negrita destacando la violación. El contenido subversivo de su obra se contrarresta y el estereotipo de que todos los hombres negros son violadores se reinscribe y refuerza. La mayor parte de las personas en esta sociedad no se dan cuenta de que la gran mayoría de violaciones no son interraciales, que todos los grupos de varones tienden a violar más a las mujeres que pertenecen a su misma raza.

Dentro de la cultura popular, el vídeo de Madonna, *Like a Prayer*, también emplea una iconografía que vincula a los hombres negros con la violación, reforzando esta representación en la mente de millones de espectadores, aunque haya dicho que su intención es antirracista y aunque el vídeo, sin duda, apunta a que no todos los hombres negros a quienes se les acusa de violar a mujeres blancas son culpables. Una vez más, sin embargo, el mensaje subversivo queda socavado por el énfasis general sobre las imágenes con carga sexual de mujeres blancas y de la lujuria de los hombres negros. El mensaje más subversivo del vídeo no tiene nada que ver con el antirracismo, sino con la construcción de las mujeres blancas como sujetos deseantes que pueden afirmar libremente su agencia sexual. Por supuesto la expresión tabú de esta agencia es elegir relacionarse sexualmente con hombres negros. Desgraciadamente esto es una continuación de la idea de que terminar con la dominación racista tiene que ver en realidad con el acceso sexual interracial, un mito que debe criticarse a fin de que esta sociedad pueda enfrentarse a las consecuencias reales, materiales, económicas y morales de perpetuar la supremacía blanca y su impacto genocida y traumático sobre las personas negras.

Las imágenes de los hombres negros como violadores, como un peligro para la sociedad, han sido moneda corriente del sensacionalismo desde hace tiempo. El obsesivo énfasis de los medios de comunicación en esta representación es un asunto político. Su papel en la conservación de la dominación racista consiste en convencer a la población de que los hombres negros constituyen una amenaza que debe ser controlada por cualquier medio, incluyendo la eliminación. Este es el contexto que ha dado forma a la respuesta de los medios de comunicación al caso de violación de Central Park; los medios de comunicación han tenido un papel fundamental en cómo se ha formulado la respuesta de la gente. Muchas personas están usando este caso para perpetuar los estereotipos raciales y el racismo. Irónicamente, las mismas personas que afirman escandalizarse por la brutalidad de este caso no tienen escrúpulos a la hora de apuntar que los sospechosos deberían ser castrados o asesinados. No ven ninguna relación entre este apoyo de la violencia como un medio de control social y el uso de la violencia por parte de los sospechosos dirigida a ejercer un control. La respuesta popular a este caso enfatiza la falta de comprensión del carácter interrelacionado del racismo y el sexismo.

Muchas personas negras, especialmente hombres negros, de acuerdo con el paradigma sexista que apunta a que la violación de las mujeres blancas por parte de hombres negros es una reacción a la dominación racista, consideran el caso de Central Park como una condena al sistema racista. No ven el sexismo que determina la naturaleza del delito, la elección de la víctima. Muchas mujeres blancas han respondido al caso centrándose únicamente en la brutal agresión como un acto de dominación de género, de violencia masculina contra las mujeres. Un artículo de *The Village Voice* escrita por Andrea Kannapell, una mujer blanca, destacaba con mayúsculas: «EL DELITO FUE MÁS SEXISTA QUE RACISTA...» Las mujeres negras en su respuesta a este mismo tema se centraban todas en la naturaleza sexista del delito, a menudo aportando ejemplos del sexismo de los hombres negros. Teniendo en cuenta la labor que han hecho las mujeres negras dentro de la producción escrita feminista dirigida a llamar la atención sobre la realidad del sexismo de los varones negros, una labor que no recibe apenas ninguna atención o a la que se le acusa de atacar a los hombres negros, resulta irónico que la brutal violación de una mujer blanca por un grupo de jóvenes negros sirva como catalizador a la hora de admitir que el sexismo es un grave problema dentro de las comunidades negras. El artículo de Lisa Kennedy, «Body Double: The Anatomy of a Crime» [Cuerpo doble: la anatomía de un crimen], también publicado en *The Village Voice*, reconoce la convergencia del racismo y el sexismo en tanto las políticas de dominación que están detrás de esta agresión. Kennedy escribe:

Si acepto la premisa del tratamiento de la prensa, de que esta violación es más dolorosa que todas las violaciones que les suceden a las mujeres de color, entonces, ¿qué ocurre con el valor de mi cuerpo? ¿Qué le pasa al estatus de mi negritud?

Estas cuestiones se han quedado sin respuesta, aunque Kennedy termina su artículo con un «llamamiento a una ofensiva feminista sofisticada». Una ofensiva tal debería comenzar cultivando una conciencia crítica de la forma en la que el racismo y el sexismo constituyen sistemas de dominación entrelazados.

La respuesta pública al caso de Central Park revela hasta qué punto la cultura invierte en este tipo de pensamiento dualista que ayuda a reforzar y conservar todas las formas de dominación.

¿Por qué debería la gente decidir que este delito es más racista que sexista, como si fueran opresiones en competencia? ¿Por qué las personas blancas, y especialmente las mujeres blancas feministas, se sienten mejor cuando las personas negras, especialmente las mujeres negras, se distancian de los apuros que los hombres negros experimentan bajo el patriarcado capitalista supremacista blanco a fin de destacar su oposición al sexismo de los hombres negros? ¿No pueden las mujeres negras seguir estando seriamente preocupadas por el efecto brutal de la dominación racista sobre los hombres negros y, a la vez, denunciar también el sexismo de los hombres negros? ¿Y por qué el sexismo de los hombres negros se evoca como si fuera una rama especial de este conflicto social, más peligroso, más horrible y amenazador que el sexismo que permea la cultura en su conjunto, o que el sexismo que determina la dominación de las mujeres por parte del varón blanco? Estas preguntas apuntan a la forma de pensamiento «o esto/o aquello» que es el fundamento filosófico de los sistemas de dominación. Cuando debatimos sobre este delito o sobre temas de raza y género, las personas progresistas deberíamos insistir, por lo tanto, en la complejidad de nuestras experiencias en una sociedad racista y sexista.

El crimen de Central Park incluye aspectos sexistas, de dominación masculina, misóginos y el uso de la violación como un instrumento terrorista. También implica a la raza y al racismo; es muy improbable que si unos jóvenes negros, que se han criado en esta sociedad, agreden a una mujer blanca la consideren «solo una mujer», estos tendrán presente su raza tanto como su sexo, de la misma manera que las muchas personas que se enteraron de este delito lo primero que quisieron saber fue la raza de la mujer. En una sociedad sexista supremacista blanca todos los cuerpos de mujer están devaluados, pero los cuerpos de las mujeres blancas se valoran un poco más que los cuerpos de las mujeres de color. Dado el contexto de la supremacía blanca, los relatos históricos acerca de los violadores negros, las identidades raciales tanto de la víctima como de los victimarios posibilitan que esta tragedia adquiera un cariz sensacionalista.

Para entender por completo los significados múltiples de este incidente, debemos abordarlos desde un punto de vista analítico que considere a la vez el impacto del sexismo y del racismo. Al empezar por ahí, muchos podríamos empatizar tanto con la

víctima como con los victimarios. Cuando se lee *The Demon Lover* y se piensa una vez más en este delito, este aparece como parte de un continuo de violencia masculina contra las mujeres, de violación y terror como armas de dominación masculina y también como otra expresión horrible y brutal de la socialización patriarcal. Si consideramos este caso combinando además un análisis feminista de la raza y la masculinidad, se puede comprender que, puesto que el poder masculino dentro del patriarcado es relativo, los hombres procedentes de los grupos más pobres y los hombres de color no pueden cosechar las recompensas sociales y materiales de su participación en el patriarcado. De hecho, a menudo sufren ciegamente, representando pasivamente un mito de masculinidad que amenaza la vida. El pensamiento sexista los ciega ante esta realidad. Se convierten en víctimas del patriarcado. Nadie puede creer en serio que los jóvenes negros implicados en el incidente de Central Park no estuvieran volcados en interpretar un ritual suicida de una masculinidad peligrosa que, en último término, amenazaba sus vidas, su bienestar.

Si se lee de nuevo el artículo de Michael Dyson, «The Plight of Black Men» [La difícil situación de los hombres negros], especialmente la parte en la que describe la razón por la que muchos jóvenes negros se meten en bandas («El sentido de la pertenencia absoluta y de un amor insuperable»), resulta fácil entender por qué los jóvenes negros exhiben nihilismo y desesperación. Y es muy ingenuo pensar que si no valoran sus propias vidas vayan a valorar las vidas de los demás. ¿Es tan difícil ver la conexión entre la constante glorificación pornográfica de la violencia masculina contra las mujeres, que se representa, interpreta y se disculpa todos los días en la cultura, y el delito de Central Park? ¿El racismo crea y conserva este punto ciego que permite que las personas negras, y especialmente los hombres negros, se conviertan en los chivos expiatorios que encarnan todos los males de la sociedad?

Si queremos vivir en una sociedad menos violenta y más justa tenemos que volcarnos en la lucha antisexista y antirracista. Necesitamos desesperadamente explorar y entender las relaciones entre el racismo y el sexismo. Y necesitamos enseñar a todo el mundo esas relaciones para que adquieran una conciencia crítica y sean socialmente activos. Buena parte de la educación para la conciencia crítica se puede vehicular en las conversaciones cotidianas. Las mujeres negras y los hombres negros deben

participar en la construcción del pensamiento feminista, creando modelos para la lucha feminista que aborden las circunstancias concretas de las personas negras. Aún así, la tarea más visionaria de todas sigue siendo la reconceptualización de la masculinidad de manera que aparezcan modelos alternativos, transformadores, en la cultura, en nuestras vidas cotidianas, para que los chicos y los adultos que están construyéndose un yo puedan construir identidades nuevas. La lucha por la liberación negra debe revisarse a fin de que no se equipare nunca más con la masculinidad. Necesitamos una visión revolucionaria de la liberación negra, una que surja de un punto de vista feminista y que aborde la grave situación colectiva de las personas negras.

Cualquier individuo comprometido con la resistencia ante las políticas de dominación, con erradicar el sexismo y el racismo, entiende la importancia de no fomentar una competencia del tipo esto o aquello entre los sistemas opresivos. Podemos empatizar con la víctima y con los victimarios del caso de Central Park, permitiendo que ese sentimiento sirva como catalizador de un renovado compromiso con el trabajo antisexista y antirracista. Ayer escuché esta historia. Una amiga, mujer negra, me llamó para decirme que había sido agredida por un hombre negro en la calle. Se llevó su bolso, las llaves de su casa, las llaves del coche. Ella vive en una de las ciudades más pobres de Estados Unidos. Hablamos sobre la pobreza, el sexismo y la dominación racial para situar lo que le había ocurrido en una perspectiva que permitiera tanto la sanación individual como la comprensión política del delito. Hoy escuché esta historia. Una amiga, una mujer blanca, me llamó para decirme que había sido agredida en su portal por un hombre negro. Ella gritó y salió corriendo. Los vecinos que acudieron en su ayuda invocaron el racismo. Ella se negó a entrar en ese debate incluso aunque estaba escandalizada por la intensidad y el grado de racismo que se expresaba. Incluso en medio de su miedo y su dolor, conservó la conciencia política, por lo que no se hizo cómplice de la perpetuación de la supremacía blanca que es la raíz de tanto sufrimiento. Ambas mujeres sienten ira ante sus victimarios; no los absuelven aunque traten de entender y de dar respuesta de un modo que enriquezca la lucha dirigida a terminar con la dominación, para que el sexismo, la violencia sexista, el racismo y la violencia racista dejen de ser un hecho cotidiano.

8. Representaciones: el feminismo y la masculinidad negra

EN UNA CONVERSACIÓN reciente con una amiga, mujer blanca feminista, mencioné que acababa de terminar el libro de ensayos de Ishmael Reed, *Writin' is Fightin'* [Escribir es luchar] y que me había parecido interesante, especialmente sus comentarios sobre la raza y la cultura. Su respuesta fue destacar (como si yo fuera demasiado ingenua como para haberlo sospechado) que la mayor parte de las feministas lo consideran «terriblemente misógino», que ella había dejado de seguir su obra hacía tiempo. O, como dijo: «No leo a este tipo». Confesando que yo no solamente leo su obra, sino que doy cursos sobre ella, recordé con afecto algunas conversaciones intensas con Reed cuando yo vivía en la zona de la Bahía, en las que hablamos acerca de feminismo. Esta conversación con aquella mujer blanca feminista fue el catalizador de una reflexión acerca del problema de la censura dentro del movimiento feminista. Cuando imparto cursos de estudios de la mujer a menudo me encuentro con estudiantes que no quieren leer obras de un autor en concreto porque lo consideran sexista o misógino. Cada vez que esto me ocurre aprovecho la ocasión para apuntar que no deberíamos leer a nadie por su postura política sobre algún tema en concreto, o para hablar del peligro de basarse en habladurías para negar una obra. Animando al alumnado a acudir a las fuentes y criticar desde ahí, reitero que el conocimiento es más potente que las opiniones de segunda mano.

A lo largo de los años me he dado cuenta de que el alumnado de estudios de las mujeres está dispuesto a juzgar rápidamente la escritura de los hombres negros, aunque no hayan leído una variedad suficiente de literatura producida por autores negros. Muchas veces este alumnado se apunta a un curso que imparto sobre escritoras negras y se molestan cuando apunto que, antes de meternos en la materia de estudio, tienen que entender bien la tradición literaria afroamericana. Su deseo de centrarse únicamente en las obras de las mujeres negras es una respuesta que alimenta la idea errónea de que el racismo y el sexismo son dos formas de opresión radicalmente diferentes, que una de ellas puede erradicarse aunque la otra quede intacta. Cuando escucho a feministas veteranas hacer comentarios similares acerca de Reed y de otros escritores negros, les señalo su disposición a juzgar a los escritores negros, cuando pocas veces se escucha una condena semejante de los escritores blancos. Dentro de los estudios literarios, el racismo a menudo conforma esta respuesta. Las mujeres blancas que no pueden concebir eliminar de sus listas de lectura a Chaucer, Shakespeare o Joyce (incluso aunque sus obras reflejen racismo y sexismo) usan con facilidad ese criterio para defender su ignorancia de lo que escriben los hombres negros. Actualmente, en el mundo académico, la tendencia entre las mujeres interesadas en la teoría crítica o en el discurso poscolonial es pasar por alto lo más posible el sexismo y el racismo de los pensadores blancos cuya obra se considera «importante» (Derrida, Foucault, Jameson, Said, por ejemplo). Esta respuesta es tan problemática como lo sería aquella reacción que animara a las mujeres a ignorar la obra de estos escritores. Si vamos a construir un movimiento feminista que no se base en la premisa de que los hombres y las mujeres estamos siempre en guerra recíproca, entonces debemos estar dispuestas a reconocer que es apropiado dar respuestas críticas complejas a la escritura de los hombres, aunque esta sea sexista. Claramente, las mujeres pueden aprender de escritores cuya obra es sexista, incluso pueden inspirarse en ella, porque el sexismo puede ser únicamente una dimensión de esa obra. Por lo tanto, la crítica feroz del sexismo no quiere decir que no se valore la obra.

En este ensayo quiero centrarme en las respuestas feministas a los hombres negros y al sexismo de los hombres. Puesto que muchos hombres negros creen que el movimiento feminista

amenaza con borrar sus voces, con desviar el centro de atención de la opresión racial, al movimiento feminista le interesa analizar las implicaciones negativas de tratar de censurar sus obras o de condenar directamente a un grupo concreto de varones.

La censura o la condena de la obra de un escritor concreto dentro de los círculos feministas no se ha centrado nunca exclusivamente en la escritura masculina. Cuando publiqué mi primer libro, una escritora feminista negra con una posición consolidada escribió una reseña en la que aconsejaba no comprar el libro y, más importante aún, no leerlo. Otra poeta y ensayista negra feminista escribió una carta a la editorial diciendo que la publicación de esta obra era, por usar sus palabras, «un acto delictivo». Escandalizada por esos intentos de censurar y/o reprimir la introducción en el discurso feminista de una perspectiva y de un estilo de escritura que se consideraba inaceptable (en aquel momento no estaba de moda criticar la naturaleza y la dirección del movimiento feminista) empecé a darme cuenta de que, incluso en el ámbito del pensamiento feminista, había un discurso hegemónico que censuraba las voces disidentes. Irónicamente, años después, los mismos temas que yo había sacado de maneras que ofendían e inquietaban se convirtieron en aceptables, incluso se pusieron de moda. La apreciación crítica positiva de mi obra por parte del feminismo no ha eclipsado el recuerdo de lo que implica que se rechace frívolamente una obra. Esta experiencia marca mi preocupación porque haya un espacio dentro del movimiento feminista para la producción, difusión y debate de diversas ideas y perspectivas. Esto incluye a los pensadores y escritores negros. Puedo entender las voces de los varones negros disidentes que acusan a las pensadoras feministas de condenar su obra sin hacer una valoración crítica seria, sin tratar de entender de dónde vienen. Para ser realmente productivo, ese entendimiento debe ser recíproco. Los hombres negros deben también explorar por completo el pensamiento feminista.

Aunque los ensayos sobre raza y cultura de Ishmael Reed me parecen convincentes, he observado que conscientemente coloca la obra dentro de un marco masculinista excluyente. El libro lleva el subtítulo «Treinta y siete años de boxeo en papel». La metáfora elegida, el combate y más concretamente el «boxeo» a la hora de enmarcar su obra, junto con todas las referencias directas exclusivamente a hombres negros (hay unas pocas mujeres

negras boxeadoras, pero no son parte de su «selecto» grupo) colocan estructuralmente el libro en una declaración de solidaridad concreta con los escritores negros, una solidaridad que aparentemente no siente hacia las mujeres negras. Después de dedicar el libro a los tres hombres «que lucharon en la guerra justa» reitera y subraya su énfasis en los hombres negros por medio de cuatro breves citas, todas de autoría masculina. Chester Himes dice: «Un luchador lucha y un escritor escribe». Paul Lofty dice: «Un hombre negro nace con la guardia alta». La cita de Muhammad Ali proporciona el título: «Escribir es luchar». Y, finalmente, Larry Holmes dice: «No te muerdas la lengua por ello». No podía ser más evidente para la lectora atenta que Reed está de hecho reaccionando a la atención que han recibido las mujeres negras, colocando a los hombres negros en el centro de su obra y llamando conscientemente la atención sobre esta decisión.

Más que construir su texto de una manera que pueda puentear la tensión entre los escritores negros y sus contrapartes femeninas, explota estas cuestiones, intensificando la representación pública de su personaje como alguien que escribe en oposición a las mujeres negras y al pensamiento feminista.

El pintoresco ensayo de Reed «Steven Spielberg interpreta a Howard Beach» busca por una parte contestar a las feministas que le acusan de sexismo e incluso de misoginia a la vez que incluye comentarios que podrían fácilmente interpretarse como antifeministas. Por ejemplo:

Gloria Steinem, a quien los medios han proclamado la suma sacerdotisa del feminismo norteamericano, marcó el tono de la actual campaña difamatoria contra los hombres negros cuando dijo, en el número del 2 de junio de 1982 de la revista *MS*, que las caracterizaciones de los hombres negros en el libro de Walker eran «la pura verdad». Desde entonces esta línea de «pura verdad» ha sido retomada por otras feministas, hembristas y por sus aliados masculinos: zorras y nenazas.

Puesto que el sarcasmo y la ridiculización son maneras de hablar sobre las mujeres que refuerzan el sexismo y la dominación masculina, es fácil entender que muchas feministas consideren a Reed como un enemigo. Sin embargo, este ensayo suscita una cuestión crucial, una que no explora tampoco a fondo: si el

énfasis feminista en el chauvinismo masculino negro es o no más cruel y brutal que las críticas al patriarcado en general.

En lo fundamental, Reed da en el clavo cuando llama la atención sobre la diferencia en las reacciones ante el sexismo masculino negro y blanco dentro del movimiento feminista. Las feministas contemporáneas tienden a comportarse como si el sexismo masculino negro fuera más odioso que el sexismo masculino blanco. Dado el racismo femenino blanco, que ha marcado la dirección de buena parte del movimiento feminista, no sorprende que el primer énfasis radical en la violación tendiera a proyectar el estereotipo racista de que el varón al que más había que temer era negro. Nunca olvidaré el día que escuché un programa de radio feminista donde se afirmó esto. Las mujeres blancas que debatían sobre la violación aconsejaban a las oyentes que hicieran autostop que evitaran subir a vehículos de hombres negros, lo que implicaba que eran más propensos a la violación que sus homólogos blancos. Esta información no se apoyaba en ninguna prueba estadística que demostrara que los hombres negros violaran en cifras más elevadas a las autoestopistas blancas. Los estudios muestran que las mujeres blancas tienen más posibilidades de ser violadas por hombres de su mismo grupo racial que por hombres de color. Este es un ejemplo de la manera en la que el racismo ha conformado las percepciones feministas sobre los hombres negros; hay muchas más. Hasta cierto punto, las perspicaces críticas del racismo dentro del movimiento feminista han contribuido a crear un clima político progresista en el que las pensadoras blancas (y también las mujeres negras) tienen más posibilidades de reflexionar sobre cómo hablan acerca de la raza y del sexismo de los hombres negros. Aún así, la tendencia a criticar con dureza el sexismo masculino negro en tanto la expresión más dañina del poder patriarcal (algo que no es) aflora en los debates feministas, incluso en los escritos de las mujeres negras.

Buena parte del debate acerca de la novela de Alice Walker, *El color púrpura*, se centraba en si la descripción de los hombres negros como misóginos y brutales era exacta. Aunque la novela muestra la transformación de Míster, y cómo pasa de ser un macho brutal chauvinista a ser una persona compasiva y cariñosa, pocas veces se reconocía este cambio en el retrato de Walker. Completamente ensombrecida por la interpretación cinematográfica de la novela que hizo Steven Spielberg, el público parecía

olvidar la postura de Walker. En la versión para cine de la novela, Spielberg decidió no ilustrar gráficamente la transformación de Mister. En su lugar destacó las imágenes que enseguida evocaban los estereotipos racistas existentes y que describen la masculinidad negra como amenazadora y peligrosa. Esto ha sido así en el cine desde *El nacimiento de una nación* hasta películas como *Único testigo*. Estas imágenes «funcionan» en el cine. Dentro de una cultura supremacista blanca, es lógico que el público blanco se sienta más preocupado por una película cuando el malo es un hombre negro.

Único testigo es un ejemplo clarísimo de una película que explota los estereotipos raciales para intensificar su dimensión de *thriller*. El público está literalmente mordiendo las uñas cuando el personaje negro (interpretado por Danny Glover) comete un brutal asesinato en presencia de un niño blanco que lo ve sin ser visto. Cuando mete la mano en el banco en el que el niño blanco, inocente y «precioso» se esconde, la cámara se acerca y toma un primer plano de la mano negra y después pasa de esa imagen a la cara blanca y aterrada del niño, jugando con los contrastes entre la negritud aterradora y la blanquitud pura e inocente. Cinematográficamente, la versión de *El color púrpura* opera de una manera semejante. Al principio de la película, la inocencia de las niñas negras parece más auténtica y emotiva cuando se contrasta con las imágenes brutales de la masculinidad negra dominante.

Buena parte del debate acerca de la raza y la representación provocado por *El color púrpura*, tanto por el libro como por la película, se centraba en la representación de la masculinidad negra. Esas obras, así como las que en general producen las escritoras negras contemporáneas, se consideran en contra del hombre negro, como si conscientemente promovieran representaciones negativas. Desgraciadamente, la mayoría de estas discusiones eran superficiales, ponían el énfasis en la pureza, en si las imágenes eran o no «buenas» o «malas». Producir imágenes de personas negras en un contexto racista constituye un gesto cargado de política. Las mujeres negras han sido acusadas de actuar en complicidad con «el hombre» (es decir, con los sistemas masculinos blancos de dominación), cuando creaban sus imágenes de hombres negros. Si las imágenes de la feminidad negra en las obras de las mujeres negras contemporáneas son «positivas» o no es algo que no parece preocupar nunca a los hombres negros.

La preocupación es con la imagen masculina negra, quién la controla, quién la representa. Un aspecto central de la estética masculina negra ha sido siempre la construcción de una imagen, especialmente la imagen oculta. De esta inquietud se sigue que la mayoría de los hombres negros reaccionen con una actitud enormemente defensiva si perciben que otros grupos están adquiriendo «control» sobre las representaciones de la masculinidad negra. Aquellos hombres negros que abordan el asunto desde un esquema mental patriarcal están fundamentalmente en desacuerdo con que haya mujeres negras autónomas que creen imágenes sin pedir primero su aprobación. Desde una perspectiva sexista, esto se percibe como una señal de que los hombres negros no ostentan el poder, puesto que muestra que no pueden controlar a «sus mujeres».

Las escritoras negras han respondido a las acusaciones de que retratan a conciencia a los hombres negros de manera «negativa» señalando defensivamente la precisión de sus representaciones o invocando el concepto de un artista trascendente que, de algún modo, recibe una inspiración divina y que por lo tanto no es del todo responsable de las imágenes que surgen en su obra. Después de que multitud de personas negras vieran la versión cinematográfica de *El color púrpura*, por todo Estados Unidos se celebraron debates públicos en las comunidades negras, debates sobre la película y sobre el libro. Las mujeres negras testimoniaban que habían conocido a hombres negros como Míster, que somos víctimas del incesto, la violación y agresiones físicas brutales. Los hombres negros respondían con la objeción de que el fin de la representación no era la exactitud, sino más bien que podía haber determinados aspectos de la vida negra que no debían hablarse (es decir, revelarse) en un contexto no negro. Las respuestas nacionalistas cuestionaban el valor de sacar los trapos sucios en público, aunque pocas veces ofrecían un contexto en el que estos debates habrían sido más aceptables. Sin duda el libro de Walker no fue el catalizador del debate, sino su interpretación por parte de un hombre blanco, un hecho que apunta a que los hombres negros estaban más preocupados por cómo los veían los hombres blancos que las mujeres negras. En general, los debates sobre raza, representación y género que suscitaron estas reuniones no hicieron gran cosa para aumentar la comprensión colectiva de estos temas. Apenas había una comunicación con

sentido entre los dos grupos. Una barrera importante era la falta de disposición de los hombres negros a tomarse en serio el sexismo, a reconocer que existe y que puede ser tan perjudicial como el racismo.

El debate continúa. En una fecha tan reciente como el 14 de julio de 1989, el programa de Phil Donahue presentó a cinco mujeres escritoras y pensadoras (Maya Angelou; Angela Davis, Ntozake Shange, Alice Walker y Michele Wallace) para debatir la cuestión de si las mujeres negras creaban o no imágenes «negativas» de los hombres negros. Buena parte del debate volvió a centrarse una vez más en *El color púrpura*. En tanto espectáculo público, el programa transmitió la idea de que hay una enorme hostilidad entre las mujeres negras y los hombres negros; que las escritoras negras son responsables de perturbar la solidaridad entre los dos grupos y, finalmente, que no hay apenas comunicación entre ambos. De nuevo este debate transmitió el mensaje de que cualquier representación de la raza y la representación debería centrarse únicamente en el tema de las buenas y las malas imágenes, algo que se convierte en sinónimo de la construcción de los personajes masculinos negros. Sin duda un medio de comunicación racista blanco debería sentirse inclinado a destacar la confusión y las tensiones aparentes en torno al género de las personas negras, en lugar de establecer un clima en el que se pudiera crear un diálogo más riguroso, centrado menos en los temas de la pureza, de las buenas o malas imágenes, y más en la cuestión de la representación, qué función tiene y a qué intereses sirve. Las escritoras negras presentes en el programa de Donahue, especialmente Alice Walker, fueron convocadas para «defender» sus retratos de los hombres negros, no para hablar de sus motivaciones, de sus ideas acerca de la cuestión de género. El feminismo no se mencionó ni solo una vez. Cuando Walker habló de la transformación de Míster en su libro, que pasa de ser un bruto misógino a un hombre compasivo y cariñoso, no hubo ninguna respuesta. Bien pudiera ser que los hombres negros sexistas no consideren algo positivo que Míster cultive unos hábitos que habitualmente se asocian con lo femenino (ternura, compasión, ausencia de fuerza física). Para ellos podría parecer que está castrado. Ninguno de los hombres negros que se dirigían a Alice Walker o a cualquier de las otras escritoras dijeron nada acerca de cómo les gustaría que se representara la masculinidad negra.

Aunque no comparto la premisa de que las escritoras negras contemporáneas están creando malévolamente imágenes negativas de la masculinidad negra, es cierto que, cuando estas imágenes afloran en su obra, corren el riesgo de ser apropiadas por la imaginación popular racista blanca. Las representaciones de los hombres negros en los medios de comunicación de masas habitualmente describen a estos como más violentos, supermasculinos (personajes de televisión como Hawk y Mister T). Esas imágenes atraen a los públicos blancos, que simultáneamente las temen y quedan fascinados por ellas. No disminuye el valor literario de la ficción de las escritoras negras que muchos consumidores blancos de su obra, en especial las mujeres blancas, tal vez se sientan inconscientemente atraídas por la caracterización de los hombres negros en la que destacan cualidades estereotípicas semejantes. Muchas obras de ficción contemporánea escritas por mujeres negras retratan a un violador negro. Obras populares como el estudio de las fantasías sexuales de las mujeres blancas, escrito por Nancy Friday, revelan que una de las imágenes más recurrentes es la del hombre negro seductor/violador. Es coherente con el racismo, que esta imagería tenga tanta potencia para seducir, excitar y simultáneamente horrorizar. Dada la popularidad de la faceta reaccionaria del feminismo radical en contra del hombre, existe un público para obras que saquen a la luz y expongan la violencia masculina. Cuando las escritoras negras apuntan a que la fuerza más opresiva y explotadora de las vidas de las mujeres negras es el hombre negro, la sociedad blanca se libra del peso de la responsabilidad; pueden fácilmente ignorar el impacto doloroso y brutal del racismo.

Las personas negras que leemos ficción afroamericana no invadimos el sacro terreno de la libertad artística cuando formulamos nuestra inquietud política sobre el contenido de los textos contemporáneos producidos por escritores negros y escritoras negras dentro de una economía capitalista supremacista blanca, en la que somos agudamente conscientes de que algunas imágenes se «venden» mejor que otras. Debemos desconfiar de aquellas críticas que minimizan los intentos de las personas negras de interrogar de manera crítica el terreno de la representación. Entrevistado en un número especial de la revista *Wedge* sobre «The Imperialism of Representation, the Representation of the

Imperialism» [El imperialismo de la representación, la representación del imperialismo], Edward Said recuerda que las «representaciones se emplean en la economía doméstica de una sociedad imperial». Hablando sobre su escolarización en aulas en las que se le enseñaba historia y cultura inglesa, pero «nada de mi propia historia, de la historia árabe», afirma: «No pude evitar acabar entendiendo la representación como un sistema discursivo que implicaba elecciones políticas y fuerzas políticas, autoridad de una manera o de otra». Prestar atención a las políticas de representación ha sido algo crucial para los grupos colonizados de todo el mundo en su lucha por la autodeterminación. La potencia política de las representaciones no puede ignorarse. Las personas afroamericanas han entendido esto sin permitir que este conocimiento moldeara completamente la naturaleza y el sentido de nuestro análisis de la representación. Los debates acerca de la representación entre las personas afroamericanas se producen normalmente dentro del contexto de las emergentes políticas de la identidad, una vez más con el foco en si las imágenes se consideran «buenas» o «malas». La idea de una buena imagen se construye muchas veces simplemente a partir de si difiere o no de un estereotipo racista. Un personaje televisivo como el doctor Huxtable en *La hora de Bill Cosby* es normalmente percibido de manera acrítica como «positivo». Apenas se reconoce que su papel de patriarca benevolente es problemático. Puesto que la principal imagen estereotípica de los hombres negros en la imaginación del supremacismo blanco es la del violador, cualquier caracterización de los hombres negros en un papel así se expone a ser considerada una «mala» imagen. El contexto, la forma, el público, la experiencia (temas todos ellos que influyen en la construcción de las imágenes) quedan completamente olvidados cuando se emiten juicios basados únicamente en si se trata de «buenas» o «malas» imágenes. Esto ocurre especialmente en el debate sin fin sobre el retrato que las mujeres negras, tanto en la ficción como en otros ámbitos, hacen de la masculinidad negra.

La presentadora negra Oprah Winfrey fue recientemente objeto de críticas por parte de espectadores que consideraban que su programa era un foro en el que los hombres negros eran siempre «vapulados» e «insultados», sujetos a una crítica implacable. Según los espectadores negros, estos eran siempre retratados de manera negativa. Winfrey hizo todo un programa con hombres

negros que criticaban este patrón y ofrecían sus respuestas. Fue todo un espectáculo. En la mayoría de los casos, los individuos negros que fueron invitados, así como los que hablaban desde el público, querían verbalmente cuestionar las representaciones que apuntaban a que los hombres negros son dominantes, sexistas, etc., si bien respondían de una manera que daba a entender que esas acusaciones estaban bien fundadas. En algunos momentos el programa entero parecía una farsa, que se mofaba de los intentos de las personas afroamericanas de abordar los temas de género, ridiculizando tanto a los hombres negros como a las mujeres negras.

En su aportación a la colección de ensayos *Watching Television* [Ver televisión], «We Keep America on Top of the World» [Nosotros mantenemos a EEUU en la cima del mundo], Daniel Hallin aconseja a los espectadores que recuerden que la televisión influye en la conciencia política del público. En la medida en que muchas personas viven en entornos segregados racialmente, aprenden sobre la raza y el racismo en la tele. Los comentarios de Hallin sobre los telediarios se aplican igualmente a los programas de entrevistas y variedades: «Una de las características de los telediarios es hasta qué punto constituye un medio ideológico, que no solamente proporciona información o entretenimiento, sino “saquitos de conciencia”, marcos para interpretar y pistas para reaccionar ante la realidad social y política». Puesto que la televisión es una de las principales máquinas propagandísticas que emplea este Estado supremacista blanco, las personas afroamericanas tienen que reflexionar a qué intereses sirve que la representación predominante de la cultura negra, tanto en los telediarios como en los programas de entrevistas apunte a que la familia negra se está desintegrando y a que se ha desatado una guerra entre los hombres negros y las mujeres negras. De hecho, buena parte de la hostilidad entre los dos grupos se ha generado en los escenarios de unos espectáculos políticos que no están diseñados para ser foros en los que los temas de género puedan abordarse de una manera progresista y seria. ¿Por qué un programa de televisión como el de Phil Donahue decide presentar al público a cinco escritoras negras diversas y las pone a discutir únicamente de la cuestión de si los hombres negros están retratados de manera injusta o negativa en sus obras? Y, de repente, el público del programa de Donohue, habitualmente

blanco, se compone sobre todo de hombres negros con traje y corbata. ¿Quién está manipulando esas imágenes y con qué fin? Los debates sobre si las mujeres negras, y especialmente quienes defienden las políticas feministas, están representando o no de manera negativa a los hombres negros sirven para socavar cualquier discusión fructífera sobre la manera en la que funciona el sexismo dentro de las comunidades negras, sobre las maneras en las que un sistema patriarcal que apoya la dominación masculina empodera a los hombres negros a pesar de que el racismo los desempodera, o sobre el lugar del movimiento feminista en la lucha de liberación negra. Y, más importante, los debates, que constituyen un mero espectáculo, nos impiden discutir colectivamente en qué contextos y de qué modo, las personas negras podemos debatir mejor acerca de los temas del sexismo masculino negro, tal y como se manifiesta en las políticas del día a día, en casos extremos de agresión y dominación.

Hace unos años empecé a trabajar en un libro de ensayos acerca de la masculinidad, entrevistando a una serie de hombres negros. Uno de ellos comentó: «El sexismo es la única cosa con la que querrían lidiar los hombres negros». Hablamos del hecho de que muchos hombres negros se sienten diariamente acosados por el racismo y por el impacto del capitalismo en su estatus como trabajadores; sienten que deben enfrentarse continuamente a unas barreras terribles que les dificultan la vida. Haciéndose eco de esos sentimientos Ishmael Reed termina su artículo «Steven Spielberg Plays Howard Beach» [Steven Spielberg interpreta a Howard Beach] con la declaración:

Espero que la tragedia de Howard Beach convenza a las feministas y hembristas negras para entender que las críticas a películas como *El color púrpura* (que ha ganado más de 100 millones de dólares, más que los ingresos anuales de muchas industrias pesadas) no siempre se basan en la «envidia» o el desprecio, sino que pueden ser una paranoia justificada. El cine y la televisión, además de ser fuentes de entretenimiento, son los instrumentos más potentes de propaganda que haya creado el ser humano, y el periodo nazi ha demostrado que, en manos siniestras, pueden emplearse para dañar a los grupos impopulares y a las cabezas de turco. En la televisión se suele mostrar a los hombres negros desnudos de cintura para arriba, esposados y apoyados en un coche de policía.

Sintiéndose constantemente en el filo, con sus vidas siempre en riesgo, muchos hombres negros realmente no pueden entender que esta condición de «impotencia» no niega su capacidad de afirmar poder sobre las mujeres negras de una manera dominante y opresiva, y que tampoco justifica ni disculpa el comportamiento sexista. Al volver a casa después de un largo día de trabajo en un empleo mal pagado, o después de buscar trabajo durante todo el día resintiendo la carga de estar parado, es posible que un hombre negro que exige, de manera coercitiva o agresiva, que su esposa le sirva, no perciba que sus acciones son sexistas y que implican el empleo de un poder. Que «no lo perciba» puede ser, y a menudo es, un proceso de negación que contribuye a mantener las estructuras patriarcales.

Los hombres negros no son los únicos que no están dispuestos a enfrentarse al sexismo. Muchas mujeres negras sienten que los hombres negros han soportado el embate de la opresión racista y que nada de lo que las mujeres aguanten podría equipararse al dolor masculino. Muchas de nosotras fuimos criadas en hogares en las que las madres negras excusaban y explicaban la ira, la irritabilidad y la violencia masculina apuntando a las presiones que los hombres negros sufren en una sociedad racista en la que se les niega colectivamente el pleno acceso al poder económico. Claramente creían, como creen muchos hombres negros, que el racismo es peor para los hombres que para las mujeres, aun cuando muchas de estas mujeres negras trabajaban por salarios ínfimos en circunstancias en las que eran humilladas y maltratadas a diario. La premisa de que el racismo es más opresor para los hombres negros que para las mujeres negras, entonces y ahora, se basa fundamentalmente en la aceptación de las ideas patriarcales de la masculinidad.

Muchas personas siguen creyendo que los hombres negros están especialmente golpeados por las prácticas racistas que niegan a muchos de ellos el empleo en trabajos bien pagados, privándolos por lo tanto de la capacidad de ser el cabeza de familia que trae el dinero a casa. Pero las actitudes sociales hacia el trabajo han cambiado. La norma ya no es tener un proveedor principal masculino, aunque estas suposiciones aún se mantienen en la cultura en general y en las comunidades negras. A las mujeres negras y a los hombres negros les ha resultado difícil hablar sobre las cuestiones de género, especialmente en el contexto

de debates que se centraban en el ascenso racial y en la lucha por la liberación negra. Una barrera para estos debates es la aceptación continuada de las normas de género convencionales como el criterio por el cual debemos juzgar el progreso racial. La aceptación acrítica del patriarcado facilita ignorar la realidad de que las circunstancias cambian, tanto en el mercado de trabajo como en la privacidad de las casas, que ya no se equipara una masculinidad positiva con las normas tradicionales del comportamiento masculino moldeadas por el pensamiento sexista. Hay muchos hombres negros «cabezas de familia» que siguen soportando el dolor de vivir en una sociedad racista; ese sufrimiento no se ve alterado por que hayan logrado cumplir con los roles definidos por el sexismo. Pero aún no hemos empezado a crear nuevas formas de comportamiento masculino, no hemos diseñado los planes para la construcción de un yo que pueda ser liberador para los hombres negros.

Hasta que los hombres negros puedan enfrentarse a la realidad de que el sexismo los empodera a pesar del impacto del racismo en sus vidas, será difícil entablar un diálogo sensato sobre el género. Al escuchar a los hombres negros hablar de su realidad social, a menudo se oyen relatos de victimización. Incluso hombres negros que han tenido éxito hablarán de sus vidas como si el racismo les estuviera negando el acceso a formas de poder que ni siquiera pueden describir, que casi adoptan un aire mítico. Al verse a sí mismos únicamente como víctimas, o víctimas potenciales, probablemente se ciegan ante todo lo que han logrado. Esto no difiere mucho de la autopercepción de muchas mujeres blancas privilegiadas dentro del movimiento feminista, que están tan decididas a crear conciencia sobre los modos en las que fueron victimizadas dentro del patriarcado, que no pueden aceptar ningún análisis de su experiencia más complejo, que muestre las formas de poder que conservan, incluso frente a la explotación sexista, los privilegios de raza y de clase. Los debates sobre los roles de género dentro de las comunidades negras, especialmente los que surgen espontáneamente en respuesta a un producto o acontecimiento cultural específico, no comienzan con una intención de definir el sexismo, tal y como funciona dentro del patriarcado y dentro de las comunidades y de los hogares negros. Pero este es el marco crítico que sirve de telón de fondo necesario a la hora de dotar de rigor y seriedad intelectual a los

debates sobre el género, debates que hasta el momento han culminado en una política de culpabilización, con hombres negros que acusan a las mujeres negras de interponerse en el camino hacia el progreso, y viceversa.

Históricamente, el lenguaje empleado a la hora de describir cómo los hombres negros son victimizados dentro de la sociedad racista es un lenguaje sexualizado. Cuando palabras como castración, emasculación, impotencia son los términos habitualmente empleados a fin de describir la naturaleza del sufrimiento del hombre negro, se establece una práctica discursiva que vincula la liberación masculina negra con la adquisición del derecho a participar por completo del patriarcado. Encastrada en esta premisa está la idea de que las mujeres negras que no están dispuestas a ayudar a los hombres negros en sus esfuerzos por volverse patriarcas son el «enemigo». Esa ayuda adoptaría la forma de unas mujeres negras que conscientemente deciden actuar de manera subordinada, ser la mujer detrás del hombre. A comienzos de la década de 1970 hubo mujeres negras que, de manera individual, decidieron que podían reparar los daños infligidos a los hombres negros dentro de esta sociedad racista reprimiendo sus propios avances y asumiendo un papel de apoyo, secundario; se descubrieron así en relaciones en las que los hombres negros ejercían el poder de maneras dominantes y coercitivas. La disposición de las mujeres negras a asumir una posición subordinada no transformó la agresión o la violencia masculina. En último término, la mayoría de estas mujeres negras acabaron sintiendo que se encontraban en una situación sin provecho para nadie.

La solidaridad entre las mujeres negras y los hombres negros ha ido disminuyendo a medida que más hombres negros aceptaban acríticamente la idea de que las mujeres estaban progresando a sus expensas. A pesar de la prevalencia de los hogares dirigidos por mujeres en la sociedad en su conjunto, cuando esos hogares son negros la suposición es que los hombres negros han fracasado. Los políticos conservadores supremacistas blancos, e incluso algunas personas negras, tratan de vincular la elevada tasa de desempleo de los hombres negros con el incremento de los hogares con cabeza de familia mujer, adjudicando a las mujeres negras la responsabilidad sobre una situación que claramente no han creado ellas. Ese pensamiento también lleva consigo la suposición de que la única razón por la que las personas

negras heterosexuales deberían emparejarse y compartir una vida económica. Claramente hay múltiples razones para explicar la existencia de hogares con cabeza de familia mujer. Las personas negras han creado una variedad de estilos de vida productivos y significativos que no se conforman a las normas sociales blancas. Que no se hayan podido documentar los hogares sanos y productivos que no se conforman a las nociones dominantes de la familia nuclear contribuye a fomentar la errónea premisa de que cualquier hogar que se desvíe del patrón aceptado es destructivo. No se hace ningún esfuerzo por estudiar las maneras en las que los hombres negros perciben la familia y su participación en ella, por lo que no hay manera de saber por qué los varones que tienen sueldos altos siguen decidiendo no gastar ese dinero en las necesidades de una familia. Nadie en realidad ha hecho estudios detallados entre los hombres negros dirigidos a descubrir si desean o no encabezar hogares. ¿Los hombres negros desean ser proveedores? ¿Hay algún espacio afirmativo para los hombres negros que deseen ser amos de casa, quedarse en casa cuidando de la casa y/o de los niños? Estos son algunos de los temas de género que tienen que abordar las personas negras que quieren cuestionarse la forma en la que nuestras experiencias son representadas por la élite blanca dominante, por quienes tengan la esperanza de crear nuevos futuros para las familias negras y revisar las concepciones de la masculinidad de manera que rompan con el sexismo.

Hasta que las mujeres negras y los hombres negros no empiecen a enfrentarse seriamente con el sexismo en las comunidades negras, hasta que no lo hagan los individuos negros que viven en entornos predominantemente blancos, continuaremos presenciando una creciente tensión y una división cada vez mayor entre los dos grupos. La masculinidad, tal y como se concibe dentro del patriarcado, es una amenaza para la vida de los hombres negros. Un cuestionamiento minucioso de la manera en la que las ideas sexistas de la masculinidad legitiman el uso de la violencia a fin de mantener el control, la dominación masculina sobre las mujeres, los niños y niñas e incluso otros hombres, revelarán la relación entre este pensamiento y los homicidios de personas negras por parte de otras personas negras, la violencia de género y la violación.

Necesitamos escuchar a los hombres negros que se cuestionan el sexismo, que luchan por crear visiones diferentes y antagonistas de la masculinidad. Su experiencia es la práctica

concreta que puede influir en otros. La lucha progresista por la liberación negra debe tomarse en serio el movimiento feminista dirigido a terminar con el sexismo y con la opresión sexista, al menos si queremos restaurar, para nosotros y para las generaciones futuras de personas negras, la tierna solidaridad en la lucha que históricamente siempre ha supuesto un desafío redentor y subversivo frente el patriarcado capitalista supremacista blanco.

9. Sentada a los pies del mensajero: recuerdo de Malcolm X

CUANDO ERA UNA JOVEN estudiante universitaria a principios de la década de 1970, el libro que leí y que revolucionó mi pensamiento acerca de la raza y la política fue la *Autobiografía de Malcolm X*. Su despertar a la conciencia crítica, que tantos lectores vieron con él, estimuló nuestro propio despertar. Como lectores, fuimos testigos de sus luchas para librarse del yugo del racismo interiorizado, prosiguiéndolo durante las distintas etapas de su recuperación. Hacia el final del libro parece un hombre transformado, liberado y comprometido en la lucha revolucionaria, que trabaja para liberar a quienes siguen encadenados. Como las narrativas de esclavos del siglo XIX, este relato permanece como un testimonio vital del movimiento que va de la esclavitud a la liberación. Solo que Malcolm X cartografía la descolonización de una mente negra de una manera que supera cualquier experiencia descrita en las narrativas de esclavos. La mayoría de los lectores de la *Autobiografía* se emocionan ante su búsqueda de autorrealización, por la manera franca y directa que comunica su rabia y por su profundo compromiso con la lucha por la liberación negra. Incluso después de su viaje a La Meca, que transformó su sentido de la experiencia religiosa, Malcolm X se mantuvo fiel a sus convicciones políticas, declarando:

No habrá religión que me pueda hacer olvidar las condiciones de vida de nuestro pueblo en este país. No habrá religión que

me pueda hacer olvidar nunca la lucha que se libra con perros contra nuestro pueblo en este país. No habrá religión que me pueda hacer olvidar las porras de la policía golpeando nuestras cabezas. No habrá Dios, ni religión, ni ninguna otra cosa que me pueda hacer olvidarlo hasta que pare, hasta que acabe, hasta que se elimine.

Esta afirmación no pretendía minimizar la importancia de la experiencia religiosa en la vida de Malcolm; pretendía demostrar que la espiritualidad devota no estaba modificando su compromiso militante con la lucha de liberación. Cualquiera que lea la *Autobiografía* puede ver que las dos principales preocupaciones de su vida fueron el compromiso con la liberación negra y su lucha personal por la satisfacción religiosa.

La *Autobiografía de Malcolm X* narra su trayecto político desde la esclavitud a la libertad y también su búsqueda religiosa, el viaje de autorrealización que percibe y experimenta en términos espirituales. Fue años después de leer por primera vez esta autobiografía cuando empecé a pensar en ella como el relato de estas dos historias. Puesto que mucha gente ha escrito y hablado acerca de la conversión política de Malcolm, yo quería explorar críticamente el despertar espiritual que describe esta obra. Al comienzo de su relato, Malcolm se retrata como un hombre que pasó de la infancia a la madurez preocupado únicamente por satisfacer necesidades materiales, el anhelo de comida, ropa, techo; las necesidades del espíritu no tienen aquí lugar. Casi la mitad de la *Autobiografía* es una descripción gráfica de la manera en la que los procesos de deshumanización tuercen, distorsionan y después consiguen quebrar el espíritu. Fiel a la tradición de las narraciones que describen un despertar espiritual, Malcolm vagabundea por la espesura, se pierde en un abismo. Su vagar finaliza no porque lo desee, sino por su detención y posterior encierro. En ese punto dice a sus lectores:

Quería decir antes de proseguir, que nunca le he contado a nadie con detalle mi sórdido pasado. No lo hago ahora para que parezca que presumo de lo malo, de lo malvado que yo era.

Pero la gente siempre está especulando: ¿por qué soy como soy? Para entender eso de cualquier persona hay que revisar toda su vida, desde su nacimiento. Todo lo que nos ha ocurrido alguna vez es un ingrediente.

Hoy, cuando todo lo que hago es urgente, no emplearía ni una hora trabajando en un libro que solo tuviera la ambición de excitar a algunos lectores. Pero estoy invirtiendo muchas horas porque la historia completa es la mejor manera que conozco para que se vea y se entienda que yo me había hundido hasta las profundidades de la sociedad blanca norteamericana cuando (de repente, ya en la cárcel) encontré a Alá y la religión del islam y eso transformó por completo mi vida.

El confinamiento en la cárcel proporciona el espacio donde Malcolm puede dedicarse a una reflexión crítica ininterrumpida sobre su vida, donde puede contemplar el sentido y la importancia de la existencia humana. Durante este periodo de confinamiento se enfrenta cara a cara con el vacío de su vida, con el nihilismo. Esta época es para él como una «noche oscura del alma». Es un momento en el que experimenta una profunda congoja por el pasado y mucha angustia espiritual. Como San Juan de la Cruz, Buda y otros que buscaban el camino, le abrumba un anhelo sin saber qué anhela en realidad. En ese espacio de necesidad se le ofrece el islam. Sus hermanos comparten con él su compromiso con la Nación del Islam, animándolo a rezar, a hablar con Alá acerca de su salvación personal. Este fue el inicio de la conversión, pero fue un proceso difícil. Malcolm dice:

Conseguir que el malvado se doblegue, admita su culpa, implore el perdón de Dios, es lo más difícil del mundo. Ahora yo lo veo claro y lo puedo decir así. Pero entonces, cuando yo era el mal personificado, tuve que pasar por ello. Una y otra vez me forzaba a adoptar la postura de rezo a Alá. Cuando finalmente conseguí quedarme quieto, no sabía qué decir a Alá.

La incertidumbre de Malcolm se hace eco de los escritos de otras personas que buscaron a Dios y sentían esa incertidumbre. San Agustín se preguntaba: «¿Qué espacio o lugar hay en mí en el que Dios pueda venir?» En parte Malcolm duda de si es digno y no sabe si sus plegarias serán atendidas.

Tal vez fue el miedo, no solamente de que no fuera digno de presentarse ante Alá, sino de no saber qué decirle, lo que le motivó a escribir una carta diaria a Elijah Muhammad, a contemplar su foto como muchos devotos contemporáneos contemplan la

fotografía de un gurú, de un maestro espiritual, como muchos cristianos se sientan en las iglesias donde pueden contemplar directamente los retratos de Cristo. Mucho antes de que Malcolm conociera en persona a Elijah Muhammad, ya lo había aceptado sin reparos como maestro espiritual y mentor. Cuando su hermano Reginald, que había ayudado a conducir a Malcolm al seno del islam criticó por primera vez a Elijah Muhammad, Malcolm se escandalizó. Su fe no se tambaleó en absoluto. Poco después de este conflicto con su hermano, Malcolm tuvo una visión. No fue su maestro, Elijah Muhammad, quien se le apareció, sino que vio al mentor espiritual de Muhammad, W. D. Fard. A Malcolm esta visita le confirmó que estaba caminando por el sendero correcto.

Salió de la cárcel henchido del anhelo de conocer al mensajero, a su libertador espiritual, Elijah Muhammad. Cuando rememora su primer encuentro, escribe:

No estaba en absoluto preparado para el impacto físico que el mensajero Elijah Muhammad provocó sobre mis emociones. Desde la parte trasera del templo número dos se acercó hacia el estrado. El rostro pequeño, sensible, de un marrón suave que yo había estudiado en las fotografías hasta soñar con él, estaba allí fijo mientras el Mensajero caminaba, rodeado por los fornidos guardias del islam. El Mensajero, comparado con ellos, parecía frágil, diminuto [...]

Me quedé mirando al gran hombre que se había molestado en sacar tiempo para escribirme cuando yo era un preso del que no sabía nada. Ahí estaba el hombre de quien me habían contado que había pasado años de su vida sufriendo y sacrificándose para conducirnos a nosotros, al pueblo negro, porque nos amaba tanto. Y entonces, al escuchar su voz, me incliné hacia adelante en mi asiento, prendido de sus palabras [...]

Hipnotizado al ver y escuchar a su maestro, Malcolm se convirtió en su más fiel devoto. Quería vivir su vida de tal forma que reflejara su compromiso y devoción por el islam, pero especialmente por Elijah Muhammad.

En muchos sentidos, la Nación del Islam era una teología revolucionaria. Para muchas personas negras de las clases inferiores se convirtió en la mezcla perfecta de religiosidad y formación

política. Era una teología de la liberación. Definiendo este término, Pablo Richard, un sociólogo chileno de la religión, afirma en una entrevista de marzo de 1985 en *Diálogo social*:

La forma más fundamental de la Teología de la Liberación, en la conciencia religiosa de los pobres y en la creencia de la gente de nuestro continente, es la espiritualidad. La espiritualidad es la experiencia de Dios en los movimientos y las luchas populares. La experiencia de los pobres es una posición privilegiada de encuentro con Dios y Dios es vivido y celebrado como el Dios de los pobres.

Aunque la teología de la liberación, para Richard y para la mayoría de la gente, se asocia principalmente con el cristianismo, el islam de Elijah Muhammad o el islam del Ayatolá Jomeini se expresaba en la forma de una fe religiosa politizada que prometía una liberación. En Estados Unidos, el foco público sobre la conversión de personas afroamericanas al islam por medio de la Nación del Islam pocas veces se centraba en la naturaleza religiosa de esta experiencia y siempre se destacaba la cuestión de la raza. La retórica de los Musulmanes Negros, al nombrar a las personas blancas como el mal, como diablos, era mucho más fascinante para el público blanco en la medida en que así seguían siendo el foco de atracción principal. No les interesaba el significado de las enseñanzas y ceremonias religiosas islámicas y su impacto en las vidas negras.

Malcolm siempre pugnó por llamar la atención sobre la experiencia religiosa dentro de la Nación del Islam. En un intento de poner en primer plano este aspecto de la fe, rechazó el término Musulmán Negro:

La opinión pública se ha obsesionado con los Musulmanes Negros. A todo el mundo en la Nación del Islam, desde el señor Muhammad, le molestaba el nombre Musulmanes Negros. He intentado desde hace al menos dos años suprimir ese Musulmanes Negros. A cada periodista y cada articulista, en cada micrófono que me han acercado he dicho: «¡No! Somos personas negras aquí en Norteamérica, nuestra religión es el islam. ¡Lo correcto es llamarnos únicamente musulmanes!». Pero ese nombre de Musulmanes Negros no acaba de desaparecer.

Los sentimientos explícitamente antimusulmanes en Estados Unidos determinaron el modo en el que se veía a las personas negras que se convertían al islam. El desprecio y la mofa que la estructura de poder blanca dedicaba a la Nación del Islam formaba parte de un intento cultural general de desacreditar el islam, de presentarlo como una religión grotesca. Esta lectura concreta del islam, occidental, racista e imperialista, quedó en evidencia cuando la prensa cubría la situación de los estadounidenses que fueron tomados como rehenes en Irán. No es accidental que el aspecto de la Nación del Islam que menos interesara al público norteamericano fuera su énfasis en la plegaria diaria y en la práctica espiritual.

El punto hasta el que Malcolm valoraba el culto religioso islámico se revela en la segunda parte de su autobiografía. Claramente deseaba que hubiera una armonía perfecta entre ese culto y los intentos políticos de la Nación de descolonizar las mentes negras. La devoción que Malcolm sentía por Elijah Muhammad no era la de un ciudadano hacia un líder político. De hecho, Malcolm no consideraba a Elijah Muhammad una figura política. En primer lugar y ante todo, en el corazón y la mente de Malcolm, Elijah Muhammad era el mensajero espiritual, la encarnación de lo Divino. Representaba, para Malcolm, el Amado, el Uno, a quien, dentro del sufismo, la tradición mística islámica, el amante (es decir, quien se adentra por el sendero espiritual) ama tan apasionadamente que estaría dispuesto a dar su vida o, como se suele decir en la tradición sufí, ofrecer su cabeza para que la corten en un signo de devoción y de completo sometimiento a la voluntad del maestro espiritual. Malcolm sentía una devoción así por Elijah Muhammad. Comenta: «Creía con tal fuerza en el señor Muhammad que me hubiera interpuesto entre él y su asesino».

A lo largo de la *Autobiografía* Malcolm expresa su intenso amor y devoción por Elijah Muhammad, asegurando: «Tenía más fe en Elijah Muhammad de lo que podré tener nunca en cualquier otro hombre sobre esta tierra». La influencia de Muhammad sobre Malcolm era tan enorme que a veces parecía que hubiera sustituido su propia voluntad por la de su maestro espiritual. Hacer voto de celibato fue una de las maneras mediante las que Malcolm expresó esta devoción. No quería que ninguna relación amorosa personal interfiriera en su búsqueda espiritual, en su compromiso de servir a su amo:

En mis doce años como ministro musulmán, impartí de una forma tan severa los temas morales que muchos musulmanes me acusaron de estar en «contra de las mujeres». El timón de mis enseñanzas y mi profunda creencia personal era que Elijah Muhammad era, en todos los aspectos de su existencia, un símbolo de la reforma moral, mental y espiritual para el pueblo negro norteamericano. Durante doce años enseñé eso por toda la Nación del Islam; mi propia transformación era el mejor ejemplo que yo conocía de la influencia del señor Muhammad, nunca había tocado a una mujer.

Sin duda habrá muchas personas que duden de que una figura pública tan carismática y dinámica como Malcolm x pueda haber sido célibe durante tantos años. Pero, a diferencia de otras figuras políticas negras importantes, nadie ha logrado desenterrar un pasado que arroje alguna duda sobre la verdad de esta afirmación. Esos doce años de celibato ejemplifican la profundidad del compromiso espiritual y emocional con Elijah Muhammad. Y hay que recordar que antes de su conversión Malcolm era un tipo «callejero». Probablemente se hubiera enredado en todo tipo de actividades sexuales tabú e ilícitas, algunas de las cuales describe en su autobiografía. Es posible ver en el celibato de Malcolm un deseo de suprimir y negar esos primeros años de práctica sexual hedonista, cuyo recuerdo claramente le suscitaba vergüenza y culpa. El celibato, junto con los rígidos criterios de comportamiento sexual, puede haber sido la manera que eligió Malcolm para borrar cualquier rastro de su pasado sexual.

Irónicamente fue precisamente la cuestión de la moral sexual la que acabó por hacer tambalear la fe de Malcolm en su guía espiritual. Cuando muchos seguidores de la Nación abandonaron la fe porque habían sido testigos o conocían los encuentros sexuales ilícitos de Elijah Muhammad, Malcolm ni siquiera sopesó la posibilidad de que su maestro espiritual pudiera traicionar así su fe:

No creo que haya mejor ejemplo de la profundidad de mi fe en el señor Muhammad que decir que renegué total y completamente de mi propia investigación. Sencillamente, me negué a creer [...]

Nadie en este mundo podría haberme convencido de que el señor Muhammad traicionaría el respeto reverencial que le dispensaban todas las mezquitas llenas de musulmanes pobres y fieles, que se arañaban el bolsillo para apoyar con constancia la Nación del Islam. Cuando muchos de estos fieles apenas podían pagar el alquiler de sus casas.

Ni siquiera cuando Malcolm se enfrenta finalmente a que las acusaciones contra Elijah Muhammad son ciertas, abandona su lealtad y devoción. Cuando se entera de que su mensajero espiritual se ha desviado del sendero del islam, en lugar de reprochárselo, Malcolm pugna por encontrar la forma de reinterpretar y entender las acciones de Elijah Muhammad. Quería convencer a otros seguidores de que debían conservar la fe:

Pensé en un puente que se podría utilizar cuando se hiciera pública esa revelación demoledora. Podríamos enseñar a los musulmanes leales que los logros de la vida de un hombre superan sus debilidades humanas, personales. Wallace Muhammad me ayudó a repasar el Corán y la Biblia buscando documentación. El adulterio de David con Betsabé tenía un peso menor sobre la balanza que, por ejemplo, el hecho de que David matara a Goliat. Cuando pensamos en Lot, no pensamos en el incesto, sino en que salvó al pueblo de la destrucción de Sodoma y Gomorra. O la imagen que nos queda de Noé no es su borrachera sino la construcción del arca y cómo instruyó a la gente para que se salvara del diluvio, y tampoco pensamos en el adulterio de Moisés con las mujeres etíopes. En todos los casos que repasé, lo positivo superaba a lo negativo.

El amor de Malcolm era tan grande que asumió el desafío de hablar con Elijah Muhammad acerca de las acusaciones que le hacían. De hecho, consideró que era la única acción honorable para un devoto:

Él era el Mensajero de Alá. Cuando yo era un convicto vil y malvado, tan malo que el resto de los presos me llamaban Satán, este hombre me rescató. Fue el hombre que me formó, que me trató como si yo fuera carne de su carne. Fue el hombre que me dio las alas para ir a lugares y hacer cosas que de otra manera no habría podido ni soñar [...]

El fiel compromiso de Malcolm con Elijah Muhammad, incluso después del periodo de desilusión, explica en parte el sentimiento profundo de traición que tuvo después, cuando el mensajero no fue leal a su hijo espiritual.

Cuando Elijah Muhammad se aparta de Malcolm, ostensiblemente porque el «niño» está empezando a afirmar demasiada

autonomía y no se pliega a las órdenes, su rechazo casi enloquece a Malcolm. Una vez más se hunde en una noche oscura del alma, una angustia espiritual, generada por una momentánea pérdida de la fe. Es doloroso leer los pasajes de la autobiografía en los que Malcolm expresa el profundo sentimiento de desconcierto y pérdida que le invadió cuando tuvo que enfrentarse a la realidad de que el Mensajero de Alá, a quien había dedicado años de servicio, no solamente se había apartado del camino, sino que estaba extremadamente celoso y se sentía amenazado por el poder de su alumno, tan amenazado como para volverse en su contra. Irónicamente, parece que Elijah Muhammad se sentía sobre todo amenazado por la hondura de las creencias religiosas de Malcolm y por su práctica espiritual. Tal vez el maestro temía que su pupilo más espiritualmente devoto pudiera en algún momento reunir un culto más amplio.

La angustia espiritual de Malcolm se evoca intensamente en los pasajes autobiográficos en los que habla de la naturaleza de su devoción, de la manera en la que creía en el mensajero más de lo que creía en sí mismo. Lo más importante, Malcolm continúa obediendo la voluntad de su maestro espiritual incluso después de enterarse de sus relaciones sexuales, incluso cuando sospecha que el maestro quiere despojarlo de su poder. Si Malcolm hubiera dejado de sentir un compromiso y lealtad intensa hacia Muhammad y hacia la Nación del Islam, podría haber respondido con rebeldía al intento del mensajero espiritual de silenciarlo con su afirmación «los pollos vuelven junto al gallo». En lugar de ello, se somete. Su obediencia en estas circunstancias dio a entender al público que él aún se veía como un siervo bueno y fiel, el devoto espiritual auténtico, que desea únicamente la voluntad de su amo.

Cuando se lee la autobiografía de Malcolm como una narración de búsqueda espiritual, su angustia espiritual, ocasionada por la pérdida de la fe, puede entenderse como parte de la iniciación que un creyente emprende antes de alcanzar la iluminación espiritual. La traición de Elijah Muhammad puede considerarse una prueba de fuego, que testa el compromiso espiritual de Malcolm. Aunque no se afirma explícitamente en el libro, la pérdida de su fe en el mensajero espiritual debe haberle llevado a cuestionarse el significado de la experiencia religiosa y de la práctica espiritual en un mundo corrupto. Durante este tiempo, Malcolm sentía una angustia tal que creyó volverse loco. Su espíritu

zarandeado y quebrado, sentía mayor tormento que durante la época de su confinamiento. Está atravesando una prueba espiritual. La lección que Malcolm aprende de este calvario es que el poder divino nunca puede considerarse encarnado por un solo individuo. Después de su ruptura con la Nación del Islam viaja a La Meca, siendo el viaje una manera de expresar y renovar su fe. Ese viaje también le proporciona una distancia desde la que puede contemplar todo lo que ha ocurrido:

En La Meca también repasé para mí los doce años que había vivido con Elijah Muhammad como si fueran una película. Me imagino que debe ser imposible que alguien pueda entender del todo lo completa que era mi creencia en Elijah Muhammad. Creía en él no solamente como un líder en el sentido humano ordinario, sino que también creía en él como un líder divino. Creía que no tenía ninguna debilidad o fallo humano y que, por lo tanto, no podía cometer errores y no podía hacer mal. Allí, en la colina de la Palabra Sagrada, me di cuenta de lo peligroso que es que la gente aprecie de esa manera a otro ser humano, especialmente cuando lo considera una especie de persona «guiada por lo divino» y «protegida».

En este pasaje Malcolm repudia la creencia de que los humanos puedan encarnar lo divino. Si hubiera vivido lo suficiente como para poder conocer a otros mensajeros espirituales, distintos a Elijah Muhammad, es posible que hubiera alterado esta percepción.

Significativamente es la ruptura con Elijah Muhammad la que allana el camino para que Malcolm siga su «auténtico» sendero espiritual y haga la peregrinación a La Meca. Desde un punto de vista cristiano la traición de Muhammad y la angustia de Malcolm pueden equipararse a la experiencia de Cristo, a la angustia que siente en el huerto de Getsemaní, expresada en su grito torturado «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» Pasar ese periodo de angustia espiritual, esa noche oscura del alma, intensifica la humildad espiritual de Malcolm. Buena parte de la arrogancia política que formaba parte de su personaje político se transforma después del viaje a La Meca. En la prueba de fuego había conseguido atravesar lo que el monje tibetano budista Chögyam Trungpa llama «materialismo espiritual». Es esta ruptura con el ego y sus ataduras lo que le permite a Malcolm

alcanzar el estadio final de su viaje espiritual. La búsqueda ha terminado. El viaje le devuelve la fe y renueva su espíritu. Esta renovación del compromiso espiritual combinado con un compromiso que nunca desfallece ante el cambio político radical, la liberación del pueblo negro, es lo que se descubre al final de la *Autobiografía*.

De la misma manera que Martin Luther King hablaba de ir a la cima de la montaña justo antes de su muerte, como una metáfora para alcanzar un determinado entendimiento con Dios y como un goce espiritual que le prepararía para aceptar la muerte, visto retrospectivamente el viaje de Malcolm parece una preparación para una aceptación similar. Si hubiera elegido abandonar su búsqueda espiritual, recluirse a una vida retirada, es posible que Malcolm estuviera hoy vivo. Pero eligió el camino que sabía que a la postre lo desafiaría, que le exigiría una sumisión espiritual que requeriría el ofrecimiento de su vida. Dio esa vida libremente por nosotros, por el pueblo, para que conociéramos en nuestros corazones el significado del compromiso espiritual y político, la unión amorosa que sintió entre la aspiración religiosa y la lucha política progresista, el anhelo apasionado por la liberación negra.

10. Divas del Tercer Mundo: las políticas de la solidaridad feminista

EN LA MEDIDA en que tengo un origen de clase obrera negra sureña, que sigue siendo el lugar al que llamo mi «hogar», he aportado al movimiento feminista un determinado estilo que procede de las tradiciones culturales negras, un estilo que señala con el dedo. En el mundo PC (políticamente correcto) del feminismo, señalar tiende a provocar una respuesta negativa, en tanto se ha hecho mucho énfasis en las ideas de la amistad y del vínculo de sororidad que se basan en el principio de la «armonía ininterrumpida». Nadie habla en realidad de la manera en la que el privilegio de clase determina las ideas feministas del comportamiento social, fijando criterios que gobernarían todas las interacciones feministas. A menudo el comportamiento «amable, amable», contra el que las mujeres blancas privilegiadas se habían rebelado en sus relaciones con los hombres blancos, se trasponía a las relaciones entre las mujeres blancas y las mujeres de color. Solía ocurrir en los eventos feministas que a las mujeres de color se les acusara de haber dicho o hecho algo equivocado (especialmente en confrontaciones en las que las mujeres blancas gritaban). La sensación de incomodidad social se intensificaba cuando las mujeres negras descubríamos que en la mayoría de los terrenos de juego del movimiento feminista no se respetaban, así como tampoco se conocían, nuestros códigos sociales y culturales. Cuando me muevo en los círculos académicos, espacios que a menudo habita una gente muy lista pero no demasiado

interesante, con unos pocos intelectuales aquí y allá, y en los círculos artísticos habitados en general por personas de orígenes de clase privilegiados o por personas arribistas y ambiciosas que quieren obtener todo lo posible al menor precio posible, a menudo siento mi origen de clase. Me peleo con las políticas de cada lugar, preguntándome qué supone para las personas procedentes de las clases bajas y de los entornos pobres entrar en terrenos sociales dominados por el ethos y los valores de la experiencia de las clases privilegiadas.

La asimilación ha hecho que para aquellas de nosotras con un origen de clase obrera fuera sencillo adquirir todos los aderezos que nos hacían sentir como si procediéramos del privilegio, especialmente si hemos tenido educación universitaria y hablamos como hay que hablar (cada vez que intento darme cuenta de esto e incluyo expresiones vernáculas negras en mis ensayos, se perciben como errores y se «corrigen»). Hasta hace muy poco pensaba que así tenía que ser, me contentaba con reservar ese habla para los espacios privados de mi vida. Ahora me doy cuenta de lo desempoderante que es para las personas procedentes de entornos no privilegiados el hecho de que censuremos conscientemente nuestro habla para «encajar mejor» en los entornos en los que se nos percibe como ajenas. Es muy fácil que las personas con un origen de clase obrera se adentren en el mundo del privilegio, se den cuenta de que han cometido un error y se vuelvan por donde han venido. Se produce una cierta inversión de estatus cuando nos replegamos sobre nuestras problemáticas raíces llevando el mensaje de que en realidad se está mejor ahí, que es un lugar más virtuoso (donde puede que no te entiendan del todo, pero donde al menos tienes lazos). Mejor estar ahí que con aquellos «otros» privilegiados que no tienen ni idea de cómo es el lugar del que procedes.

Si me tuviera que enfrentar a la elección entre asimilación o vuelta a mis raíces, cogería el primer tren en dirección a mi hogar. Hay otra elección más difícil y menos aceptable, que es decidir conservar los valores y la tradición heredada de una experiencia de clase obrera negra sureña e incorporar a la vez un conocimiento significativo adquirido en otros lugares, incluso en aquellos espacios jerárquicos de privilegio. Esta elección incomoda a mucha gente. Les dificulta colocarte en una casilla clara y fijarte ahí. Con una voz preocupada, mi abuela me preguntó la

última vez que la vi antes de morir: «¿Cómo es que vives tan lejos de tu gente?» Para ella «mi gente» no era un sinónimo de una masa de personas negras, sino esas personas negras particulares con las que te conectan lazos de sangre y camaradería, la gente con la que compartimos una historia, la gente que habla como nosotros (el patois de nuestra región), que conocen de dónde venimos y cómo funcionamos. Su comentario me dejó callada. Sentí un dolor en el corazón como si me hubieran atravesado con un cuchillo. Las palabras de mi abuela eran así: yo las sentía como navajas. Mi respuesta silenciosa era un asentimiento tácito a la idea de que únicamente las personas confusas y mal aconsejadas vivirían lejos de su gente, de los suyos.

A menudo, cuando participo en congresos y reuniones feministas, pienso en mi gente, especialmente en las mujeres, en la forma en la que nos educaron. Me sobresalta la dicotomía entre la retórica de la sororidad y la forma perversa en la que las chicas tan amables y tan políticamente correctas, se tratan entre sí de maneras mucho más brutales de lo que yo haya presenciado nunca en las comunidades negras más expeditivas. Sin un cuerpo de teoría feminista que conformara sus acciones, mi mamá se empeñaba en educar a sus hijas para que valoraran nuestras relaciones mutuas. A menudo «predicaba» sobre el tema de la sororidad. Nos hablaba de casas donde vivían mujeres, normalmente hermanas, que estaban siempre a la gresca, peleándose, apuñalándose por la espalda, creando «graves» rivalidades femeninas. Mamá dejaba claro que en nuestra casa no iba a suceder algo así. Íbamos a aprender a respetarnos y cuidarnos mutuamente en tanto mujeres. No era tarea fácil; sus seis hijas eran muy diferentes. A pesar de sus esfuerzos, aquí y allá surgían pequeños odios y envidias, pero en general aprendimos a crear vínculos como hermanas, a pesar de nuestras diferencias. Fue necesario que todas nos hiciéramos mayores para echar la vista atrás y entender la importancia de esta formación temprana en el hogar, porque una mujer siempre sabe qué tiene que hacer para herir a otra. Ahora que somos mujeres negras adultas, podemos sentarnos en el porche en las reuniones familiares y gozar de la solidez de nuestros lazos, de saber que estamos unidas a pesar de las diferencias de clase, experiencia, valores, actitudes, prácticas sexuales, educación, etc. En esos momentos recuerdo el trabajo

incesante de mamá, enseñándonos tolerancia, compasión, generosidad, maneras sororas de amarnos las unas a las otras.

Cuando creces en un hogar repleto de mujeres negras es imposible cultivar cualquier sensación de ser «exótica». Porque la gente se carcajea de ti al segundo y te dice que tu mierda es como la de todo el mundo. Eso no quiere decir que dentro de nuestra familia colectiva no se valorara o reconociera el carácter único de cada una, que se reconocía, sino que eso no le otorgaba a nadie el derecho a afirmar un poder dominador sobre otras personas. Al moverme entre las comunidades segregadas negras y los círculos predominantemente blancos, he observado qué sencillo resulta a algunas mujeres negras individuales consideradas «especiales» hacerse exóticas, objetivizarse de maneras que respalden formas de comportamiento que en nuestro terreno se hubieran considerado desquiciadas. Básicamente, en la cultura blanca, las mujeres negras pueden adoptar dos papeles. O bien somos las chicas malas, las «zorras», las locas (¿cuántas veces habéis oído decir a la gente que una mujer negra especialmente asertiva está «loca»?), consideradas como amenazantes y maltratadas; o somos las supermamá, que dicen las cosas como son y cuidan a todo el mundo y extendemos nuestra magia especial ahí donde vamos. Sin duda el ejemplo contemporáneo más destacado de la forma en la que esta imagen, en especial, se codifica y mercantiliza es la construcción de Oprah Winfrey como un icono a partir de la querida «mami» negra. Todo el mundo trata de destruir a las chicas malas, a las que se vigila y coarta constantemente, mientras que las supermamá, que a veces son «vampiresas» en sus ratos libres (véase el cambio en la imagen de Oprah después de adelgazar, cuando hizo el anuncio de Revlon de 1989, por ejemplo) consiguen hacer lo que les da la gana; después de todo, son «especiales». A no ser que estemos atentas a las maneras en las que las representaciones de la feminidad negra (especialmente la de las personas individuales con éxito) son apropiadas y son explotadas en el patriarcado capitalista supremacista blanco, podemos caer en la trampa que nos tiende la cultura dominante.

En los últimos años he sido objeto de más atención por mis escritos feministas, he obtenido más reconocimiento público y eso me ha hecho entender lo fácil que es enamorarse de una misma, creer que, de alguna manera, me merezco que me distingan del resto y, en algunos casos, «regir sobre ellas», especialmente sobre

quienes parecen menos cultas o sabias. De vez en cuando tengo que «revisarme», observar mi comportamiento y recibir una devolución crítica desde mis orígenes, o tengo que comprobar con mis colegas que no me estoy pasando de la raya. Me parece que una de las áreas más peligrosas es ese espacio en el que una se encuentra con mujeres negras o mujeres de color fuera de las comunidades de origen, en un espacio predominantemente blanco. A menudo nos encontramos en esos lugares y nos tratamos como adversarias. A menudo en los entornos blancos parecemos hermanas luchando por la aprobación de los «papás blancos», de cuya atención disfrutamos momentáneamente. Es algo muy grave. Hace poco asistí a un gran congreso sobre «feminismo del Tercer Mundo», donde yo era una entre varias «mujeres de color» a las que se había invitado a hablar (lo pongo entre comillas porque es una etiqueta que apenas uso. Yo me suelo identificar como una mujer negra). Cuando llegué al congreso me mezclé con la gente y escuché a una serie de participantes comentar que habían venido a ver los fuegos artificiales, las confrontaciones negativas que seguramente saltarían entre las mujeres de color allí presentes. Sus comentarios y expectativas me recordaron a tantas escenas de ficción descritas en la literatura afroamericana en las que las personas negras, en su mayoría varones, se pelean públicamente, para entretenimiento de las personas blancas, convirtiéndose en un espectáculo deshumanizado.

Temerosa de que algo así ocurriera en este congreso, fui especialmente sensible a si yo y el resto de mujeres de color nos relacionábamos o no con reconocimiento, respeto y cuidado, valorando a aquellas mujeres que habían emprendido un proceso similar. Estábamos poniendo en práctica un compromiso ético con la solidaridad femenina que empieza tratándonos unas a otras con respeto. Durante la mayor parte del congreso, como si hubiera habido un consenso mutuo colectivo, las oradoras feministas del Tercer Mundo mantuvieron una interacción positiva impresionante, incluso en situaciones en las que el diálogo era rigurosamente crítico. Las personas discrepaban, pero no se destrozaban mutuamente, ni se silenciaban o invalidaban. El último día del congreso esta sensación de cuidado mutuo quedó totalmente destrozada por las acciones de una académica negra del Tercer Mundo, que se comportó con las mujeres de color, especialmente con las mujeres negras, de manera irrespetuosa (por

ejemplo, siempre se abalanzaba a señalar las incongruencias intelectuales que había percibido en sus comentarios), lo que abrió la veda para el tipo de espectáculo competitivo que la mayoría de nosotras se había esforzado tanto en evitar.

Con posterioridad al encuentro, mientras enterrábamos los cadáveres y tratábamos de adjudicar culpas, mucha gente me regañó por haberme comportado a lo largo del congreso de una manera positiva y respetuosa hacia esta crítica. Se trataba de una académica cuyo trabajo respeto y, en mi tradición cultural, es una «anciana» a la que en principio debo respetar. Me sorprendió la crítica que se me hacía de ser «demasiado amable». De repente, la habitual insistencia burguesa en el decoro, que es una tediosa norma en la mayoría de entornos académicos, se consideraba no aplicable en esta situación y las participantes parecían estar especialmente felices de haber tenido ocasión de presenciar el espectáculo de una mujer de color «humillando», aunque sin duda de manera muy elegante, a mujeres y personas negras. De hecho la mujer estaba fuera de sí. A posteriori, por supuesto, nos echó la culpa a «nosotras», más en concreto a mí, diciendo que yo había dicho algo que la había enfadado. Evidentemente ella hubiera podido decidir resolver eso que le molestaba conmigo en otro escenario, pero me atrevo a decir que «eso hubiera sido demasiado, ¿no?» La cuestión, no obstante, es que esta historia de culpar a las mujeres negras porque «ellas te obligan a agredirlas» suena demasiado familiar. De manera similar, cuando las mujeres negras desafían el racismo dentro del movimiento feminista, la respuesta predominante es de hostilidad y rabia. Se nos suele acusar de provocar esa hostilidad, cada vez que nos enfrentamos y nos resistimos. Las mujeres negras que se resisten al racismo dentro del movimiento feminista son primero insultadas y después se les dice: «Tú te lo has buscado». Con frecuencia las mujeres blancas usan esta táctica para enmascarar su complicidad con las estructuras racistas de dominación. Un paradigma paralelo se activa a menudo en las interacciones entre las poderosas élites del Tercer Mundo y las personas negras norteamericanas en entornos predominantemente blancos. Esto sin duda es lo que sucedió en el congreso y no es extraño que lo iniciara la académica del Tercer Mundo, cuya obra ha recibido plena legitimación en los círculos académicos blancos privilegiados.

La actual popularidad de los discursos poscoloniales que implican únicamente a Occidente a menudo oculta la relación colonial de Oriente en relación con África y otras partes del Tercer Mundo. A menudo olvidamos que muchas personas procedentes de países del Tercer Mundo traen a este país el mismo tipo de desprecio y falta de respeto por la negritud que se asocia habitualmente con el imperialismo occidental blanco. Aunque es cierto que muchas ciudadanas del Tercer Mundo que viven en Gran Bretaña y Estados Unidos desarrollan a partir de la experiencia teórica y concreta un conocimiento de su propia minusvaloración por parte del racismo blanco occidental, eso no siempre les lleva a interrogarse acerca de la manera en la que se integran en una jerarquía racializada en la cual, a ojos de las personas blancas, tienen automáticamente un estatus y un privilegio mayor que las personas de descendencia africana. Dentro del movimiento feminista, las personas del Tercer Mundo a menudo adoptan el papel de mediadoras o intérpretes, explicando a sus colegas blancas como son las «malas» personas negras, o ayudando a las «ingenuas» personas negras a comprender la blanquitud. Por ejemplo: en un programa de estudios sobre la mujer, donde la mujer negra es percibida por las colegas blancas como hostil y airada, se dirigen a la mujer del Tercer Mundo y expresan su preocupación diciendo: «¿Por qué no puede ser como tú?» Ella responde diciendo: «En mi país tenemos una larga tradición diplomática; por lo tanto me encuentro en una posición mejor para lidiar con las políticas de la diferencia». Convencida de que ella se preocupa por la situación de su colega negra, comparte esta conversación con ella y le ofrece su consejo. Sin darse cuenta asume el papel de intermediaria, de mediadora y haciendo esto reinscribe un paradigma colonial. Una acción así destruye toda posibilidad de que la solidaridad política feminista se extienda de manera transcultural entre las mujeres de color. Sin duda muchas de nosotras salimos del congreso sobre feminismo del Tercer Mundo con el sentimiento de que se había generado una bronca entre las mujeres negras y las mujeres de países del Tercer Mundo que se había quedado sin examinar ni resolver.

Semanas después de que hubiera terminado el congreso, yo seguía aún defendiendo mi postura de que era importante que las mujeres de color se trataran con mutuo respeto, incluso aunque eso implicara entregarse a un comportamiento adecuado,

más allá de lo que normalmente se consideraría necesario. Audre Lorde señala este punto una y otra vez en su perspicaz ensayo, «Eye to Eye», recordando que, en un contexto patriarcal supremacista blanco este gesto, ya sea entre mujeres negras que se tratan entre sí con respeto, o entre mujeres de color en general, es un acto de resistencia política. Es una señal de que rechazamos y nos oponemos al racismo interiorizado que nos hace enfrentarnos unas a otras.

La solidaridad feminista entre las mujeres negras/mujeres de color debe construirse de maneras que nos posibiliten dedicarnos a una crítica con sentido, a un intercambio intelectual riguroso, sin apalearnos o negarnos brutalmente unas a otras. Para conservar este compromiso con la solidaridad debemos estar siempre atentas, viviendo como lo hacemos en una sociedad en la que el racismo y el sexismo interiorizado convierten en regla tratarnos unas a otras con dureza y faltarnos al respeto. Demasiado a menudo nos encontramos en entornos de este tipo frente a feministas muy conocidas del Tercer Mundo, escritoras, pensadoras que pueden perfectamente ser corteses con las mujeres blancas (aunque las consideren racistas), pero que minusvaloran o desprecian a las mujeres de color que las rodean, especialmente si perciben que no les están mostrando la deferencia merecida. Hace poco me contaron una historia descorazonadora que demuestra este comportamiento que estoy describiendo. Una académica negra poco conocida participaba en un instituto estival para profesores universitarios en el contexto de una universidad de élite. Acudió ya al programa sintiendo un conflicto sobre su «lugar» dentro de la academia. Esperaba recibir una experiencia de aprendizaje que la tranquilizara acerca de si su presencia, su voz, importaba. El vínculo que forjó con otra mujer negra le ayudó mucho. Juntas asistieron a un almuerzo en honor a una famosa escritora negra junto con otras feministas blancas.

En un momento dado su amiga negra estaba hablando y compartiendo sus ideas, cuando de repente la escritora negra famosa le dijo con agresividad que «cerrara la boca». Este desprecio escandalizó e hirió a la mujer negra. Las mujeres blancas presentes actuaron como si no hubieran escuchado ese comentario, aparentemente estaban hechizadas por la escritora. Sinténdose borradas y humilladas dos veces, primero porque su presencia no se percibía como importante y después porque no era

importante que se escucharan sus voces, salieron de allí sintiéndose aún más alienadas. Irónicamente, la escritora negra famosa es posible que respondiera como lo hizo porque probablemente esté acostumbrada a ser la única mujer negra en esos entornos, la «voz autorizada» y quizás se sintiera amenazada por la presencia de otras voces con una autoridad potencial igual, basada en el conocimiento y la experiencia compartida. Es posible también que estas mujeres negras no le tuvieran una «adoración» del mismo tipo que sentían las mujeres blancas. Es difícil saber cuál era su experiencia. A menudo las mujeres negras famosas nos encontramos en entornos donde públicos blancos están pendientes de cada palabra que decimos y puede que nos resulte difícil trasladarnos a entornos con personas de color donde esto no sucede. Por supuesto, tenemos que cuestionar esa «reverencia», porque idolatrar puede ser otra manera de objetivizar y de no tomarnos realmente en serio. Por ejemplo, algunas mujeres negras famosas reciben ovaciones impresionantes incluso aunque den charlas que en general se perciben como poco potentes o interesantes. En esos casos, la reacción del público no le permite a la oradora calibrar adecuadamente su impacto. Aunque este incidente describe un conflicto entre la mujer negra famosa y el público o sus colegas anónimas, en el que el poder se emplea para herir, a veces ocurre todo lo contrario.

A veces es más fácil para las mujeres feministas famosas cuidar y proteger a personas que no comparten el mismo estatus y que no se encuentran en situación de reclamar los focos para sí. En esas circunstancias surge una jerarquía benevolente, donde el poder sobre otra persona se convierte en la oportunidad para afirmar cierta generosidad, aun cuando se mantenga la jerarquía. Habitualmente la persona famosa o muy conocida acepta que se ratifique su dominación como parte de lo que se le debe, como recompensa de estatus. Dentro de Estados Unidos esto es parte de lo que te permite saber que lo has logrado, que eres una estrella. Una de las ventajas es que se te permite tratar mal a otras personas, lucir un narcisismo ofensivo y, aunque la gente te odia, pocas veces te pone en evidencia. Hemos sido socializados en esta cultura en la que se cree que las personas realmente importantes tienen derecho a ser egoístas, a pensar que sus necesidades y preocupaciones son más importantes que las de los demás. Esto puede ser especialmente problemático para las

mujeres negras que se convierten en estrellas, porque hay muy pocas de nosotras en todos los campos. Es difícil porque el estrellato a gran escala supone simultáneamente el aislamiento y la fama. Esto es un semillero para un territorialismo feliz, en tanto operamos dentro de una matriz social que siempre nos dice que solo una de nosotras puede llegar a la cima. En la medida en que muchas mujeres negras/mujeres de color han tenido normalmente que superar enormes obstáculos para llegar a un punto en el que se nos reconozca, fácilmente podemos experimentar un falso sentido de merecimiento.

En la medida en que trabajamos en un entorno capitalista, como es el caso, las escritoras, especialmente las mujeres de color conocidas, somos agudamente conscientes de que las personas blancas representan el grupo mayor entre quienes consumen los «productos» que fabricamos. Esto se puede traducir como: son «ellas» las personas que deberían recibir atención y respuestas. ¿Cuántas veces hemos escuchado a una feminista de color charlar en privado acerca de cómo es mucho más sencillo relacionarse con las mujeres blancas? A menudo es más fácil encontrar una conexión con las mujeres blancas porque ellas pueden actuar así debido a una especie de miedo y culpa racial que las lleva a responder positivamente ante un comportamiento negativo y/o a aceptar que se les trate de cualquier manera a fin de conservar la amistad con una mujer de color. Con frecuencia las mujeres blancas están acríticamente de acuerdo acerca de todos los temas relacionados con la raza cuando hablan con una mujer de color/mujer negra. Esta limitada deferencia les permite sentirse anti-racistas y a la vez proseguir con su dominio intelectual, siendo condescendientes en el resto de las áreas de conocimiento. Habitualmente una mujer negra implicada en este tipo de relación cae, en cierto grado, en una identificación asimilacionista blanca, lo que la lleva a creer que este tipo de formulismos eleva su estatus. En otro nivel es posible que, a veces, a las académicas blancas progresistas les sea más sencillo aceptar diferencias de perspectiva entre sí, aun cuando ellas y otras mujeres de color supervisen a las mujeres de color. A menudo las críticas crueles y malintencionadas son hechas por mujeres de color hacia mujeres de color. Si bien ninguna mujer de color ha escrito una crítica dura e implacable de la obra de Elizabeth Fox-Genovese, *Within the Plantation Household*, obras similares firmadas por académicas

negras han sido brutalmente vapuleadas. Cuántas veces hemos escuchado que la obra de Rosalyn Terborg-Penn o de Paula Giddins no es adecuada, no es lo suficientemente rigurosa en términos académicos...

Cuando escribe acerca de la forma en la que las mujeres negras se relacionan entre sí, sobre la vigilancia que nos lleva a expresar una ira más profunda que cualquier otra que descarguemos sobre otros grupos, Audre Lorde se plantea estas cuestiones: «¿Por qué esa ira se desata más elocuentemente contra otra mujer negra a la menor excusa? ¿Por qué se la juzga bajo una luz más crítica que a cualquier otra, por qué me enfurece que no esté a la altura?» Es posible que las mujeres negras se vigilen entre sí porque muchas de nosotras fuimos criadas en comunidades donde nos enseñaron que era un gesto de cariño «supervisar» las acciones de otras. Cuando muchas de nosotras éramos pequeñas era habitual que las mayores controlaran el comportamiento de las jóvenes. A veces esa monitorización suponía una ayuda, pero en general era una forma de represión. En lugares diferentes esos gestos podrían haber sido no tanto un gesto de cariño como un intento de conservar el *statu quo*. Las mujeres negras suelen vigilarse entre sí para conservar puestos de poder y autoridad, especialmente en los entornos profesionales. Desgraciadamente, el legado de ser la «excepción» daña nuestra capacidad para relacionarnos entre nosotras. Normalmente hay mujeres negras brillantes y con talento que trabajan en entornos donde es fácil empezar a pensarse como diferente y superior al resto de las mujeres negras. A muchas de nosotras, nuestras «superiores» blancas nos dicen repetidamente que somos diferentes, especiales. Interiorizar este mensaje puede dificultar compartir espacio con otra mujer negra. Adictas a ser la «excepción» podemos sentir la necesidad de exponer o minar a otra mujer negra, para demostrar que somos mejores. Esto puede llevar a unas interacciones terriblemente negativas en el entorno laboral. Puesto que a las mujeres negras (como a casi todo el mundo que se ha criado en esta sociedad) se les ha enseñado a creer que la competencia es necesaria para lograr el éxito, es fácil sentir un placer especial por haber superado a un colega; incluso el placer puede ser mayor si esa persona es otra mujer negra/mujer de color. También parecemos más cualificadas y dignas de confianza a ojos de las

personas blancas cuando ejercemos la supervisión, dispuestas a descargar con fuerza el látigo sobre otras.

Cuando me pidieron una lista de diez nombres entre los cuales se escogería a tres personas para evaluarme en la acreditación a titular de universidad, dudé mucho a la hora de nombrar a mujeres negras. Nombré únicamente a una, en la que yo sentía que podía confiar en que no juzgaría injustamente mi trabajo, lo que no es lo mismo que decir que pensé que haría comentarios positivos. Mi duda era una respuesta a los encuentros negativos con las mujeres negras que eran mis pares, a quienes he visto usar la diferencia de opinión y de estilo de vida como una excusa para sacudir con saña, aislar y dejar de hablar a otras mujeres negras. Esto parece irónico, puesto que la mayoría de las mujeres negras, especialmente quienes nos resistimos a apelar al feminismo, a menudo insistimos con chauvinismo en que ya tenemos esa tradición de apoyo mutuo y cercanía, y que no necesitamos el pensamiento feminista para crearla. Hay algo de verdad en esa afirmación, aunque por lo general se pasa por alto que esos lazos surgen en entornos homogéneos. Muchas de nosotras aprendimos cómo crear lazos con mujeres que se parecían a nosotras, que compartían valores y experiencias similares. A menudo esos grupos tan unidos usan el poder de su intimidad para vapulear a otras mujeres fuera del círculo escogido.

Como todas las mujeres dentro de la sociedad patriarcal, las mujeres negras tienen que desarrollar estrategias feministas antagonistas que nos permitan aceptar, respetar e incluso honrar a nuestras iguales que no son como nosotras. Debemos entender que, mediante un trabajo activo, esa solidaridad nos debería llevar a la formación de diferentes estrategias que hagan posible una comunicación productiva. Muchas mujeres que han logrado muchas cosas han interiorizado el difícil modelo individualista del éxito. Es así también en el caso de muchas mujeres negras. Estas pueden sentir que cualquier gesto de conexión con otras mujeres amenaza ese éxito. A veces las mujeres negras en puestos de autoridad y poder imponen premisas racistas interiorizadas a aquellas personas sobre las que pueden influir. Pueden compartir mensajes degradantes que recibieron en su momento y que usaron como desafío, como acicate para aumentar la productividad. Desgraciadamente esta no es la forma en la que la mayoría de nosotras respondemos a las reacciones negativas.

En *Woman Poet* [Mujer poeta], de Nikki Giovanni, hay un verso que dice: «No soy una mierda, tú debes ser menos que eso para que te importe». Enfrentarse al racismo y al sexismo interiorizado debe ser un elemento central de la agenda, tanto de la lucha feminista como de la lucha por la liberación negra. Un estadio importante en este proceso consiste en desarrollar destrezas que nos permitan considerarnos críticamente y observar cómo nos comportamos con los demás.

Hace poco, en una cena donde estaba presente una escritora negra muy conocida, dije, hablando con la persona que se sentaba a mi lado, que yo había enviado una novela a varias editoriales y que me la habían rechazado. La famosa escritora negra (cuya obra me ha inspirado y que me emociona, como profesora tanto como escritora) interrumpió su conversación para decirme en voz alta y con un tono hostil: «Probablemente sea una mala novela». Puesto que llevaba toda la velada comportándose como si nadie más que ella dijera nada que mereciera la pena escucharse, no me sorprendió este ataque tan poco sutil. No obstante, me alegré de no haberla conocido en un momento de mi vida en el que yo anhelaba que una mujer negra fuera mi mentora, que me confirmara que debía seguir escribiendo. Ninguna interacción entre nosotras apuntaba a que ella estuviera familiarizada con mis escritos. Me pregunté lo dañina que podría haber sido una respuesta así para una escritora en pañales. Su hostilidad me entristeció. Aunque estábamos en un grupo que era predominantemente blanco y estábamos escuchando muchos de los comentarios que se suelen hacer en esos sitios (algunos de ellos ingenuamente racistas), ella no dirigió ninguna crítica al resto de los oradores. De hecho, fue de lo más obsequiosa ante los hombres blancos presentes. Me vino a la cabeza la pregunta de Audre Lorde: «¿Por qué esa ira se desata más elocuentemente contra otra mujer negra a la menor excusa?» Para responder a esa pregunta tendríamos que analizar críticamente las dinámicas de la interacción entre mujeres negras desde una perspectiva feminista.

Más tarde, al hablar con otros invitados, que una vez más habían disfrutado del espectáculo, me dijeron que sin duda algo habría hecho yo para provocar esa hostilidad. Su necesidad de absolver a la conocida escritora de toda responsabilidad por sus acciones parecía ligada al anhelo de conservar sus nociones idealizadas de la poderosa feminidad negra. Cuando eres conocida,

te rodean fans y seguidores que te adoran, poca gente te da una respuesta crítica. La mayoría de las personas tienden a pasar por alto de buen grado el comportamiento agresivo y dominante de las famosas pensadoras «feministas», incluso cuando su obra se basa en una crítica de la dominación. Los análisis feministas sobre el patriarcado en la vida cotidiana destacan los incidentes sutiles y aparentemente triviales mediante los cuales los hombres ejercen un control y una dominación coercitivos sobre las mujeres como importantes lugares de la lucha política. Los hombres individuales que cambian su comportamiento dominante sirven como ejemplos necesarios para sus pares. A menudo las mujeres implicadas en el feminismo critican comportamientos en los hombres que resultan aceptables cuando son mujeres quienes se comportan así. Buena parte del comportamiento dominante y agresivo que se produce en los círculos feministas en los que hay gradaciones de poder sería inmediatamente confrontado y criticado si fuera cometido por hombres.

A medida que el movimiento feminista ha progresado y se ha empezado incluso a hablar de posfeminismo, muchas mujeres han empezado a olvidar una de las dimensiones más importantes de la lucha feminista, el énfasis en la ética feminista. Ese énfasis se basaba en el reconocimiento de la manera en la que el pensamiento sexista patriarcal distorsionaba la relación entre mujeres. El compromiso con la política feminista constituía un proceso correctivo. Los grupos de concienciación fueron en su momento lugares en los que las mujeres entablaban una conversación dialéctica sobre estos temas. Ahora hay una tendencia a actuar como si ya no fuera importante la manera en la que las mujeres se tratan unas a otras. En lugar de los grupos de concienciación con bases comunitarias, tenemos estrellas del feminismo que lideran la formación del pensamiento y la acción feminista. Pero estas mujeres son a menudo las menos proclives a participar en sesiones en las que se pueda cuestionar su práctica feminista. El surgimiento de un *star system* feminista, que goza de recompensas materiales concretas (royalties de los libros publicados, conferencias pagadas, empleos con salarios altos, etc.), implica que las mujeres compitan por el poder dentro de los círculos feministas, y que las mujeres de color se encuentren muchas veces compitiendo entre sí.

Cuando el feminismo se convierte en un medio para el progreso personal oportunista, las portavoces destacadas pueden fácilmente perder la necesidad de compartir el pensamiento crítico feminista con las masas. Buena parte de la pequeña cantidad de escritos feministas que han hecho las mujeres de color se dirige a un público blanco. No sorprende así que no estemos trabajando tanto como deberíamos para llevar el mensaje feminista a los grandes grupos de personas de color. También quiere decir que pocas veces nos dedicamos a ser mentoras, una labor que produciría un nuevo grupo de pensadoras y teóricas feministas también de color. Quienes están profundamente comprometidas con la lucha feminista deberían tener siempre en mente el hecho de que este compromiso se manifiesta activamente cuando compartimos conocimientos, recursos y estrategias para el cambio con quienes tienen un menor acceso a ellos.

Cuando trabajo con un brillante grupo de mujeres jóvenes de color que luchan para profundizar en su conciencia crítica, a fin de aprender formas de ser políticamente activas, que se esfuerzan por desarrollar su intelecto, las llamo con cariño «Mis chicas, las divas del Tercer Mundo», un título que expresa su carácter único y su importancia. Usamos la palabra «chica» de la manera en la que se usa en la cultura tradicional afroamericana, como señal de un intenso afecto femenino, no de forma peyorativa. Es una evocación de intimidad, basada en el reconocimiento orgulloso del género. Y usamos el término diva por el papel especial que las mujeres tienen en la ópera. (Véase *Opera: The Undoing of Women* [Ópera. La perdición de la mujer], de Catherine Clement). Es un nombre que designa el hecho de ser especial, pero también tiene la connotación de estar un poco fuera de control, inmersa en una misma. Queríamos que fuera una manera de recordar lo fácil que es imaginar que somos superiores a otras y que, por lo tanto, nos merecemos un trato especial y tenemos derecho a ser dominantes.

Empecé a pensar en este ensayo cuando una de las divas me llamó llorando desconsoladamente después de haber asistido a una charla de una importante pensadora feminista negra. El público era mayoritariamente blanco. Durante el turno de preguntas intervino, aunque le aterra hablar en público. La oradora ridiculizó y desdeñó sus palabras. Ella se sintió abrumada. Otro día, otra de las divas me llamó para contarme una interacción

dolorosa con una mujer negra de un país del Tercer Mundo cuya investigación se centra en las experiencias de las mujeres afroamericanas. Todos sus intentos por discutir de manera crítica con esta académica, especialmente en encuentros donde ella busca un reconocimiento de sus diferentes puntos de partida culturales, se entendieron como intentos de usurpar su poder y fueron rechazados. También salió sintiéndose abrumada, preguntándose por qué ocurre tan poco que las investigadoras negras de todo origen étnico se conviertan en mentores de las estudiantes negras. ¿Cómo pueden sorprenderse las mujeres de color importantes y comprometidas con el movimiento feminista de que haya tan poca participación en el movimiento por parte de personas como nosotras, si nos comportamos como si el feminismo fuera únicamente para nosotras, que somos «especiales»? O si nos comportamos como si el feminismo fuera un territorio que hemos conquistado, un campo de poder en el que podemos desplegar autoridad y presencia, y cosechar las recompensas únicamente si estamos pocas, si somos siempre una mercancía escasa.

Debe hacerse una distinción clara entre recibir el respeto y el reconocimiento que merecen legítimamente las mujeres de color excepcionales, activas en el movimiento feminista, y el mal uso del poder y de la presencia. Hablando sobre esto en relación con las mujeres negras, Lorde nos recuerda:

A menudo nos hacemos eco de la idea del apoyo mutuo entre mujeres negras porque aún no hemos cruzado las barreras de esas posibilidades, ni hemos expresado por completo los miedos y las iras que nos impiden darnos cuenta del poder de una auténtica sororidad negra. Reconocer nuestros sueños es a veces reconocer la distancia entre esos sueños y nuestra situación actual.

Si «las chicas, las divas del Tercer Mundo», sean quienes sean — las escritoras y pensadoras emergentes o las ya famosas y conocidas — quieren saber si estamos cultivando el tipo de sororidad basada en la solidaridad feminista y en la ética feminista, nosotras debemos mirar y escuchar, observar y escuchar la respuesta que nos dan. Debemos practicar una autocrítica constante. Cuando doy una charla y nadie plantea cuestiones que desafíen lo dicho me pregunto cómo me he presentado. Cuando doy charlas y la gente me dice que no soy como se habían imaginado que

era, les pido que me lo expliquen. A veces quieren decirme que no soy una obsesa del poder como debería, puesto que tantas de nosotras lo somos. Me alegra especialmente cuando recibo cartas que me clarifican cómo se me percibe. Hace poco recibí una. Después de escucharme hablar en la universidad en la que trabaja, una mujer negra me escribió estas palabras:

Tu conferencia me permitió incrementar la conciencia del mundo en el que vivimos hasta niveles muy altos. Me conmovieron tanto tus palabras y tu evidente «orgullo negro». Nunca he tenido modelos negros, masculinos o femeninos. [...] Así que escucharte hablar fue impresionante. [...] No te veo como la «celebridad» que eres, sino como una hermana que conoce sus raíces y a sí misma y que está orgullosa de ello. Creo que apareciste en mi vida por una razón.

Esta carta me inspira, fortalece la convicción de que la solidaridad feminista tiene realidad y sustancia.

A veces actúo como una diva en el peor sentido, es decir, narcisista, ombliguista o queriendo que otros estén a mi servicio. En casa con mi familia, hace poco, yo buscaba atención y mis hermanas me dijeron que me estaba pasando. Cansada de unos meses intensos enseñando, escribiendo y en el circuito de conferencias, sin duda quería que me mimaran y sirvieran, obtener esa atención especial que las divas de nuestra imaginación se merecen porque son únicas. Mis hermanas estaban dispuestas a darme ese cariño, a afirmar mi carácter especial, incluso aunque me informaran de que había límites, fronteras más allá de las cuales las estaría colocando en un papel de subordinadas. Las dificultades que las mujeres de color se enfrentan en un patriarcado capitalista supremacista blanco son intensas. Solamente podemos respetar y admirar a aquellas entre nosotros que consiguen resistir, que se autoactualizan. Necesitamos amar y honrar a aquellas de nosotras que surgen como «estrellas», no porque se encuentren por encima de nosotras, sino porque comparten con nosotras la luz que nos guía, nos proporcionan la sabiduría y las ideas necesarias. Ser una estrella, una diva, comporta responsabilidades; hay que aprender a conocer y respetar los límites, usar el poder de maneras que enriquezcan y eleven. En estos tiempos que son fundamentalmente más antifeministas que posfeministas, el movimiento feminista necesita activistas que puedan sacar adelante la labor de liberación, las divas están en primera línea.

11. Una estética de la negritud: ajena y antagonista

Esta es la historia de una casa. En ella ha vivido mucha gente. Nuestra abuela, Baba, hizo de esta casa un lugar para vivir. Ella estaba segura de que nuestra forma de vida estaba determinada por los objetos, por la manera en que los mirábamos, la manera en la que estaban colocados alrededor. Ella estaba convencida de que estábamos determinados por el espacio. De ella aprendí sobre estética, sobre el afán de belleza que ella me dice que es el dolor del corazón que hace real nuestra pasión. Baba hace colchas de retazos y me enseña cosas sobre los colores. Su casa es un lugar donde yo aprendo a mirar los objetos, donde aprendo cómo pertenecer al espacio. En cuartos llenos de objetos, atestados de cosas, aprendo a reconocerme a mí misma. Ella me pasa un espejo y me enseña cómo mirar. El color del vino que ha puesto en mi copa, la belleza de lo cotidiano. Rodeada de campos de tabaco, de hojas secas y colgantes, trenzadas como cabellos, anillos y anillos de humo llenan el aire. Colgamos pimientos rojos muy picantes con hilos que no se verán. Colgarán ante una cortina de encaje que vela el sol. ¡Mira!, me dice, ¡mira lo que la luz hace al color! ¿Quién diría que el espacio puede dar o quitar la vida, que el espacio tiene poder? Estas son las preguntas que hace y que me asustan. Baba muere muy anciana, fuera de lugar. Su funeral es también un lugar para ver cosas, para reconocerme. ¿Cómo puedo estar triste ante la muerte, rodeada de tanta belleza? La muerte, escondida en un campo de tulipanes, con mi cara y pronunciando mi nombre. Baba puede hacer que crezcan. Rojos, amarillos, rodean su cuerpo como amantes encandilados, tulipanes por todas partes. Aquí un

alma ardiente se consume y muere bellamente, un alma tocada por la llama. La vemos marcharse. Me ha enseñado cómo mirar el mundo y ver la belleza. Me ha enseñado que «tenemos que aprender a ver».

Hace años, en una galería de arte de San Francisco, cerca del restaurante Tassajara, vi unas habitaciones arregladas por el monje budista Chögyam Trungpa. En un momento de mi vida en el que yo había olvidado cómo ver, él me recordó que tengo que mirar. Dispone los espacios movido por una estética moldeada por viejas creencias. Los objetos no carecen de espíritu. Como cosas vivientes, nos afectan de maneras no imaginadas. En este sendero una aprende que un cuarto es un espacio que debe crearse, un espacio que puede reflejar la belleza, la paz y una armonía del ser, una estética espiritual. Cada espacio es un santuario. Recuerdo. Baba me enseñó que «teníamos que aprender a ver».

La estética, por lo tanto, es más que una filosofía o una teoría del arte y de la belleza; es una manera de habitar el espacio, un lugar concreto, una manera de mirar y de comportarse. No es orgánica. Yo crecí en una casa fea. Nadie allí sopesaba la función de la belleza ni se planteaba el uso del espacio. Rodeada de cosas muertas, cuyos espíritus se habían desvanecido hacía tiempo puesto que ya no se les necesitaba, esa casa contenía un enorme vacío que nos consumía. En aquella casa las cosas no estaban para ser miradas, sino para ser poseídas, el espacio no era algo que se creaba, sino que se poseía, una violenta antiestética. Crecí pensando acerca del arte y de la belleza tal y como existía en nuestras vidas, en las vidas de las personas negras pobres. Sin conocer el lenguaje adecuado, entendía que el capitalismo avanzado estaba afectando nuestra capacidad de ver, que el consumismo estaba ocupando el lugar de ese dolor del corazón que nos suscitaba un afán de belleza. Ahora solamente nos afanábamos por las cosas.

En una casa aprendí el lugar de la estética en las vidas de las personas negras pobres del campo. Allí la lección fue que había que concebir la belleza como una fuerza a crear e imaginar. Las personas mayores compartían su idea de que habíamos salido de la esclavitud para llegar a ese espacio libre y que teníamos que crear allí un mundo que renovara nuestro espíritu, hacer un espacio que nos diera la vida. En aquella casa había un sentido

de la historia. En la otra casa, en la que yo vivía, la estética no tenía lugar. Allí las lecciones no trataban nunca de arte o de belleza, sino únicamente de poseer cosas. Mi pensamiento estético ha sido determinado por el reconocimiento de estas casas: una en la que se cultivaba y celebraba una estética de la existencia, arraigada en la idea de que no había carencia material posible que pudiera impedirnos aprender a mirar el mundo con un ojo crítico, saber cómo reconocer la belleza o cómo usarla como una fuerza dirigida a aumentar nuestro bienestar interior; la otra que negaba el poder del esteticismo abstracto. Al vivir en aquella otra casa en la que sentíamos tan agudamente la carencia, éramos tan conscientes de la materialidad, yo podía ver en nuestra vida cotidiana la manera en la que el capitalismo consumista devastaba a las personas negras pobres, cómo plantaba en nosotras un anhelo de objetos que a menudo subsumían nuestra capacidad de reconocer el valor o la validez estética.

A pesar de estas condiciones, en la comunidad negra, racialmente segregada, del sur tradicional, había una preocupación por el ascenso racial que continuamente fomentaba el reconocimiento de la necesidad de la expresividad artística y de la producción cultural. El arte se consideraba como intrínsecamente al servicio de una función política. Cualquier cosa que las personas afroamericanas crearan, en la música, el baile, la poesía, la pintura, etc., se consideraba un testimonio, una declaración que desafiaba el pensamiento racista que señalaba que las personas negras no eran del todo humanas, que no eran civilizadas y que la medida de esto era nuestro fracaso colectivo a la hora de crear un arte «grande». La ideología del supremacismo blanco insistía en que las personas negras, siendo como eran más animales que humanas, carecían de la capacidad de sentir y que, por lo tanto, no podían movilizar esa sensibilidad más refinada que era el terreno donde brotaba el arte. Respondiendo a esa propaganda, las personas negras del siglo XIX subrayaron la importancia del arte y de la producción cultural, considerándola el argumento más eficaz contra esas afirmaciones. Puesto que muchas de las personas esclavizadas procedentes de África trajeron a este país una estética basada en la creencia de que la belleza, especialmente la que se crea en un contexto colectivo, debería ser un aspecto integrado de la vida cotidiana, que aumenta la supervivencia y el desarrollo de la comunidad, esas ideas formaron la base de la

estética afroamericana. La producción cultural y la expresión artística fueron también formas mediante las cuales el pueblo africano desplazado conservaba las conexiones con su pasado. Las expresiones artísticas de la cultura africana sobrevivieron mucho después de que otras expresiones cayeran en el olvido o se perdieran. Aunque no se recordaran o se atesoraran por razones políticas, podían evocarse en último término para responder a las afirmaciones del supremacismo blanco y de las mentes negras colonizadas que decían que no quedaba ningún vínculo vital entre la cultura afroamericana y las culturas africanas. Este legado histórico estético ha demostrado ser tan potente que el capitalismo consumista no ha sido capaz de destruir por completo la producción artística de las comunidades negras de clases inferiores.

Aun cuando la casa en la que yo vivía fuera fea, era un lugar en el que yo podía crear arte, donde así lo hacía. Pintaba. Escribía poesía. Aunque era un entorno al que le preocupaba más la realidad práctica que el arte, me animaba en mis aspiraciones. En una entrevista en *Callaloo*, la pintora Lois Mailou Jones describe el enorme apoyo que recibía de la gente negra: «Empecé a hacer arte a muy temprana edad. Cuando era niña, estaba siempre dibujando. Me encantaba el color. Mi madre y mi padre, que se dieron cuenta de que yo tenía talento, me suministraban lápices, y rotuladores y papel y me animaban». Las familias negras pobres entendían la producción cultural artística como algo crucial en la lucha en contra del racismo, pero también eran conscientes del vínculo entre la creación artística y el placer. El arte era necesario para aportar deleite, placer y belleza a existencias muy duras, materialmente deficitarias. Mediaba en las duras condiciones de la pobreza y de la servidumbre. El arte era también una manera de huir de nuestros propios problemas. Las iglesias protestantes negras subrayaban que la parábola de los talentos y el compromiso con la espiritualidad también implicaba apreciar los propios talentos y usarlos. En nuestra iglesia, si alguien sabía cantar o tocar el piano y no ofrecía esos talentos a la comunidad, se le regañaba.

Las artes escénicas, baile, música y teatro, eran las maneras más accesibles de expresar creatividad. Tocar y escuchar música negra, tanto seglar como sacra, era una de las maneras por las que las personas negras desarrollaban una estética. No era una estética documentada por escrito, sino que invadía toda la

producción cultural. Analizar el papel del «concurso de talentos» en las comunidades negras segregadas, que era en realidad el medio comunitario de apoyar y fomentar la producción cultural, revela muchas cosas acerca del lugar de la estética en la vida negra tradicional. Era tanto un lugar para el despliegue colectivo de las dotes artísticas como un lugar para el desarrollo del juicio artístico. Cito esta información a fin de situar la preocupación afroamericana por la estética dentro de un marco histórico que muestra la continuidad de esa inquietud. A menudo se da por sentado que las personas negras empezaron a articular un interés por la estética durante la década de 1960. Las personas negras privilegiadas en el siglo XIX y principios del siglo XX estaban a menudo, como sus contrapartes blancas, obsesionadas por la idea del «gran arte». Significativamente, una de las dimensiones más importantes del movimiento artístico entre las personas negras, al que a menudo nos referimos como el Renacimiento de Harlem, estaba en la invitación a apreciar las formas populares. Como otros periodos de intensa concentración en el arte dentro de la cultura afroamericana, llamaba la atención sobre formas de expresión artística que simplemente se estaban dejando morir, en la medida en que no se valoraban en el contexto de una estética convencional centrada en las «bellas artes». A menudo las élites intelectuales afroamericanas se apropiaban de estas formas, las remodelaban de maneras adecuadas a las diferentes situaciones. Sin duda el espiritual, tal y como lo cantaba Paul Robeson en las salas de concierto europeas, era un aspecto de la cultura tradicional afroamericana evocado en un contexto muy alejado de las pequeñas y asfixiantes iglesias del sur, donde las pobres gentes negras se reunían en un éxtasis religioso. La celebración de las formas populares garantizó su supervivencia, las convirtió en un legado que había que transmitir, aun cuando fueron alteradas y transformadas por la interacción de diversas fuerzas culturales.

La articulación consciente de una «estética negra», tal y como la construyeron los artistas y críticos afroamericanos en la década de 1960 e inicios de la década de 1970 constituyó un intento de forjar un vínculo inquebrantable entre la producción artística y la política revolucionaria. Escribiendo acerca del carácter interconectado del arte y la política en el ensayo «Frida Kahlo y Tina Modotti», Laura Mulvey describe la manera en la que una vanguardia artística:

Era capaz de emplear la forma popular no como medio de comunicación sino como medio de construcción de un pasado mítico cuya eficacia podía sentirse en el presente. De este modo, se alineaba con el ímpetu revolucionario hacia la construcción de un pasado mítico de la nación.

Una tendencia semejante surgió en el arte afroamericano cuando pintores, escritores y músicos se dedicaron a evocar imaginativamente una nación negra, una patria, recreando los vínculos con un pasado africano a la vez que simultáneamente evocaban una nación mítica que nacería en el exilio. En aquel momento, Larry Neal declaraba que el Black Arts Movement sería «el brazo cultural de la revolución negra». El arte serviría al pueblo negro en lucha por su liberación. Era una llamada y una inspiración a la resistencia. Una de las principales voces del movimiento estético negro, Maulana Karenga, en sus tesis sobre el nacionalismo cultural negro, nos enseñaba que el arte podía ser funcional, colectivo y comprometido.

El movimiento estético negro era fundamentalmente esencialista. Se caracterizaba por una inversión de la dicotomía «nosotros» / «ellos», invertía la forma tradicional de pensar la «otredad» de maneras que apuntaban a que todo lo negro era bueno y todo lo blanco era malo. En su prólogo a la antología *Black Fire* [Fuego negro], Larry Neal planteó los términos del movimiento, desdeñando la obra de artistas negros que no procedían del movimiento *black power*:

Hoy se expresa un arte revolucionario. La angustia y la falta de objetivos que acompañaban a nuestros grandes artistas de las décadas de 1940 y 1950 y que llevaron a la mayoría de ellos a una muerte temprana, a disiparse y disolverse, ha terminado. Extrañados por las referencias culturales blancas (los modelos que la cultura fija para sus individuos) y por la incongruencia de esos modelos con la realidad negra, hombres como Bird se encaminaron a una autodestrucción voluntaria. No había un programa. Y el modelo de la realidad era incongruente. Era un modelo blanco de la realidad. Si Bird hubiera dispuesto de un modelo negro de la realidad todo habría sido diferente. [...] En el caso de Bird existía una dicotomía entre su genio y la sociedad. Pero que no pudiera encontrar un modelo de ser adecuado constituía la parte trágica de todo el asunto.

Los vínculos entre el nacionalismo cultural negro y la política revolucionaria llevaron en último término a la subordinación del arte a la política. Más que servir como un catalizador que fomentara las expresiones artísticas diversas, el Black Arts Movement empezó a descartar todas las formas de producción cultural afroamericana que no se conformaban a los criterios del movimiento. A menudo esto llevó a unos juicios estéticos que no permitían el reconocimiento de la experiencia de las personas negras o la complejidad de la vida negra, como es el caso de la interpretación crítica que hace Neal del destino del músico de jazz Charlie Parker. Claramente los problemas a los que se enfrentaba Parker no eran únicamente inquietudes estéticas, y no podrían haberse resuelto mediante el arte o mediante teorías críticas acerca de la naturaleza de la producción artística negra. Irónicamente, en muchas de sus prácticas estéticas, el Black Arts Movement se basaba en la idea de que el arte popular, la producción cultural para las masas, no podía ser ni compleja, ni abstracta, ni diversa en estilo, forma, contenido, etc.

A pesar de sus limitaciones, el Black Arts Movement proporcionó una crítica útil basada en el cuestionamiento radical del lugar y el sentido de la estética en la producción artística negra. La insistencia del movimiento en que todo arte es político, que la dimensión ética debería determinar la producción cultural, así como el fomento de una estética que no separe el hábito personal de la producción artística, fueron muy importantes para los pensadores negros que se ocupaban de las estrategias de descolonización. Desgraciadamente, estos aspectos positivos del movimiento estético negro deberían haber llevado a la formación de un espacio crítico donde se produjera un debate más abierto acerca de la relevancia de la producción cultural para la lucha de liberación negra. Irónicamente, incluso aunque el Black Arts Movement insistía en que representaba una ruptura de las tradiciones occidentales blancas, buena parte de su sustrato filosófico reinscribía las nociones dominantes acerca de la relación entre el arte y la cultura de masas. La premisa de que el naturalismo o el realismo eran más accesibles a un público masivo que la abstracción no era, claramente, una postura revolucionaria. De hecho, los paradigmas para la creación artística que ofrecía el Black Arts Movement eran a menudo restrictivos y desempoderantes. Despojaban a muchos artistas de su agencia creativa, rechazando y

devaluando su obra porque era demasiado abstracta o porque no abordaba abiertamente una política radical. Al escribir acerca de las actitudes socialistas con respecto al arte y la política en *Art and Revolution* [Arte y revolución], John Berger apunta a que arte y propaganda política a menudo se confunden en el contexto radical o revolucionario. Así ocurría con frecuencia en el Black Arts Movement. Aunque Berger acepta de buena gana la perogrullada de que «toda obra de arte ejerce una influencia ideológica, incluso las obras de artistas que afirman no tener intereses más allá de la esfera del arte», critica la idea de que la sencillez de forma o contenido fomenta necesariamente una conciencia política crítica o conduce al desarrollo de un arte revolucionario con sentido. Sus palabras de aviso deberían ser atendidas por quienes querían revivir una estética negra prescriptiva que limita la libertad y constriñe el desarrollo artístico. Hablando en contra de una estética prescriptiva, Berger escribe:

Cuando la experiencia «se ofrece», no se espera que sea transformada de ninguna manera. Su apoteosis debería ser instantánea, como si fuera invisible. El proceso artístico se da por sentado: siempre permanece externo a la experiencia del espectador. No es más que el vehículo que se aporta para que la experiencia se sitúe, de manera que llegue sana y salva a una especie de terminal cultural. Así como el academicismo reduce el proceso del arte a un aparato para artistas, lo reduce también a un vehículo para el espectador. No hay absolutamente ninguna dialéctica entre la experiencia y la expresión, entre la experiencia y sus formulaciones.

El movimiento estético negro era, para muchos, una articulación consciente de un temor profundo a que la potencia del arte reside en su potencial de trasgredir fronteras.

Con el fin de defender su postura, muchos artistas afroamericanos se retiraron del nacionalismo cultural negro y se refugiaron en una postura retrógrada, desde donde apuntaban a que no había relación entre arte y política, evocando conceptos trasnochados del arte como algo puro y transcendente. Fue otro paso atrás. No hubo un intento consistente de contrarrestar la estética negra con unos criterios conceptuales para crear y evaluar el arte que simultáneamente admitieran su contenido ideológico, aunque permitieran una idea expansiva de la libertad artística.

En conjunto, el resultado de ambos movimientos, de la estética negra y de sus oponentes, fue una asfixia de la producción artística afroamericana en prácticamente todo medio de expresión, con la excepción de la música. Significativamente, los músicos de jazz de vanguardia, que lidiaban con una expresividad artística que exigía la experimentación, se resistieron a los mandatos restrictivos sobre su obra, ya fueran estos impuestos por un público blanco que decía que lo que hacían no era en realidad música o por un público negro que quería ver una relación más clara entre su obra y la lucha política.

Para volver a abrir el espacio creativo que se cerró en buena medida por el movimiento de la estética negra, es fundamental que quienes se impliquen en las artes negras contemporáneas se comprometan en revitalizar el debate sobre la estética. Las teorías críticas sobre la producción cultural, sobre la estética, continúan encerrando y limitando a los artistas negros y una retirada pasiva del debate estético constituye una respuesta inútil. Apuntar, como hace Clyde Taylor en su ensayo «We don't need another hero: Anti-theses on Esthetics» [No necesitamos otro héroe: la antítesis en estética] que el fracaso de la estética negra o el desarrollo de una teoría blanca occidental debería negar toda preocupación afroamericana por el tema supone una vez más repetir un proyecto esencialista que no permite ni fomenta el crecimiento artístico. Un discurso afroamericano sobre la estética no tiene que partir de las tradiciones blancas occidentales y no tiene por qué ser prescriptivo. La descolonización cultural no se produce únicamente cuando se repudia todo lo que parece conservar una conexión con la cultura colonizadora. Es realmente importante despejar la idea de que la cultura blanca occidental es «el» lugar en el que surge un debate estético, como apunta Taylor: es únicamente uno de los lugares posibles.

Las personas progresistas afroamericanas preocupadas por el futuro de nuestra producción cultural tratan de conceptualizar de manera crítica una estética radical que no niegue el potente lugar de la teoría, tanto como esa fuerza que fija los criterios del juicio estético como el terreno vital que posibilita determinadas obras, especialmente las obras expresivas que son trasgresoras y antagonistas. Los comentarios de Hal Foster sobre la importancia de una antiestética en su ensayo «Postmodernism: A Preface» [Posmodernismo: un prefacio], nos presentan un paradigma útil

que podemos emplear, como afroamericanos, para cuestionar las ideas del arte moderno sobre la estética sin negar el discurso de la Estética. Foster propone este paradigma para cuestionar críticamente «la idea de que la experiencia artística existe de manera aislada, sin un “propósito”, fuera de la historia, o de que el arte ahora puede afectar a un mundo a la vez (inter)subjetivo, concreto y universal, una totalidad simbólica». Adoptando la postura de que una antiestética «señala una práctica, de naturaleza transdisciplinar, que es sensible a las formas culturales comprometidas en una política (por ejemplo, el arte feminista) o arraigadas en lo vernáculo, es decir, en formas que niegan la idea de un ámbito estético privilegiado», Foster abre la posibilidad de que el trabajo de los grupos marginales tenga mayor público e impacto. Cuando se trabaja desde un terreno en el que la diferencia y la «otredad» se reconocen como fuerzas que intervienen en la teorización occidental de la estética, en la reformulación y transformación del debate, las personas afroamericanas pueden empoderarse a fin de romper con las viejas formas de entender la realidad, formas que apuntan a un único público posible para nuestra obra y a un solo criterio de medida estética de su valor. Al apartarnos de un estrecho nacionalismo cultural, dejamos también atrás las ideas racistas de que las producciones culturales de las personas negras solamente pueden tener una importancia y un sentido «auténtico» para un público negro.

Los artistas negros y las artistas negras que se ocupan en producir una obra que encarne y refleje una política liberadora saben que una parte importante de cualquier proceso descolonizador está en la intervención crítica y el cuestionamiento de las estructuras represivas y dominantes actuales. La crítica y/o el arte afroamericano que habla acerca de nuestra necesidad de entablar un diálogo continuo con los discursos dominantes siempre corren el riesgo de que se les rechace como asimilacionistas. Hay una grave diferencia entre ese diálogo con la cultura blanca, que busca deconstruir, desmitificar, desafiar y transformar, y los gestos de colaboración y complicidad. No podemos participar en un diálogo, que es la marca de la libertad y de la agencia crítica, si rechazamos todas las obras que proceden de las tradiciones occidentales blancas. La idea de que la crisis afroamericana solamente puede o debe abordarse por nuestra parte, también debe ser cuestionada. Buena parte de lo que amenaza nuestro

bienestar colectivo es producto de las estructuras dominantes. El racismo es tanto un asunto blanco como una cuestión negra.

El compromiso intelectual contemporáneo con los temas de la «otredad y la diferencia», manifestos en la crítica literaria, los estudios culturales, la teoría feminista y los estudios negros indican que existe un creciente cuerpo de obras que pueden proporcionar y fomentar un diálogo y un debate crítico a través de las fronteras de la clase, la raza y el género. Estas circunstancias, emparejadas con un foco sobre el pluralismo en el nivel de las políticas públicas y sociales, están creando un clima cultural en el que es posible cuestionarse la idea de que la diferencia es sinónimo de carencia y de falta y, simultáneamente, pedir que se piense de nuevo la estética de manera crítica. Un análisis retrospectivo del impacto represivo que tuvo una estética negra prescriptiva sobre la producción cultural negra debería servir como advertencia para las personas afroamericanas. No puede haber nunca un paradigma crítico para la evaluación de la obra artística. En parte, una estética radical reconoce que estamos continuamente cambiando de postura, de lugar, que nuestras necesidades y preocupaciones varían, que estas direcciones diversas deben corresponderse con desplazamientos en el pensamiento crítico. Limitar estrechamente la estética dentro de las comunidades negras tiende a colocar en los márgenes al arte negro innovador. A menudo esas obras apenas reciben atención o no la reciben en absoluto. Cada vez que como artistas negros trabajamos de maneras transgresoras, tanto nuestro grupo como la cultura dominante nos mira con sospecha. Repensar los principios estéticos podría llevar al desarrollo de un punto de vista crítico que fomente y estimule modos diversos de producción artística y cultural.

En tanto artista y crítica, me atrae una estética radical que busque desvelar y restaurar los vínculos entre el arte y la política revolucionaria, especialmente la lucha por la liberación negra, a la vez que ofrezca una base crítica expansiva para la valoración estética. Mi preocupación por la grave situación actual de la población negra requiere que interroge mi obra para ver si funciona como una fuerza que promueve el desarrollo de la conciencia crítica y el movimiento de resistencia. Sigo estando apasionadamente comprometida con una estética que se centra en el objetivo y la función de la belleza, de la capacidad artística de la vida cotidiana, especialmente de las vidas de las personas pobres, una

estética que busca explorar y honrar la conexión entre nuestra capacidad de implicarnos en una resistencia crítica y nuestra facultad de experimentar el placer y la belleza. Quiero crear una obra que comparta con el público, especialmente con los grupos oprimidos y marginados, el sentido que ofrece la agencia artística, el empoderamiento. Quiero compartir la herencia estética que me transmitió mi abuela y generaciones de ancestros negros, cuyas maneras de pensar acerca de la cuestión han sido globalmente conformadas en la diáspora africana y determinadas por la experiencia del exilio y de la dominación. Quiero repetir el mensaje de que «debemos aprender a ver». Aquí ver tiene un sentido metafísico, de conciencia y de comprensión aguzada, la intensificación de la capacidad personal de experimentar la realidad mediante el ámbito de los sentidos.

Recordando las casas de mi infancia, veo cómo mi inquietud por la estética ha estado profundamente determinada por las mujeres negras que estaban creando una estética del ser, que luchaban por crear un mundo antagonista para sus hijos, bajando con el espacio para hacerlo habitable. Baba, mi abuela, no sabía ni leer ni escribir. No había heredado su preocupación contemplativa por la estética de una tradición literaria blanca occidental. Fue pobre toda su vida. Su memoria constituye un desafío para aquellos y aquellas intelectuales, especialmente de izquierdas, que dan por sentado que la capacidad de pensar de manera crítica, mediante conceptos abstractos, de hacer teoría, es una función del privilegio de clase y de la educación. Hay que recordar una y otra vez a la intelectualidad contemporánea comprometida con la política progresista que la capacidad de nombrar algo (especialmente en términos literarios como estética, posmodernismo, deconstrucción, etc.) no es sinónimo de haber creado, o de poseer las condición o circunstancias a las que se refieren esos términos.

Muchas personas negras de clase baja, que no conocen el lenguaje académico teórico convencional, piensan de manera crítica sobre estética. La riqueza de sus pensamientos pocas veces queda documentada en libros. El arte innovador afroamericano pocas veces ha documentado sus procesos, su pensamiento crítico sobre la cuestión de la estética. Son necesarios y esenciales los relatos de las teorías que determinan su obra; de ahí mi obsesión por oponerme a cualquier punto de vista que devalúe este

proyecto crítico. Sin duda muchas de las perspectivas revolucionarias, visionarias y críticas sobre la música que eran inherentes a la estética antagonista y la producción cultural de John Coltrane nunca serán compartidas porque no se documentaron bien. Esa trágica pérdida retrasa el desarrollo de una obra de reflexión afroamericana sobre una estética ligada a una política capacitante. No debemos negar la manera en la que la estética sirve como base de visiones emergentes. Para algunos de nosotros es un espacio crítico que inspira y alienta la empresa artística. Las maneras en las que interpretamos y habitamos ese espacio difieren.

Como mujer adulta negra, como invitada en la casa de mi madre, explico que mi paisaje interior está determinado por el minimalismo, que no puedo vivir en un espacio lleno de demasiadas cosas. La casa de mi abuela solo la habitan los fantasmas y ya no puede acogerme o rescatarme. Declaro con audacia que soy minimalista. Mis hermanas repiten la palabra con ese tipo de goce que nos hace reír, mientras celebramos juntas esa forma especial en la que la lengua y el «sentido» de las palabras se transforman cuando se desploman desde el espacio jerárquico que habitan en determinados lugares (el entorno universitario predominantemente blanco) y caen en las bocas de la cultura y el habla vernácula, en la negritud de clase baja, en las comunidades segregadas donde sigue reinando el analfabetismo. Quién sabe qué le ocurrirá a esa palabra, «minimalismo». Quién sabe cómo se modificará, se rehará en el espeso patois de nuestra lengua sureña negra. Esa experiencia no puede escribirse. Incluso aunque trate de describirla, nunca lograré expresar el proceso.

Una de mis cinco hermanas quiere saber cómo he acabado pensando en estas cosas, en las casas, en el espacio. No se acuerda de haber hablado mucho con Baba. Recuerda su casa como un lugar feo, atestado de objetos. Mis recuerdos le fascinan. Escucha con asombro cuando describo las sombras de la casa de Baba y lo que significaban para mí, la manera en la que la luna entraba por la ventana de arriba y creaba nuevas maneras de ver la luz y la oscuridad. Después de leer el ensayo sobre estética de Tanizaki, «In Praise of Shadows» [Alabanza a las sombras] le cuento a esta hermana, en una conversación a altas horas de la noche, que estoy aprendiendo a pensar sobre la negritud de una manera nueva. Tanizaki habla de ver la belleza en la oscuridad y comparte esta idea: «La cualidad que llamamos belleza, no obstante, debe

surgir siempre de las realidades de la vida, y nuestros ancestros, obligados a vivir en cuartos oscuros, con el tiempo llegaron a descubrir la belleza en las sombras, en último término guiando las sombras hacia el fin de la belleza». Mi hermana tiene una piel más oscura que la mía. Hablamos muy a menudo de la política del color y de las maneras en las que el racismo ha creado una estética que nos hiere, una manera de pensar la belleza que duele. Entre las sombras de la noche, hablamos sobre la necesidad de ver la oscuridad de manera diferente, de hablar de ella de formas nuevas. En ese espacio de sombras, anhelamos una estética de la negritud, extraña y antagonista.

12. Herencias estéticas: la Historia trabajada a mano

PARA ESCRIBIR ESTA PIEZA me he basado en fragmentos, pedazos y trozos de información encontradas aquí y allá. Tiernas llamadas a mamá a altas horas de la noche para saber «si se acordaba de cuando...» Recuerdos de viejas conversaciones que vuelven una y otra vez, recuerdos como la tela usada de nuevo en una colcha abigarrada, guardada para cuando llegara el momento adecuado. He recolectado y recordado. Quise un día registrarlo y documentarlo para así no participar más en el borrado del legado estético y de las contribuciones artísticas de las mujeres negras. Este ensayo se inspira en la obra de la artista Faith Ringgold, que siempre ha atesorado y honrado la obra artística de mujeres negras desconocidas. Cuando evoca este legado en su obra, nos pide recordar, celebrar, elogiar.

Aunque siempre quise escribir sobre las colchas de retales que hacía mi abuela, nunca encontré las palabras, el lenguaje necesario. Hubo una época en la que fantaseé con filmarla cosiendo colchas. Murió. No se había hecho nada para documentar la potencia y la belleza de su obra. Al ver las elaboradas historias de retales de Faith Ringgold, que insisten en nombrar, en documentar, en destacar a las mujeres negras que cuentan nuestra historia, encontré las palabras. Cuando los museos de arte destacan los logros artísticos de las mujeres norteamericanas que hacían colchas de retales, yo lamento que mi abuela no esté entre quienes son nombradas y honradas. A menudo estas representaciones dan a entender que el

único grupo que se dedicaba en realidad al arte de hacer colchas eran mujeres blancas. Pero no es así. Y, sin embargo, las colchas de las mujeres negras se nos presentan como excepciones; normalmente hay solo una. La tarjeta que identifica a la autora dice: «mujer negra anónima». La historia del arte que estudia la fabricación de colchas acaba de empezar a documentar la tradición de las costureras negras, a dar nombres, a definir las características.

Mi abuela hacía colchas con pasión. Esa es la primera afirmación que quiero hacer sobre Baba, la mamá de mi madre, pronunciado con un sonido a abierto. Después quiero decir su nombre, Sarah Hooks Oldham, hija de Bell Blair Hooks. Ambas hacían colchas. Digo sus nombres como resistencia, para oponerme al borrado de las mujeres negras, esa marca histórica de la opresión racista y sexista. Demasiado a menudo no tenían nombres, nuestra historia se registra sin detalles como si no fuera importante conocer quién, quién de nosotras, los detalles. A Baba le interesaban los detalles. Cuando llegábamos «a casa», que era como llamábamos a su casa, nos hacía saber «enseguida» que nada más entrar teníamos que mirarla, llamarla por su nombre, reconocer su presencia. Y después de hacer eso ya podíamos plantear nuestros «detalles», quiénes éramos y/o a qué veníamos allí. Teníamos que nombrarnos a nosotras, nuestra historia. Ese nombrar ritual era aterrador. Era como si ese momento prolongado de bienvenida fuera un interrogatorio. Para ella era la manera de que supiéramos sobre nosotras, que estableciéramos el parentesco y la conexión, la manera en la que conoceríamos y reconoceríamos a nuestros ancestros. Era un proceso de recolección y recuerdo.

Baba no sabía ni leer ni escribir. Trabajaba con sus manos. Nunca dijo que fuera una artista. No formaba parte de sus palabras. Incluso si la hubiera conocido, no habría habido nada en su sonido o significado que la interesara, que atrapara su imaginación salvaje. En lugar de ello habría dicho «yo sé lo que es bello cuando lo veo». Hacía colchas con pasión, con destreza, talento e imaginación en su arte, hizo colchas durante más de setenta años, incluso después de que «se le cansaran las manos» y «la vista se rindiera». Es difícil dejar de hacer el trabajo de toda una vida y aún así ella dejó de hacer colchas unos años antes de morir. Casi con noventa años, dejó de hacer colchas. Pero seguía hablando sobre su trabajo con cualquiera que quisiera escucharla. Fascinada por la obra de sus manos, yo quería saber más y ella estaba

encantada de enseñar e instruir, de mostrarme cómo se llega a conocer la belleza y entregarse a ella. Para ella hacer colchas era un proceso espiritual en el que una aprendía a rendirse. Era una forma de meditación en la que el yo se soltaba. Esa era la manera en que su madre le había enseñado a abordar la fabricación de colchas. Para ella era un arte de la quietud y de la concentración, un trabajo que renovaba el espíritu.

En la mente de Baba, hacer colchas era fundamentalmente un trabajo de mujeres, una actividad que armonizaba y equilibraba la mente. Según ella, era ese aspecto del trabajo de una mujer rural lo que le permitía dejar de atender las necesidades de otras personas y «regresar a sí misma». Era, de hecho, un «descanso mental». De pequeña yo aprendía de ella esas cosas preguntándole cómo y por qué había empezado a hacer colchas; incluso entonces sus respuestas me sorprendían. Ella se veía sobre todo como una criatura de exteriores. Sus pasiones eran pescar, escarbar en busca de lombrices, plantar hortalizas y flores en el jardín, arar, alimentar a las gallinas, cazar. Tenía, como decía, una «naturaleza de renegada», salvaje e indómita. Hoy, en nuestra habla vernácula negra diríamos que estaba «despendolada». Bell Blair Hooks, su madre, eligió hacer colchas como la actividad que le daría a la joven Sarah un momento de paz, un espacio para calmarse y volver a su ser. Bell Hooks era una gran fabricante de colchas y compartió su habilidad con su hija. Ella empezó primero a hablar de hacer colchas como una forma de quietud, como un proceso por el que «una mujer aprende la paciencia». Esas mujeres negras rurales no sabían nada de la pasividad femenina. Constantemente activas, eran trabajadoras, mujeres negras con lenguas afiladas, brazos robustos, manos callosas, con demasiado trabajo y poco tiempo. Siempre había algo que hacer, había que dejar un espacio para la quietud, para el silencio y la concentración. Hacer colchas era una manera de «calmar el corazón» y «sosegar la mente».

Desde el siglo XIX hasta hoy, las mujeres que hacían colchas con retales, cada una a su manera, han hablado de su oficio como una práctica de meditación. Destacando la conexión entre hacer colchas y la búsqueda de una paz interior, las editoras de *Artists in Aprons: Folk Art by American Women* [Artistas con delantal: arte popular de las mujeres estadounidenses] recordaban que:

Hacer colchas, como otras artes de la aguja, era a menudo una salida no solamente de la energía creativa, sino también de liberar las frustraciones acumuladas de una mujer. Una escritora señalaba que «una mujer hacía colchas lo más rápido posible para que su familia no se helara y las hacía lo más hermosas posibles para que su corazón no se rompiera». Los pensamientos, sentimientos y las vidas mismas de las mujeres están inextricablemente ligados a los diseños tanto como las capas de tela están ligadas mediante el hilo.

En la casa de su madre, Baba aprendió la estética de las colchas de retales. La aprendió como una práctica de meditación (parecida a la ceremonia japonesa del té), aprendió a colocar los brazos, a usar las agujas, la postura adecuada del cuerpo y después aprendió a hacer una obra hermosa, un placer para la mente y el corazón. Esas consideraciones estéticas eran tan fundamentales como la necesidad material que exigía que las mujeres negras rurales pobres hicieran colchas. A menudo en la sociedad capitalista contemporánea, en la que el «arte popular» es una mercancía cara en el mercado, muchos historiadores del arte, comisarios y coleccionistas siguen suponiendo que el pueblo que creaba estas obras no entendía del todo ni apreciaba su «valor estético». Pero el testimonio oral de las mujeres negras que hacían colchas, desde el siglo XIX y principios del siglo XX, tan pocas veces documentado (pero aún así nuestras madres sí hablaron con las madres de sus madres y sabían cómo entendían esas mujeres su trabajo) indica una aguda conciencia de las dimensiones estéticas. Harriet Powers, una de las pocas mujeres negras fabricantes de colchas cuya obra es reconocida por la historia del arte, entendía que sus elaboradas colchas eran únicas y exquisitas. Entendía que la gente que hacía sus propias colchas quería comprar las suyas porque eran diferentes y especiales. Las penalidades económicas a menudo la obligaban a vender su obra, pero Powers se resistía a ello precisamente porque entendía su valor, no solo en lo que se refiere a la habilidad, el tiempo y el trabajo invertido, sino como la expresión única de su visión imaginativa. Sus colchas narrativas, con sus inventivos relatos en imágenes, eran una maravilla. El sentido del valor estético de las colchas le fue transmitido a Baba por su madre, que insistía en que el trabajo se rehiciera si la costura y la elección de un retal no era «correcto». Baba se hizo mujer entendiendo y apreciando la forma en la que la imaginación creativa podía encontrar su expresión haciendo colchas.

El trabajo de las mujeres negras que hacían colchas requiere de un comentario crítico feminista especial que tenga en cuenta el impacto de la raza, el sexo y la clase. Muchas mujeres negras hacían colchas a pesar de unas circunstancias sociales y económicas opresivas que a menudo exigían que ejercieran su imaginación creativa de maneras radicalmente diferentes de las de sus contrapartes blancas, especialmente de las mujeres con privilegios que tenían un mejor acceso al material y al tiempo. A menudo las mujeres negras esclavizadas hacían colchas como parte de sus labores en las casas blancas. La obra de Mahulda Mize, una mujer negra esclava, se debate en *Kentucky Quilts 1800-1900*. Su elaborada colcha «Princess Feathers with Oak Leave» [Plumas de princesa con hojas de roble], hecha de seda y de otras telas elegantes se completó en 1850, cuando ella tenía 18 años. Conservada por la familia blanca que era la dueña de su trabajo, esta obra pasó de generación en generación. Buena parte de los escritos sobre la fabricación de colchas no es capaz de debatir esta forma de arte a partir de un punto de vista que tenga en cuenta el impacto de la raza y la clase. En un desafío a las ideas convencionales en su ensayo «Quilting: Out of the Scrapbag of History» [El acolchado: recuperarlo de la chatarra de la historia], Cynthia Redick apunta a que la «colcha alocada» [*crazy quilt*, la colcha de retazos], con su diseño irregular, no fue la primera versión ni la más común, y afirma: «Una costurera experta no habría perdido su tiempo encajando contornos irregulares». Redick continúa: «La moda de las colchas alocadas de finales del siglo XIX era un pasatiempo para las damas ociosas». Los estudios académicos feministas de la experiencia de las mujeres negras a la hora de hacer colchas tienen que revisar las afirmaciones de Redick. Puesto que las mujeres negras esclavas cosían colchas para las amas blancas y se les permitía de tanto en tanto quedarse con algunos retales o, como sabemos por las narraciones de esclavas, de vez en cuando se los quedaban, tenían la posibilidad de crear una única forma artística para su uso: la colcha alocada.

Escribiendo sobre la inventiva colcha de Mahulda Mize, los comentarios del historiador del arte blanco John Finley sobre su obra aluden a las limitaciones impuestas por la raza y la clase: «Sin duda la colcha fue fabricada para sus amos, pues una chica esclava no habría tenido dinero para comprar esas telas. No es tampoco probable que le hubieran concedido el tiempo libre

para crear algo así para su propio uso». Por supuesto, no quedan documentos que revelen si se le permitía o no quedarse con los recortes. Pero, si ese hubiera sido el caso, lo único que podría haber hecho con ellos es una colcha alocada. Es posible que las mujeres esclavas negras estuvieran entre las primeras, si es que no fueron el primer grupo de mujeres que hicieron colchas alocadas, y que después esto se convirtiera en una moda para las mujeres blancas privilegiadas.

Baba se pasó toda la vida haciendo colchas y la amplia mayoría de sus primeras obras eran colchas alocadas. Cuando yo era pequeña ella no trabajaba fuera de casa, aunque antes había trabajado para personas blancas, limpiando casas. Durante gran parte de su vida como mujer rural negra controlaba su propio tiempo y hacer colchas era parte de su trabajo cotidiano. Cosía sus colchas a partir de retales reutilizados porque tenía acceso a ese material a partir de las cosas que le daban las personas blancas en lugar de un salario, o a partir de la ropa gastada de sus niños. Solamente cuando sus niños se hicieron adultos y le fue mejor económicamente empezó a hacer colchas con diseños y con telas que no fueran retales usados. Antes de eso los diseños salían de su imaginación. Mi madre, Rosa Bell, la recuerda apuntando los primeros diseños. El lugar que esas colchas tenían en la vida diaria era decorativo. Las colchas para usar, las colchas alocadas, eran para uso diario. Servían como coberturas de cama y como funda bajo los suaves colchones de algodón rellenos de plumas. En las malas épocas financieras, que eran prolongadas y continuas, las colchas se hacían con los recortes que quedaban después de coser los vestidos y, una vez más, cuando esos vestidos se desgastaban. Baba nos enseñaba una colcha y señalaba la misma tela con un color más pálido para enseñarme a distinguir un recorte «fresco» (procedente de la tela cuando se hizo el vestido) de uno que se había reutilizado cuando el vestido ya no se podía usar más.

Cuando sus hijos se marcharon a luchar en las guerras, le enviaron dinero a su madre para añadir habitaciones a la casa. Es un testimonio de en qué medida Baba se tomaba en serio la fabricación de colchas, que una de las primeras habitaciones que añadió fue un taller, un espacio para coser y hacer colchas. Tengo recuerdos claros de esa habitación porque era muy extraña. Estaba llena de cestas y sacos llenos de recortes, de sombrereras, de

material cosido y colgado en los respaldos de las sillas. Nunca hubo realmente donde sentarse en aquel lugar a no ser que se apartaran las telas. Ese taller estaba construido como cualquier estudio de un artista, pero hasta que Baba no murió, y yo crecí y vi un estudio de un artista «real» no pude ver la relación. Antes de que se construyera este taller, los marcos de las colchas se colocaban en el amplio salón, delante de la chimenea. En el taller se almacenaban las colchas en baúles y debajo de colchones. Las colchas que no eran de uso, las elegantes (que se colocaban a los pies de las camas cuando había invitados) se guardaban en baúles antiguos con trozos de hoja de tabaco primosamente retorcidas, que mantenían a raya a los insectos. Baba vivió toda su vida en Kentucky, tierra de tabaco. Estaba a mano y era accesible. Tenía muchos usos.

Aunque no hacía colchas narrativas, Baba creía que cada una de ellas tenía su propia narración, una historia que empezaba en el momento en el que se le ocurría hacer una colcha en concreto. El relato se enraizaba en la historia de la colcha, en por qué se había hecho, por qué se había elegido ese diseño en especial. En su colección estaban las pocas colchas que hizo como parte del ajuar. Baba hablaba mucho de hacer colchas como una preparación para la vida de casada. Después de su boda la mayoría de sus colchas fueron destinadas al uso, eran necesarias para cubrir las camas. Fue más tarde, en la era moderna, cuando se centró en hacer colchas por placer creativo. Al principio hacía las colchas elegantes memorizando los diseños que había visto en las casas de las personas blancas para las que trabajaba. Después compraba diseños. Trabajada a lo largo de generaciones, su obra reflejaba tanto los cambios en las circunstancias económicas de las personas negras rurales como los cambios en la industria textil.

A medida que las telas se hicieron más accesibles, cuando los niños empezaron a cansarse de su ropa antes de que estuviera realmente gastada, se encontró con una amplia variedad de material con el que trabajar, haciendo así colchas con motivos concretos. Había «colchas de calzones» hechas con calzones de lana masculinos que compraba, colchas pesadas para usarse en las habitaciones sin calefacción. Había una hecha con corbatas de seda. Los cambios en el estilo de vestir también proporcionaban material nuevo. Los trajes que no podían adaptarse al nuevo estilo se usaban para hacer colchas. Había una colcha hecha a

partir de los trajes de nuestro abuelo, que cubría muchos de sus setenta años de matrimonio. Significativamente, Baba mostraba sus colchas y contaba sus historias, ofreciendo la historia (el concepto detrás de cada colcha) y la relación de las telas escogidas con las vidas individuales. Aunque nunca la terminó, empezó a coser una colcha de estrellitas a partir de retales de los vestidos de algodón que habían llevado sus hijas. Juntas estudiábamos esa obra y ella me contaba los detalles, lo que mi madre o sus hermanas hacían cuando llevaban ese vestido en concreto. Describía el estilo de la ropa y la elección de los colores en particular. En su opinión esas colchas eran mapas que cartografiaban el curso de su vida. Eran historia en tanto vida vivida.

Compartir la historia de una colcha determinada era algo fundamental para la expresión creativa de Baba, en tanto historiadora familiar, narradora, que mostraba la obra de sus manos. No le gustaban especialmente las colchas alocadas porque eran un reflejo de una obra motivada por la necesidad material. Le gustaban los diseños organizados y las colchas elegantes. Expresaban su compromiso a la hora de hacer colchas. Sus colchas con diseño: «La estrella de David», «El árbol de la vida» se hacían con fines decorativos, para enseñarse en las reuniones familiares. Señalaban que hacer colchas era una muestra de habilidad y de capacidad artística. Esas colchas no debían usarse, debían admirarse. Mis colchas favoritas eran las que se usaban diariamente. Me gustaba especialmente la obra que se asociaba con la infancia de mi madre. Cuando me dejaron elegir colchas, seleccioné una hecha de vestidos de algodón de colores pastel profundos. Baba no entendía por qué elegía esa pieza de estrellitas hecha a partir de los vestidos de algodón de mi madre y sus hermanas por encima de las colchas elegantes. Pero esos trocitos de la vida de mi madre, allí contenidos, eran lo más preciado para mí.

En sus comentarios sobre el arte de hacer colchas, Faith Ringgold ha expresado su fascinación por ese vínculo entre la capacidad creativa y artística de las colchas y su lazo fundamental con la vida cotidiana. La magia de las colchas, en su opinión, en tanto arte y artificio, reside en ese espacio en el que el arte y la vida se juntan. Enfatizando la utilidad de una colcha, nos recuerda: «Cubre a la gente. Tiene la posibilidad de ser parte de alguien para siempre». Leyendo sus palabras, pienso en la colcha con la que me cubría en mi infancia y después en

mi juventud. Recuerdo que mamá no entendía mi necesidad de llevarme esa colcha «sucia y destrozada» a la universidad. Pero era un símbolo de mi conexión con la vida rural negra, con mi hogar. Esa colcha está hecha de recortes. Aunque originalmente se cosió a mano, ha sido «pasada» (como decía Baba) por la máquina de coser para que aguante mejor el uso diario prolongado. Compartiendo esta colcha, la historia que cuento se centra en el legado del compromiso con el propio «arte» que Baba me transmitió. Puesto que mi trabajo creativo es escribir, apunto con orgullo a las manchas de tinta sobre esa colcha que señalan mi batalla para ser una escritora disciplinada. Habiendo crecido con cinco hermanas, era difícil encontrar un espacio privado; la cama era a menudo mi lugar de trabajo. Esta colcha (que intento conservar para el resto de mi vida) me recuerda quién soy y de dónde vengo. Simbólicamente identifica una tradición artística de las mujeres negras, desafía la idea de que las mujeres negras creativas son raras excepciones. Estamos profunda y apasionadamente conectadas con mujeres negras cuyo sentido de la estética, cuyo compromiso con una obra creativa continua nos inspira y sostiene. Reclamamos su historia, decimos sus nombres, relatamos sus detalles, para recuperar y recordar, para compartir nuestro legado.

13. De cultura a cultura: la etnografía y los estudios culturales como intervenciones críticas

A TRAVÉS DE LAS «ANÉCDOTAS» y de las frases hechas, Sarah Oldham, la madre de mi madre, comunicaba su filosofía de la vida y del ser. Uno de sus dichos favoritos era «si juegas con un cachorro, te lamerá la boca». Normalmente esta declaración era el prefacio de una larga charla que empezaba con afirmaciones como: «No soy un cachorro, soy una perra grande a la que no le gusta el jaleo». Esas charlas tenían el fin de subrayar la importancia de la distancia, de no permitir que la gente se acercara lo suficiente como para «subirse a las barbas». Eran también sobre el peligro de fingir una falsa familiaridad, de presumir conocimiento de cosas que no te habían sido reveladas. A veces la charla trataba sobre si te ponías al mismo nivel de alguien que era diferente y después te sorprendías de que se tomaran determinadas libertades incluso, por ejemplo, que te trataran con desprecio. A menudo las charlas se centraban en la idea de la «diferencia» y de la «otredad».

Si estábamos hablando de gente blanca y la charla trataba de la posibilidad de vincularse con ella atravesando las fronteras raciales, entonces la gente blanca era el cachorro. Recuerdo que esas charlas sucedían a menudo después de recibir la visita de gente blanca (normalmente porque querían algo). Hay que tener en cuenta que, en el Sur segregado racialmente, no era habitual que las personas blancas visitaran a las personas negras. La mayoría de las visitas blancas llamaban a mi abuela Tía Sarah, una versión más dignificada de la palabra «tita» que usaban las

personas blancas para dirigirse a las mujeres negras en la época de la esclavitud, de la reconstrucción y del periodo del apartheid conocido como Jim Crow. Baba nunca llamaba a estas visitas por su nombre de pila aunque las conociera de muchos años. En cualquier caso, estas personas se sentaban en su salón y charlaban durante horas. Algunas de esas conversaciones llevaban a forjar lazos que duraban toda una vida. Aunque se trataba de un contacto que parecía íntimo, Baba nunca olvidó la esclavitud, la supremacía blanca y la experiencia de Jim Crow. Nunca hubo ningún lazo entre ella y una persona blanca lo suficientemente fuerte como para contrarrestar ese recuerdo. Ella pensaba que para estar segura había que «marcar una distancia».

Recuerdo aquellas charlas hoy, al leer nuevas publicaciones de estudios culturales y literarios que tratan sobre la raza, percibo cuántas veces los académicos blancos que escriben sobre las personas negras adoptan posturas de familiaridad, como si su obra no hubiera nacido en un contexto cultural de supremacía blanca, como si no estuviera de ningún modo conformada y determinada por ese contexto. Y, por lo tanto, como si no tuvieran necesidad de articular abiertamente una respuesta a esa realidad política como parte de su iniciativa crítica. Los investigadores blancos suelen escribir acerca de la cultura negra o de las personas negras sin examinar de forma profunda si su obra emplea las tradiciones intelectuales occidentales blancas a la hora de reinscribir la supremacía blanca, de perpetuar la dominación racista. Dentro de los ambientes académicos e intelectuales que se esfuerzan por responder a la realidad del pluralismo cultural, debería existir un espacio para los debates sobre el racismo que fomenta y alienta el cuestionamiento crítico. Debería ser posible que los investigadores, especialmente quienes forman parte de grupos que dominan, explotan y oprimen al resto, exploren sin miedo ni culpa las implicaciones políticas de su obra.

Los estudios culturales se han convertido en ese lugar contemporáneo preferente donde la academia anima y alienta ese análisis. Parece adecuado, porque buena parte de la nueva producción crítica de los investigadores blancos y no blancos que se centra en los temas de la «otredad» y la «diferencia» está determinada por el reciente énfasis en la cultura, así como por la preocupación académica por la cuestión de la raza y del discurso poscolonial. El movimiento feminista ha jugado un papel

importante a la hora de centrar la atención de la academia sobre estas cuestiones. Significativamente, el énfasis feminista académico y/o intelectual sobre la raza comenzó con la reacción crítica sobre el racismo, aportando así al contexto académico un interés revitalizado sobre la raza en tanto tema político, vinculando asertivamente las políticas radicales antirracistas con la labor académica. Esto solo se dio dentro de los estudios feministas, gracias a la potente intervención crítica de las mujeres negras y de las mujeres de color. Debe recordarse que los programas de estudios negros habían explorado los temas de la raza y la cultura desde el principio. Para los investigadores negros que exploraban esos temas en programas que no estaban amortajados por la moda del radical chic contemporáneo, en programas que claramente no estaban gestionados por hombres blancos, puede ser descorazonador contemplar cómo los nuevos programas que se centran en temas semejantes reciben un prestigio y unos elogios que se niegan a los estudios negros. Los programas de estudios culturales están claramente en esta categoría. Casi siempre los gestionan hombres blancos y están adquiriendo rápidamente una legitimidad que se ha negado desde hace mucho tiempo a los estudios afroamericanos y del Tercer Mundo. En algunos campus, los programas de estudios culturales se consideran un sustituto potencial para los estudios negros y los estudios sobre las mujeres. Cuando digo esto no pretendo en absoluto denigrar los estudios culturales. Es emocionante tener un escenario nuevo para la validación y la proliferación del trabajo interdisciplinario. Cuando se trabaja y escribe, como es mi caso, entre varias disciplinas, con puntos de partida en la literatura, los estudios sobre las mujeres y los estudios negros, para una obra que se centra en la cultura contemporánea, me siento tan «en casa» en los estudios culturales como lo estoy en lugares más conocidos, donde los temas de la diferencia y la «otredad» han sido desde hace mucho tiempo parte del discurso.

Los estudios culturales constituyen un complemento emocionante y persuasivo, en tanto crean un espacio para el diálogo entre intelectuales y pensadores críticos, etc., que en el pasado podrían haberse quedado dentro de las estrechas inquietudes de sus respectivas disciplinas. Señalan a la raza y a temas similares, y les conceden una renovada legitimidad académica. Se están convirtiendo rápidamente en uno de los pocos lugares dentro de la

academia en los que existe la posibilidad de un debate interracial y transcultural. Suele ser habitual que las personas que investigan en la academia se resistan a entablar un diálogo con los grupos diversos en los que puede haber reacción crítica, cuestionamiento y confrontación. Los estudios culturales pueden servir como una intervención, crear un espacio para que surjan formas de discurso académico que no suelen ser bien recibidas en la universidad. No podrán lograr este objetivo si se quedan únicamente en un ámbito «chic» privilegiado, donde, como escribe Cornel West en su ensayo «Black Culture and Postmodernism» [Cultura negra y posmodernismo], los investigadores se dedican a debatir «destacando conceptos de diferencia, marginalidad y «otredad» de tal manera que marginan aún más a las personas que sí experimentan la diferencia y la «otredad». Cuando esto ocurre, los estudios culturales reproducen los esquemas de la dominación colonial, en los que el «otro» es siempre convertido en objeto, apropiado, interpretado, conquistado por quienes tienen el poder, por quienes dominan.

Quienes participan en los debates contemporáneos sobre la cultura centrándose en la diferencia y la «otredad», pero no se han preguntado por sus propias perspectivas, por el lugar desde el que escriben dentro de una cultura de dominación, fácilmente pueden convertir esta disciplina potencialmente radical en un nuevo terreno etnográfico, en un campo de estudios en el que las antiguas prácticas a la vez se critican, se reviven y se defienden. En su prólogo a la recopilación de ensayos *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* [Escribir cultura. La poética y la política de la etnografía], los editores James Clifford y George Marcus presentan un contexto crítico a partir del cual podemos evaluar la obra que rompe con el pasado, en cierto sentido una obra que redefine la etnografía:

La etnografía se sitúa activamente entre potentes sistemas de sentido. Plantea sus cuestiones en los límites de las civilizaciones, las culturas, las clases, las razas y los géneros. La etnografía descodifica y rectifica, explicita los terrenos del orden colectivo y la diversidad, de la inclusión y la exclusión. Describe procesos de innovación y estructuración y es, en sí misma, parte de estos procesos. La etnografía es un fenómeno emergente interdisciplinar. Su autoridad y retórica se ha extendido a muchos campos en los que la «cultura» es un objeto nuevo y problemático que hay que describir y criticar [...].

Este libro incluye ensayos muy potentes que abren nuevos caminos en el campo de la etnografía. Me emocionó especialmente el ensayo de Michael M. J. Fischer, «Ethnicity and the Post-Modern Art of Memory» [La etnicidad y el arte de la memoria posmoderno].

A pesar de las direcciones nuevas y diferentes que se cartografiaban en esta antología, resultaba decepcionante que, a pesar de todo, las personas negras fueran aún algo de lo que «se habla» y que siguiéramos siendo una presencia ausente y sin voz. Los editores afirman al final de su prólogo que «el libro otorga relativamente poca atención a las nuevas posibilidades etnográficas que han surgido de la experiencia no occidental y de la teoría y la política feminista». Tampoco prestan atención, no «juegan» como diríamos en el habla vernácula negra, con los antropólogos/etnógrafos de Estados Unidos que son negros, que han sido «etnógrafos indígenas» o que se han adentrado en culturas en las que se parecen a las personas a las que estudian y sobre las que escriben. ¿Podemos creer que nadie haya tenido en cuenta y/o haya explorado la posibilidad de que las experiencias de estos investigadores no blancos hayan sido radicalmente diferentes de las que hayan tenido sus semejantes blancos y que posiblemente hayan tenido experiencias que hayan deconstruido buena parte de la práctica etnográfica de la vieja escuela, tal vez llegando conclusiones semejantes a quienes fueron «descubiertos» por los académicos blancos que escribían sobre la nueva etnografía? Sus voces no se pueden escuchar en esta antología. En ningún momento se desafía la premisa de que la imagen/identidad del etnógrafo es blanca y masculina. La brecha que se explica y por la que se pide perdón en este texto es la falta de una contribución feminista.

La construcción de esta antología, su presentación, me llevó a pensar acerca de la raza, el género y la etnografía. Una y otra vez me atraía la portada de ese libro. Es la reproducción de una fotografía (del trabajo de campo en la India de Stephen Tyler). En esa imagen se ve a un hombre blanco sentado a cierta distancia de unas personas de piel oscura, que se sitúan tras él; él está escribiendo. Fascinada inicialmente por la fotografía en su conjunto empecé después a prestar atención a los detalles específicos. Finalmente me fijé en el trozo de tela enganchado en las gafas del escritor, supuestamente para protegerse del sol; también lo protege de parte de su campo de visión. Este «punto ciego», creado

de manera artificial, es una metáfora visual potentísima de la iniciativa etnográfica tal y como era en el pasado y tal y como se está reescribiendo. En tanto programa, esta portada no supone un desafío radical a las construcciones del pasado. Llama la atención sonoramente hacia dos ideas que siguen muy presentes en la imaginación racista: la idea del hombre blanco como escritor/autoridad, presentado en la fotografía como un productor activo, y la idea del hombre negro/marrón pasivo que no hace nada, se limita a mirar.

Después de terminar este artículo he leído otra crítica de esta fotografía, que hace Deborah Gordon en su ensayo «Writing Culture, Writing Feminism: The Poetics and Politics of Experimental Ethnography» [Escribir cultura, escribir feminismo. La poética y la política de la etnografía experimental]. Gordon escribe que «la autoridad del hombre blanco está presente pero no deja de ser ambigua: ahora lo observan y observamos cómo le observan». A diferencia de Gordon, yo no veo nada de crítico o de activo en la persona que observa; en todo caso es una actitud de curiosidad fascinada, incluso admirativa. Ser simplemente un «observador» no implica ni desplazamiento ni subversión de la «presencia del autor» blanca. La mirada del varón moreno puede leerse como una mirada consensual, de anhelo y vinculación homoerótica, especialmente cuando está separado visualmente de la familia, de sus lazos de parentesco, de su comunidad, y aparta su mirada de ellos. La foto implica, si bien de manera sutil, que este hombre moreno puede, de hecho, desear la «potencia falocéntrica» de autor del hombre blanco. Significativamente, no podemos debatir sobre la mirada de la mujer morena porque sus ojos están tapados por la tipografía de la cubierta; una línea negra atraviesa su cara. ¿Por qué esta portada aniquila por partida doble el valor de la mirada de la mujer morena, primero mediante la elección de una imagen en la que la mujer de piel oscura está en la sombra y, en segundo lugar, mediante una línea de demarcación? En *Writing Culture*, el ensayo de Paul Rabinow «Representations are Social Fact: Modernity and Postmodernity in Anthropology» [Las representaciones son hechos sociales. Modernidad y posmodernidad en antropología] apunta a que la política de la cultura, y aquí se basa en la obra de Pierre Bourdieu, «nos ha enseñado a preguntar desde qué campo de poder, y desde qué posición dentro de ese campo, escribe cualquier autor». A esto se puede

añadir la cuestión de qué política de la representación se pone en escena en estas imágenes. ¿Es posible que una imagen, una portada, pueda socavar la radicalidad de la escritura, pueda introducir de nuevo la antropología/etnografía colonizadora que se critica con tanta atención en *Writing Culture*? Describiendo esta imagen en su prólogo, James Clifford dice: «El etnógrafo acecha en el borde del encuadre, sin rostro, casi extraterrestre, una mano que escribe». Como espectadora, consciente de las políticas de la raza y del imperialismo, cuando miro esta portada soy muy consciente de su blanquitud y de su masculinidad concreta. Para mi mirada es cualquier cosa menos extraterrestre.

Hay otro aspecto de esta portada que me provoca un elocuente comentario. El rostro de la mujer negra/morena está cubierto por la tipografía que comunica a los lectores el título del libro y sus autores. Cualquiera que mire esta portada percibe que el cuerpo y la cara más visibles, el que no tiene que buscarse, es el del hombre blanco. Tal vez para el observador formado en etnografía y antropología esta portada documente una historia y una visión muy diferente de la que yo percibo. Yo la miro y veo metáforas visuales del colonialismo, de la dominación, del racismo. Sin duda es importante, cuando tratamos de pensar de nuevo la práctica cultural, examinar de nuevo y reconstruir la etnografía, para crear maneras de mirar y de hablar y de estudiar las culturas y los pueblos que no perpetúen la explotación y la dominación. Al tomar una perspectiva tal, deberíamos tener en cuenta la intencionalidad y el impacto visual cuando elegimos una portada como la que acabo de analizar. Habría que considerar la posibilidad de que las personas que nunca lleguen a leer este libro puedan ver la portada y pensar que ilustra parte de la información que contiene. Sin duda la portada, en tanto representación, tiene un valor y un significado que no se subvierten cuando se lee el contenido. Dentro, las personas negras/morenas siguen en la sombra. Cuando miro esta portada, me pregunto por el público a quien va destinado el libro.

Al vincular esta cuestión con el desarrollo de los estudios culturales, también debemos preguntarnos: quiénes son los sujetos a quienes se dirige este discurso y esta práctica. Porque pensar que escribimos acerca de la «cultura», solamente para aquellas de nosotras que somos intelectuales, pensadoras críticas, supone prolongar la idea jerárquica del conocimiento que falsifica y

perpetúa las estructuras de dominación. En el prólogo a *Writing Culture*, los autores explican la exclusión de determinadas voces de esta manera, aquí refiriéndose al feminismo:

El feminismo ha contribuido sin duda a la teoría antropológica. Y varias etnógrafas feministas, como Annette Weiner (1976) están reescribiendo de manera activa el canon masculinista. Pero la etnografía feminista se ha centrado bien en dejar las cosas claras sobre las mujeres o en revisar las categorías antropológicas (por ejemplo, la oposición naturaleza / cultura). No ha producido formas no convencionales de escritura, tampoco una reflexión desarrollada sobre la textualidad etnográfica como tal.

Se han hecho afirmaciones semejantes sobre las investigaciones de personas negras de ambos géneros. Después de afirmar esto, los autores de *Writing Cultures* destacan la relevancia de explorar «la exclusión e inclusión de diferentes experiencias en los archivos antropológicos, la reescritura de las tradiciones establecidas», declarando: «Aquí es donde la escritura feminista y no occidental ha producido su mayor impacto». Para muchas feministas, especialmente para las mujeres de color, la tendencia académica actual de alentar el replanteamiento radical de la idea de «diferencia» tiene sus raíces en los esfuerzos antirracistas de la liberación negra y en las luchas de resistencia a escala global. Muchas tendencias nuevas de los estudios culturales y la etnografía parecen estar aprovechándose de esos esfuerzos.

Es especialmente desolador leer obras que están determinadas y conformadas por la labor intelectual de mujeres de color, en especial de mujeres negras, que borran o disminuyen la importancia de esa contribución. A menudo esa obra se devalúa sutilmente mediante la invocación de criterios de juicio académicos y convencionales que consideran que las obras que no están escritas de una forma concreta son menos importantes. Clifford escribe en una nota a pie de página de la afirmación citada en el párrafo anterior:

En general puede ser cierto que los grupos excluidos desde hace mucho tiempo de los puestos de poder institucional, como las mujeres o las personas de color, tienen una libertad menos concreta para recrearse en la experimentación textual. Para escribir de manera no ortodoxa, apunta Paul Rabinow en este libro,

primero hay que ser titular. En contextos específicos, la preocupación por la reflexión sobre uno mismo y por el estilo puede ser marca de un esteticismo privilegiado. Pues si alguien no tiene que preocuparse por la exclusión o por la representación correcta de la experiencia personal, es más libre para minar las formas de narración, para centrarse en la forma por encima del contenido. Pero me incomoda una idea general de que el discurso privilegiado se recrea en sutilezas estéticas o epistemológicas mientras que el discurso marginal «dice las cosas como son». A menudo ocurre justo lo contrario.

Al igual que Clifford, yo sospecho siempre que se sugiere que los grupos marginales carecen de la libertad y de la ocasión para dedicarse a la experimentación textual.

Puede que los grupos marginales carezcan de la inclinación a comprometerse con determinadas formas de pensamiento y escritura porque aprendemos enseguida que ese tipo de trabajo no va a ser reconocido o valorado. Muchas de nosotras experimentamos únicamente para descubrir que nuestra obra no recibe ninguna atención. O nos dicen los guardianes de las puertas, que suelen ser blancos, y suelen ser varones, que nos iría mejor si escribiéramos y pensáramos de una manera más convencional. Hay que hacer una distinción entre nuestra libertad para escribir y pensar de múltiples maneras y la elección de escribir dentro de las formas aceptadas porque necesitamos una recompensa concreta. Mi lucha por la forma, el contenido, etc., ha venido determinada por el deseo de trasladar el conocimiento de maneras que sean accesibles para un amplio abanico de lectores. No es un reflejo de un anhelo de trabajar de maneras que me permitan tener un poder o un apoyo institucional. Esa no es la única forma de poder que las pensadoras y escritoras tenemos a nuestra disposición. Hay poder en tener un público para nuestra obra que puede no ser especialmente académico, un poder que emana de escribir de maneras que permitan a la gente pensar de manera crítica sobre su vida cotidiana. Cuando escribo de una manera experimental, abstracta, etc., encuentro mucha más reticencia hacia ese estilo por parte de personas blancas, que creen que es menos «auténtico». Su necesidad de controlar cómo escribo yo y otras personas negras me parece ligada al miedo de que, si las personas negras escriben de maneras que muestren una preocupación por la reflexividad y el

estilo, esto constituya una señal de que esa forma de poder ya no es exclusivamente suya. Por supuesto hay obras producidas por personas negras y de color que señalan una preocupación por la textualidad y el estilo. Aquí recuerdo la obra del escritor y académico Nathaniel Mackey. Una obra así puede ser una señal de esteticismo privilegiado y un reflejo de una necesidad concreta de repensar y reescribir las formas convencionales de exploración de la experiencia negra, así como del deseo de revisar la naturaleza de nuestra lucha de resistencia. Bien puede ser que determinados esfuerzos en pro de la liberación negra hayan fracasado porque eran estrategias que no incluían un espacio para diferentes formas de crítica reflexiva.

Una dimensión emocionante de los estudios culturales es la crítica de las nociones esencialistas de la diferencia. Pero esta crítica no debería convertirse en un medio para rechazar las diferencias o una excusa para ignorar la autoridad de la experiencia. A menudo se invoca de una forma que apunta a que todas las maneras en las que las personas negras nos pensamos como «diferentes» de las personas blancas sean en realidad esencialistas y, por lo tanto, sin una base concreta. Esta manera de pensar amenaza los cimientos mismos que hacen posible la resistencia a la dominación. Es precisamente el poder de representar y de poner a disposición general determinados conocimientos lo que se revela en la antología *Writing Culture*. A pesar de todo lo que en esta obra hay de novedoso y de intelectualmente fascinante, decepciona que los autores no se esforzaran en tener una perspectiva más inclusiva o en hacer un hueco para incluir otras voces (incluso aunque eso suponga una reconceptualización de la obra). Sus parciales explicaciones para la exclusión son inadecuadas. Los académicos progresistas dentro de los estudios culturales desean hacer un trabajo que no se limite a apuntar nuevas direcciones teóricas, sino que implemente el cambio. Sin duda quienes detentan el poder están en una mejor posición para asumir determinados riesgos. ¿Qué hubiera ocurrido si los editores y/o los autores de *Writing Culture*, o aquellos de nosotros que nos vemos en una posición semejante, adoptáramos los pasos necesarios para incluir perspectivas, voces, etc., que nos señalen su ausencia, incluso que consideran que eso es una carencia? Muchas de nosotras sospechamos de las explicaciones que justifican las exclusiones, especialmente cuando este parece ser «el» momento histórico en

el que es posible modificar determinados paradigmas. Si los investigadores blancos apoyan, animan e incluso inician intervenciones teóricas sin abrir el espacio de interrogación para que sea inclusivo, sus gestos de cambio parecerán únicamente maneras de aferrarse a sus posiciones de poder y autoridad de una forma que conserva las estructuras de dominación basadas en la raza, el género y la clase.

El reciente énfasis académico en la «cultura», cuyo epítome es la creación de los Estudios Culturales, ha llevado a muchos estudiantes blancos a explorar temas en los que tienen que lidiar con la raza y la dominación. Las asignaturas que imparto sobre escritoras negras y sobre literatura del Tercer Mundo están desbordadas, con largas listas de espera. El entusiasmo por estas asignaturas es continuo. Hasta cierto punto, el interés estudiantil por áreas de estudio que permitan un debate sobre la «otredad» y la diferencia está transformando las inquietudes del profesorado. Docentes a quienes nunca les atrajeron estos temas en el pasado los exploran ahora, usando en sus aulas materiales que en otros tiempos se habrían considerado inadecuados. Esos cambios de dirección transforman la academia únicamente cuando están determinados por una perspectiva no racista, únicamente si se abordan estos temas desde un punto de vista que se interroga sobre las cuestiones de la dominación y el poder. Una profesora blanca que enseña en clase la novela de una escritora negra (*Sula*, de Toni Morrison) y que nunca reconoce la «raza» de los personajes no está incluyendo obras de autores «diferentes» de una manera que desafíe las formas en las que tradicionalmente se nos ha enseñado a considerar la literatura en las facultades de filología. La posición política de cualquier docente que se implique en el desarrollo de los estudios culturales determinará si los temas de la diferencia y de la «otredad» se debatirán de formas nuevas o de formas que refuercen la dominación.

Aquellos programas de estudios culturales que subrayan el discurso poscolonial aportan una perspectiva global que desgraciadamente está ausente en muchas disciplinas tradicionales. Dentro de la academia, la preocupación por las perspectivas y los temas globales ha reforzado la crisis del pensamiento occidental y de la civilización occidental. Es tan irónico como trágico que la política conservadora académica haya conducido a la cooptación de estas inquietudes, enfrentando entre sí a los investigadores

del Tercer Mundo y a los investigadores afroamericanos. No solo competimos por los puestos de trabajo, competimos por el reconocimiento. Cualquiera que haya asistido a un congreso académico sobre estudios afroamericanos en los últimos tiempos sabe que hay un número en aumento de ciudadanos de países del Tercer Mundo que, por razones diversas, se dedican a investigar sobre la cultura afroamericana. Puede que no sean blancos, pero no necesariamente comparten una política radical ni a todos les preocupa acabar con las jerarquías raciales. En lugar de ello pueden optar por explotar el lugar privilegiado que ya se les ha concedido en la estructura actual. En situaciones así se dan todos los elementos necesarios para que se reproduzca un paradigma de dominación colonial donde las personas no occidentales de piel negra o morena están situados en lugares desde los que actúan como intermediarias entre la estructura de poder blanca y las personas indígenas de color, normalmente personas negras.

Estas dimensiones negativas se contrarrestan únicamente gracias a las acciones políticas radicales de algunos docentes concretos y sus aliados. Cuando las fuerzas conservadoras se combinan para privilegiar únicamente determinados tipos de discurso y determinadas áreas de estudio, la invitación expansiva a implicarse en múltiples discursos desde perspectivas diversas, que es un concepto central de los estudios culturales, se ve amenazada. Estos días, cuando entro en el aula para enseñar acerca de personas de color y casi todo el alumnado es blanco, reconozco una situación peligrosa. Yo podría estar en una posición de colaboración con una estructura racista que dificulta cada vez más que el alumnado de color, especialmente el alumnado negro, de origen pobre pero incluso en algunos casos de origen privilegiado, participe en los estudios de grado o posgrado. Su ausencia puede pasar fácilmente desapercibido cuando las asignaturas se centran en personas no blancas, así como en el rol docente cuando el profesorado blanco se dedica a los temas de la diferencia. En esas circunstancias tengo que cuestionar mi papel de educadora. ¿Estoy enseñando al alumnado blanco a convertirse en «intérprete» contemporáneo de la experiencia negra? ¿Estoy educando a la clase opresora/colonizadora para que pueda ejercer mejor su control? Como dice un colega mío de Asia Oriental, Anu Needha, solamente podemos responder a esta circunstancia asumiendo un punto de vista radical y radicalizando

a este alumnado para que aprenda a pensar críticamente, de forma que no perpetúe la dominación, que no apoye el colonialismo y el imperialismo, sino que entienda el sentido de la resistencia. Este desafío se le presenta a cualquiera que participe en los estudios culturales y en otros programas interdisciplinarios, como los estudios sobre las mujeres, los estudios negros, la antropología, etc. Si no nos cuestionamos continuamente nuestros motivos, la dirección de nuestro trabajo, nos arriesgamos a profundizar en un discurso de la diferencia y de la «otredad» que no solamente margina a las personas de color sino que activamente elimina la necesidad de nuestra presencia.

De manera semejante, a menos que los académicos progresistas que propugnan la institucionalización de los estudios culturales sigan siendo conscientes de la manera en la que los sistemas existentes de dominación se apropian con facilidad de las prácticas discursivas y de la producción de conocimiento, los estudios culturales no pueden servir, ni servirán, como una intervención crítica que perturbe el *statu quo* académico. De manera conjunta, en tanto pensadores críticos individuales, aquellas de nosotras cuya obra esté marginada, así como quienes tengan una obra que camina con éxito por la esquiua cuerda floja, con un pie en el lado radical y otro firmemente arraigado en el aceptable terreno académico, debemos estar siempre alertas, en guardia contra la tecnología social del control, que está siempre preparada para captar cualquier visión o práctica transformadora.

Si el reciente congreso internacional Cultural Studies Now and in the Future [Los estudios culturales ahora y en el futuro] se puede tomar como una señal de la dirección que ha adoptado la disciplina, es evidente que existen tensiones graves entre quienes querrían que los estudios culturales fueran esa disciplina que cuestiona y transforma radicalmente la academia y quienes la consideran (como lo expresó un preocupado varón blanco) «la última moda racista», en la que de las únicas culturas y de lo único que se habla es «de color», pero quienes hablan y escriben son blancos, con unas pocas excepciones. Además, ese mismo participante blanco señaló que «los debates más amplios sobre la cultura y la política afroamericana proceden de personas que no viven en Estados Unidos». Cuando otros académicos negros hicieron críticas semejantes en público, sus palabras fueron rechazadas y consideradas arrebatos de ira. Dado el contexto de

la supremacía blanca, debemos interrogarnos siempre sobre las estructuras institucionales que dan voz a las personas de color de otros países, a la vez que sistemáticamente suprimen o censuran el discurso racial de las personas nativas de color. Si bien las personas negras norteamericanas tienen todas las razones políticas para reconocer nuestro lugar en la diáspora africana, nuestra solidaridad y nuestras conexiones culturales con las personas de ascendencia africana en todo el mundo y, aunque apreciamos el intercambio intercultural, no debemos renunciar a la responsabilidad intelectual de fomentar unos estudios culturales que aumenten nuestra capacidad de hablar específicamente acerca de nuestra cultura y adquirir un público para ello. En tanto intervención crítica radical, los estudios culturales «ahora y en el futuro» pueden ser un lugar de protesta con sentido y de confrontación constructiva. Para lograr este fin deben comprometerse con una «política de la diferencia» que reconozca la importancia de crear un espacio en el que los diálogos críticos puedan tener lugar entre individuos que la práctica intelectual politizada no ha puesto tradicionalmente a hablar entre sí. Por supuesto, debemos entrar en este nuevo campo discursivo reconociendo desde el principio que nuestro discurso será «problemático» que no hay un «lenguaje común» prefabricado. Basándonos en una nueva etnografía, nuestro reto está en celebrar la naturaleza polifónica del discurso crítico o, como ocurre en la experiencia religiosa tradicional afroamericana, escuchar la «lengua extraña» del otro, ser testigos y esperar con paciencia la revelación.

14. Rescatar la cultura popular negra:

Zora Neale Hurston, antropóloga y escritora

LA ANTROPOLOGÍA, definida en una ocasión como el «estudio de los seres ajenos», capturó la imaginación de Zora Neale Hurston cuando trataba de hacer una carrera universitaria que fuera compatible con su deseo de escribir. Como muchas escritoras prometedoras, a Hurston el aula le parecía un lugar de confinamiento, aun cuando el ambiente universitario ensanchaba y ampliaba sus horizontes intelectuales. Sus raíces estaban en la cultura popular negra del Sur, de Eatonville, Florida. En tanto joven escritora, se basaba en aquellas experiencias para crear sus relatos. La antropología para ella fue el descubrimiento de una carrera universitaria en la que podía expresar su pasión por la cultura negra, donde esta podía convertirse en una investigación reconocida, legitimada, digna de ser explorada en profundidad.

A diferencia de lo que le suele ocurrir hoy al alumnado negro de posgrado, Hurston encontró rápidamente un mentor. El famoso antropólogo Franz Boas se convirtió en su guía intelectual. Presente en aquel momento histórico en el que el campo de la etnografía cambiaba, Boas contribuyó a institucionalizar el estudio de la antropología. Aunque no era en absoluto un radical según los criterios contemporáneos, sí aportó a la antropología una perspectiva antagonista. No entendía que la cultura desconocida que se iba a estudiar fuera un mundo de «alienígenas». Sus percepciones acerca de la naturaleza del trabajo antropológico habían sido probadas por la experiencia práctica haciendo trabajo de campo entre los inuit y sus paradigmas habían cambiado. Escribió:

Después de un trato largo y cercano con los esquimales, me despedí con tristeza de mis amigos del Ártico. Había visto cómo disfrutaban de la vida, como nosotros, que la naturaleza les parece también hermosa, que en el corazón esquimal arraigan también los sentimientos de amistad; que, aunque su estilo de vida es tosco comparado con la vida civilizada, el esquimal es un hombre como nosotros, sus sentimientos, sus virtudes y sus defectos se basan en una naturaleza humana como la nuestra.

Esta afirmación señala cómo el enfoque inicial de Boas del estudio de otras culturas había estado determinado por el colonialismo, por la idea de superioridad cultural que marcaba el trabajo de campo de sus antecesores. Por muy sesgado que hoy nos pueda parecer este párrafo, para Boas constituyó un cambio radical afirmar que se veía reflejado en el «otro». En último término, se esforzó por hacer de la antropología una disciplina que no sirviera a los intereses del imperialismo cultural blanco, considerándola en cambio un campo que podía posicionarse en oposición a este, que podía tratar de corregir las falsas proclamas de superioridad de una cultura, de una forma de vida, sobre otra.

Si no hubiera empezado a interrogar de manera crítica su propio acercamiento a la etnografía, Boas no habría estado preparado para su encuentro con Hurston. Su disposición a enfrentarse con las teorías racistas hizo posible que fuera más que un mentor para Hurston; fue también su aliado. Tal vez trabajar con Boas fue lo que permitió que Hurston se acercara inicialmente a la antropología sin criticar conscientemente el colonialismo, el imperialismo cultural y el racismo que conformaban la disciplina. La idea de «objetividad» y la idea de que las culturas que se estudiaban estaban necesariamente desapareciendo, muriendo, eran dos ideas determinadas por el imperialismo cultural blanco. En lugar de cuestionar estas premisas, Hurston las adoptó, aceptando la idea de que la «objetividad» era tanto una perspectiva que se podía adquirir como un punto de vista necesario para la investigación. La antropología apelaba a su temor de que la cultura popular negra sureña fuera una forma de vida en vías de desaparición. Afirmando sentirse «abrumada por este pensamiento, que no se había hecho prácticamente nada sobre el folklore negro cuando la mayor riqueza cultural del continente desaparecía sin que el mundo siquiera se hubiera dado cuenta

de que había existido», Hurston concebía su labor antropológica como un medio para conservar la cultura popular negra. Pero nunca dice claramente para quién quería conservar la cultura, si era para las personas negras, para que fuéramos conscientes de las ricas e imaginativas formas de vida popular que constituyen nuestra tradición y nuestro legado, o para las personas blancas, que podrían reírse del pintoresco dialecto y de las divertidas anécdotas, mientras echaban un vistazo voyeur al mundo interior privado de las personas negras pobres del Sur.

Al absorber con ingenuidad la perspectiva de la cultura blanca dominante en la investigación antropológica, Hurston (como antropóloga formada en el Barnard College) abordó el trabajo de campo con la «objetividad» aprendida en tanto componente necesario del trabajo académico. En *Dust Tracks on the Road* [Huellas de polvo en la carretera], dice a los lectores:

Mis primeros seis meses fueron decepcionantes. Más tarde descubrí que no era porque no tuviera ningún talento como investigadora, sino porque no escogí el enfoque adecuado. El glamour del Barnard College aún me acompañaba. Me alojaba en salas de mármol. Sabía perfectamente dónde estaba el material. Pero iba por ahí preguntando, en un barnardesí perfectamente modulado: «Disculpe, ¿sabría usted algún cuento o alguna canción popular?» Los hombres y las mujeres que desbordaban de tesoros de material me miraban y negaban con la cabeza. No, nunca habían oído hablar de nada parecido por ahí [...]

El fracaso a la hora de conseguir reunir material a partir de ese primer intento obligó a Hurston a evaluar críticamente la metodología que había aprendido en sus estudios universitarios. Aunque apunta en su prólogo a *Mules and Men* [Mulas y hombres] que la formación universitaria fue necesaria, porque la capacitó para «verme como otra persona y pararme a mirar mis ropas», su enfoque del trabajo de campo cambió. En lugar de establecer una distancia entre su persona y las personas de las que esperaba obtener información, Hurston se esforzó en crear vínculos íntimos con ellos. Seguía un patrón de observación participante que determinaría toda su labor antropológica.

Retrospectivamente, el prólogo a *Mules and Men* puede entenderse como un testimonio de la académica/antropóloga

«ficticia» que Hurston creó a beneficio de su trabajo y de su narrativa. No les dice a los lectores que sus intentos iniciales de recolectar material fracasaron porque ella misma se acercaba a la gente como si su formación la distinguiera, incluso la pusiera por encima de ellos, y que, a consecuencia de ello, tuvo que modificar su método. En lugar de ello, el prólogo de Hurston apunta que ella se comportó siempre como si fuera una más de la comunidad que regresaba a su hogar, más que como una investigadora visitante que quería explotar los recursos de la comunidad. Este prólogo es uno de los muchos relatos que exponen y revelan la tendencia de Hurston a distorsionar la verdad para sus propios fines. Presentándose como «una más» posibilita que el lector no académico se sienta menos distanciado del proceso antropológico. Hurston quería que su colección de folklore se vendiera. No obstante, para desmitificar la antropología en tanto disciplina, para hacerla más accesible, Hurston tiene que proyectar una imagen de sí misma no del todo exacta. Su declaración inicial, «yo me ponía contenta cuando alguien me decía: “puedes ir a registrar el folklore negro”» es un buen ejemplo de la manera en la que enmascaraba el alcance de su compromiso intelectual y sus dotes analíticas. Emplea esta estrategia a lo largo de *Mules and Men*. Esta postura no transmite a los lectores hasta qué punto Hurston jugó un rol de intervención crucial en la academia, obligando a sus mentores y colegas académicos a apoyar el estudio del folklore afroamericano. La declaración de Hurston da a entender que se limitaba a cumplir órdenes; pero en realidad estaba definiendo el terreno.

Esta declaración puede leerse también como el intento de Hurston de colocarse en el centro de una tradición cuentista afroamericana, permitiendo que el lector consciente aprecie la ironía de esa afirmación, que alguien pudiera haberle ordenado que recogiera material popular. Hurston tenía ya almacenado un tesoro de material popular en su mente y en su corazón. Muchas de las historias que empleó en *Mules and Men* aparecen ya en sus primeros escritos. No necesitaba a nadie, y menos que nadie a una persona blanca, para que le hablara del valor y la importancia de su material. Pero Hurston entendía al colonizador y sabía que era mejor fingir que estaba cumpliendo órdenes y no operando desde un sentido autónomo de agencia y de poder.

La postura aparentemente humilde que adopta en el inicio del prólogo se reitera en su conclusión. Rindiendo homenaje a la patrona blanca que le ha ayudado a financiar su trabajo de campo, Hurston escribe:

Antes de entrar en la ciudad, me gustaría dar las gracias a la señora R. Osgood Mason, de la ciudad de Nueva York. Ha respaldado mi vocación de palabra y de corazón y, además, ha financiado toda la expedición como el alma grande que es. Es la mujer más noble del mundo.

Sin ninguna duda, la última frase de este párrafo recurre al lenguaje hiperbólico que era un rasgo habitual de la tradición cuentista del folkllore negro, un lenguaje que se usa cuando la intención es ridiculizar o mofarse, o envolver el desagrado en elogios que sutilmente dejen entrever la verdad. Es difícil creer que Hurston estuviera ciega ante el imperialismo cultural, ante la supremacía blanca de su patrocinadora, la señora Mason. «La mujer más noble del mundo» había obligado a Hurston a firmar un contrato legal que especificaba que todo el material que recogiera sería propiedad legal de su jefa y que Hurston solamente podría usar ese material si se le concedía permiso.

Según el biógrafo de Hurston, Robert Hemenway, era evidente para todas las partes afectadas que la financiación de la obra de Hurston por parte de Mason no estaba movida por la generosidad sino por una avaricia colonial, que se manifestaba especialmente en sus intentos de controlar tanto la naturaleza del trabajo como su presentación. Hemenway comenta:

Hurston tenía que recoger el folkllore afroamericano porque la señora Mason «no podía debido a la presión de otros asuntos, emprender la tarea de recolección en persona». Hurston estaba empleada como «agente independiente» para «recoger toda la información posible, tanto escrita como oral, referente a la música, poesía, folkllore, literatura, vudú, conjuros, manifestaciones artísticas y temas semejantes relacionados o existentes entre los negros de América del Norte».

A Hurston se le prohibía «que diera a conocer a cualquier otra persona, excepto las designadas por escrito por la mencionada primera parte (la señora Mason) cualquier dato o información».

Obligada a firmar un contrato así porque necesitaba un apoyo financiero, es posible que a Hurston al principio le divirtiera la idea de que el folklore afroamericano, que era una propiedad comunal que no pertenecía a nadie, pudiera ser comprado y que su difusión la controlara una dama blanca rica que vivía en Nueva York. Hurston incluso podía haber sido tan audaz de creer que estaba «timando» (ganándole la mano a la señora Mason) de la misma manera que el personaje popular «High John» engaña y es más astuto que su Amo.

Pero sin duda Hurston supo, cuando Mason se negó a financiar sus estudios de doctorado en antropología, que su patrona no solamente no quería que ella fuera autosuficiente, sino que tampoco respetaba sus cualidades intelectuales. Por supuesto que la señora Mason no quería que Hurston recibiera todo el crédito que merecía su obra, ni que fuera capaz de trabajar de manera independiente. Incluso después de que los acuerdos financieros con la señora Mason terminaran, Hurston nunca criticó en público las motivaciones de su patrona blanca. Nunca habló en público de su paternalismo, de su racismo. Cualquier lectura de Hurston que indique que estuviera ciega ante el punto de vista supremacista blanco de Mason o que lo apoyara, es demasiado simplista. Una vez más, hay que señalar que Hurston se percibía a sí misma como alguien que sabía cómo «trabajarse» a las personas blancas, es decir, cómo manipularlas para sus propios fines. A menudo lo hacía interpretando el papel de la fiel y atenta negrita, a la vez que creía en su poder para subvertir la situación sin ser descubierta. De ahí esa posible ironía de su agradecimiento al final del prólogo, el relato popular irónico del final del libro, que trata de la inversión de las dinámicas de poder convencionales y la última frase declarativa del libro.

Mason, aunque supuestamente progresista, en tanto se relacionaba con personas negras, era el epitome de la figura colonizadora que enmascara su deseo de control asumiendo el papel de guardián. Aunque creía que se comportaba de una manera no racista trabajando para apoyar a los escritores y artistas negros, usaba su labor de la misma manera que el dueño de una plantación. Su enfoque de la antropología estaba determinado por el colonialismo. Creía que el empleo que hacía Hurston del folklore en la ficción y el teatro devaluaba y deslegitimaba una obra que tenía mérito científico, antropológico, académico. Cuando

Hurston tomó el material que había recogido meticulosamente en su trabajo de campo y decidió no convertirlo en una presentación académica (sus ensayos en el *Journal of American Folklore* habían demostrado que era capaz de escribir a la manera académica), en contra de los planes de su patrona, ella misma hizo con el material lo que quería hacer.

Sin desafiar agresivamente a Mason y, por lo tanto, sin cerrarse la posibilidad de su apoyo en el futuro, Hurston presentó el material con un estilo y de una forma que no se correspondían en absoluto con las expectativas de Mason. Aunque justificó sus actos en una carta a Boas, apuntando a que los editores le forzaban a convertir su obra en accesible, esta era una forma de actuar que se correspondía con su amor por la cultura popular. Esto le permitió moldear *Mules and Men* de modo que el folklore afroamericano se pudiera presentar a un público más amplio, al tiempo que llamaba la atención sobre su propio genio creativo. En su correspondencia con Boas para decidir si él escribiría o no el prólogo, Hurston le comunicó que el editor, Lippincott, quería «un libro muy accesible, que pudiera entender el lector medio y, al mismo tiempo, que tuviera valor como libro de referencia». Le expresaba su esperanza de que «la manera no científica que debo adoptar por el bien del lector medio no te impida escribir la introducción». Ya fuera el editor o Hurston quien tomara la decisión inicial de que *Mules and Men* debía ser accesible para un público de masas, era un enfoque que le permitió a Hurston, «la escritora», colocar su trabajo antropológico dentro de un marco narrativo. La decisión de publicar su obra en un estilo que negaba las órdenes de Mason y el énfasis de Boas en la presentación científica de los datos constituía un gesto de desafío, que muestra que Hurston no se consideraba una mera marioneta de sus benefactores blancos. No obstante, ella sabía que necesitaba que el prólogo de Boas le prestara un aura de legitimidad y, por lo tanto, hiciera que su obra fuera del agrado del público académico, así como del público en general. Una vez más Hurston manipulaba las circunstancias para sus propios fines.

Al colocar los datos recogidos en el trabajo de campo dentro de un marco narrativo convertía el libro tanto en una presentación del folklore y las costumbres del sur negro como en una narración de las aventuras de Hurston. *Mules and Men* se convierte, entonces, tanto en la documentación de la investigación

antropológica, como en un retrato autobiográfico de Hurston como antropóloga. Desde su posición de escritora, Hurston se analiza como investigadora de campo. Así como su experiencia universitaria le permitía entender la cultura popular negra desde un nuevo punto de vista, su regreso a la comunidad de su infancia en Eatonville le permitía entender a Hurston, la antropóloga en ciernes, desde una perspectiva diferente. Su regreso a «casa» para hacer trabajo de campo era, en un determinado nivel, un gesto de recuperación de sí misma; Hurston regresaba a ese yo que se vio obligada a dejar atrás para poder sobrevivir en la esfera pública de una gran ciudad del norte. Allí arriba Hurston siempre interpretaba el papel de negrita rural. En *Mules and Men* no tiene que representarse como una exhibicionista exuberante peleando siempre por ser el centro de atención.

Al regresar al Sur, especialmente a Eatonville, Hurston ya no necesitaba ser el centro de la mirada de todos para sentir que su presencia era reconocida o valorada. La crítica contemporánea de Hurston destaca su extravagancia, entendiéndola como una señal de estilo y sensibilidad únicas. Era también, no obstante, una respuesta a la alienación. Procedente de una cultura comunitaria de base rural, donde su existencia era diariamente afirmada por el resto, a Hurston la vida urbana le parecía increíble, y por eso desarrolló estrategias para garantizar su supervivencia allí. De regreso en Eatonville podía tener una experiencia de sí misma tanto como individuo autónoma, que como alguien conectada de una manera profundamente espiritual y emocional a la vida de la comunidad. El regreso al hogar tuvo un impacto tal en la psique de Hurston que no pudo limitarse a transcribir el material allí recogido como si fueran únicamente datos científicos. En su mente estaba vivamente conectado con una forma de vivir y una forma de ser.

La actitud de Hurston hacia el trabajo antropológico se modificó profundamente mientras trataba de encontrar el mejor enfoque posible para la recogida del material. Después de su experiencia inicial de trabajo de campo, Hurston empezó a hacer preguntas a Boas y a otros colegas acerca de si las publicaciones académicas eran o no el mejor lugar para compartir la información sobre la cultura popular afroamericana. La reflexión crítica de Hurston la llevó a la conclusión de que el modo de garantizar que la cultura popular negra no desapareciera o se diluyera era

compartir esa cultura con un público de masas. Más que escribir sobre la cultura popular negra en un despegado estilo académico, eligió el estilo popular. Después de terminar su investigación, Hurston hizo este comentario:

Necesitaba mi educación en Barnard para ayudarme a ver a mi gente como es realmente. Pero descubrí que no ayudaba que me distanciara mucho cuando me hacía a un lado para estudiarlos. Tuve que regresar, vestir como ellos, hablar como ellos, para poder meter en mis relatos los mundos que había conocido de niña.

La experiencia de Barnard le había proporcionado un marco académico. Este le permitía evaluar de manera crítica el pasado. Después de hacer esa evaluación ella tenía que franquear esa distancia. A pesar de su intento de presentar la experiencia de Barnard como catalizadora de todas sus empresas investigadoras, ella trató de usar el material antropológico para mejorar su escritura, antes de ponerse a estudiar.

Con *Mules and Men*, Hurston restableció su relación con la cultura popular negra sureña, forjando una nueva base para esa interacción. Más importante, su obra intelectual renovó su espíritu. Como narradora, como cuentista preparando el escenario para la difusión masiva de los cuentos populares, de los aforismos y de las creencias populares, Hurston se colocaba en el mismo nivel que sus informantes. Continuamente recuerda a los lectores que ella está haciendo esa cosa académica, pero que, en el fondo, es una narradora. Con un punto de vista antropológico desde el cual recogió el material y hasta cierto punto lo procesó de manera científica, Hurston nunca pudo aceptar por completo el papel de antropóloga cuando eso suponía negar su identidad como escritora. Era Zora la escritora, la gran narradora de todos los tiempos, la que convirtió *Mules and Men* en una narración apasionante, el relato autobiográfico de sus aventuras, la documentación de las formas de vida populares del sur.

Escribir *Mules and Men* le permitió religar los fragmentos de su ser, reunir a la escritora y a la antropóloga y permitir que la identidad de escritora prevaleciera sobre el punto de vista antropológico. Hemenway apunta que «la intimidad de *Mules and Men* es un efecto logrado, un ejemplo de las dotes narrativas de

Hurston». Pero una interpretación así ignora la manera en la que el texto expresa, incluso revela, la implicación íntima de Hurston con la vida de la comunidad. Esa intimidad no era únicamente una pose; el contexto personal de Hurston se restauraba mediante ese contacto. Entre las personas negras con las que compartió historias, ella no era un objeto, un otro exótico, un «negro nuevo». No estaba interpretando el papel de negrita feliz, fiel devota del trono de la blanquitud. Todas esas eran las maneras en las que había sido objetivada por su experiencia urbana. En Eatonville, Hurston era un sujeto dentro de una comunidad que se comunicaba con otros sujetos para su placer e intercambio mutuo.

Implícito en este enfoque está la deconstrucción de la relación sujeto/objeto que caracterizaba el trabajo antropológico que ella había estudiado. Después de recolectar con éxito el material, Hurston podía escribir sobre su investigación:

He disfrutado recogiendo los cuentos populares y creo que las personas de las que los he recogido disfrutaron contándolos tanto como yo escuchándolos.

Esta relación recíproca de contar y escuchar se comunica en *Mules and Men*. A lo largo del libro Hurston expresa su placer y el placer de sus compañeros, que han encontrado belleza y potencia en el acto y el arte de narrar.

Los intentos de Hurston de minimizar la formación académica en el campo de la antropología han tenido éxito. A pesar del gran revival del interés por su obra, fomentado y alentado por el movimiento feminista y por las lectoras feministas, se le ha prestado poca atención a su estatuto de académica. Eso puede ser un reflejo del hecho de que nunca recibiera un título de doctorado. Pero sea por lo que sea, *Mules and Men* sigue siendo una obra potente, que expresa mucho más del ambiente del que surge el folklore afroamericano que los estudios académicos posteriores. Se trata de un recurso valiosísimo para estudiar la historia y el folklore afroamericano. Los escritos contemporáneos sobre etnografía y antropología que intentan hablar sobre la disciplina y su historia nunca mencionan a Zora Neale Hurston. Pero ella se ha ganado el derecho a ser nombrada en esas obras. Por ejemplo, un ensayo sobre Hurston habría sido un valioso añadido a

la antología *Writing Culture*, editada por James Clifford y George Marcus, en la que se reclama un nuevo debate crítico sobre «la poética y la política de la etnografía». En muchos sentidos, Hurston estaba en la vanguardia del nuevo movimiento en la etnografía y en la antropología que hace muy poco que se ha actualizado. Cuando Hurston vivía, no existía un término como «crítica cultural» capaz de alentar y validar su obra, no existían nuevas formas de etnografía que se apartaran de la concepción despreciativa del «etnógrafo indígena». Parece pues muy necesario que se produzca una reevaluación y un debate contemporáneo sobre la importancia de su obra, sobre la manera en la que abrió nuevos terrenos, forzando los límites del trabajo antropológico, dándole un lugar en la cultura de masas y llevandoselo de vuelta al mismo espacio en el que había surgido el folklore afroamericano.

15. Elegir el margen como espacio de apertura radical

COMO PUNTO DE VISTA, perspectiva o postura radical, la «política de situación» requiere necesariamente de cada una de nosotras que, cuando quiera participar en la formación de una práctica cultural contrahegemónica, identifique los espacios en los que empezamos ese proceso de revisión. Cuando me preguntaron «¿Qué significa disfrutar de la lectura de *Beloved*, admirar *School Daze* y tener un interés teórico por la teoría posestructuralista?» (una de las preguntas «locas» que me plantearon en el Third World Cinema Focus Forum), planteé mi respuesta de manera concreta en el ámbito de la lucha política antagonista. Se pueden experimentar placeres tan diversos, se pueden incluso disfrutar, porque transgredimos, porque nos movemos «de nuestro lugar». Para muchas de nosotras ese movimiento requiere forzar los límites opresivos colocados por la dominación de raza, sexo y clase. En principio, entonces, se trata de un gesto de desafío político. Al movernos nos confrontamos con las realidades de la decisión y de la localización. Dentro de los ámbitos complejos e incluso cambiantes de las relaciones de poder, ¿nos posicionamos mentalmente en el bando de la mentalidad colonial? ¿O seguimos haciendo una resistencia política con los oprimidos, estamos listas para ofrecer nuestras maneras de ver y teorizar, de hacer cultura, para ese esfuerzo revolucionario que busca crear un espacio donde exista un acceso ilimitado al placer y el poder del conocimiento, donde la transformación sea posible? Esta

elección resulta crucial. Conformar y determina nuestra respuesta ante las prácticas culturales existentes y nuestra capacidad de imaginar nuevos actos estéticos alternativos y antagonistas. Determina la manera en la que hablamos de estos temas, el lenguaje que escogemos. El lenguaje es también un lugar de lucha.

Para mí, el esfuerzo de hablar de los temas de «el espacio y la localización» me suscita dolor. Las cuestiones planteadas obligan a difíciles exploraciones de los «silencios», de los lugares no abordados dentro de mi evolución personal política y artística. Antes de poder sopesar las respuestas, tengo que enfrentar las maneras en las que estos temas están íntimamente relacionados con los intensos torbellinos personales y emocionales que tienen que ver con el lugar, la identidad, el deseo. En una intensa conversación de toda una noche con Eddie George (miembro del Black Audio Film Collective), hablando sobre la lucha de las personas oprimidas por adquirir una voz, comentó casualmente que «la nuestra es una voz quebrada». Mi respuesta fue sencillamente que, cuando se escucha la voz quebrada, se escucha también el dolor contenido en esa quiebra, un discurso de sufrimiento; a menudo es ese sonido lo que nadie quiere escuchar. Stuart Hall habla de la necesidad de una «política de la articulación». Él y Eddie han emprendido un diálogo conmigo profunda y honradamente, escuchando mi lucha por las palabras. Este diálogo entre camaradas es un gesto de amor que agradezco.

He trabajado para cambiar la manera en la que hablo y escribo, para incorporar en mi forma de relatar un sentido del lugar, no solo de quién soy en el presente, sino de dónde provengo, las múltiples voces que albergo. Me he enfrentado al silencio, a la falta de articulación. Cuando digo entonces que estas palabras surgen del sufrimiento, me refiero a la lucha personal por nombrar ese lugar desde el que vengo a hablar, el espacio de mi quehacer teórico.

A menudo, cuando la voz radical habla sobre la dominación hablamos a quienes dominan. Su presencia modifica la naturaleza y la dirección de nuestras palabras. El lenguaje es también un lugar de lucha. Yo era apenas una chica que empezaba a ser mujer cuando leí las palabras de Adrienne Rich: «Este es el lenguaje del opresor, pero lo necesito para hablarte». Ese lenguaje que me permitía cursar estudios de posgrado, escribir una tesina, hablar

en las entrevistas de trabajo, llevaba el aroma de la opresión. El lenguaje es también un lugar de lucha. Los aborígenes australianos dicen que «el olor del hombre blanco nos está matando». Yo recuerdo los olores de mi infancia, pan de maíz, nabos tiernos, pasteles fritos. Recuerdo la forma en la que nos hablábamos unos a otros, el denso acento del habla negra sureña en nuestras palabras. El lenguaje es también un lugar de lucha. Estamos esposados al lenguaje, nuestro ser está hecho de palabras. El lenguaje es también un lugar de lucha. ¿Me atreveré a hablar a opresores y oprimidos con la misma voz? ¿Me atreveré a hablarte en un lenguaje que te conmueva más allá de los límites de la dominación, un lenguaje que no te maniate, no te acorrale o te retenga? El lenguaje es también un lugar de lucha. Los oprimidos luchamos en el lenguaje para recuperarnos, para reconciliar, reunir, renovar. Nuestras palabras no carecen de significado, son una acción, una resistencia. El lenguaje es también un lugar de lucha.

No es una tarea fácil encontrar las maneras de incluir nuestras múltiples voces dentro de los diversos textos que creamos, en las películas, la poesía, la teoría feminista. Son sonidos e imágenes que a los consumidores mayoritarios les resulta difícil entender. Esos sonidos y escenas de las que no pueden apropiarse son a menudo ese signo que todo el mundo cuestiona, quiere borrar, «suprimir». Lo siento incluso ahora, escribiendo este artículo, que ya conté en charlas y lecturas, hablando de manera espontánea, usando aquí y allá el habla académica familiar, «hablando la jerga», usando el habla negra vernácula, los sonidos y gestos íntimos que normalmente reservo para mi familia y mis seres queridos. Encuentro tantos huecos, tantas ausencias en este texto escrito: el habla privada en el discurso público, la intervención íntima, fabricar otro texto, un espacio que me permita recuperar todo lo que soy en el lenguaje. Citarlas todas es permitir al menos que el lector conozca algo de lo que se ha perdido o que queda ahí, apuntado por las palabras, ahí en la estructura profunda.

A lo largo de *Freedom Charter* [Carta de la libertad], una obra que rastrea los aspectos del movimiento contra el apartheid racial en Sudáfrica, esta afirmación se repite constantemente: «Nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido». En buena parte de la nueva y emocionante práctica cultural, en los textos culturales, en las películas, en la literatura negra, en la teoría crítica, hay un intento de recordar que constituye una

expresión de la necesidad de crear espacios en los que se pueda redimir y reclamar el pasado, los legados de dolor, sufrimiento y triunfo de maneras que transformen la realidad presente. Los fragmentos de memoria no se representan simplemente como un documento plano, sino que se construyen para darnos una «nueva visión» sobre lo viejo, se construyen para llevarnos a un modo de articulación diferente. Lo vemos en películas como *Dreaming Rivers e Illusions*, y en libros como *Mama Day*, de Gloria Naylor. Al pensar sobre el espacio y el lugar, escucho la afirmación «nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido», una politización de la memoria que se distingue de la nostalgia, de ese anhelo de que algo sea como ya fue una vez, una especie de acto inútil, frente al recordar que sirve para iluminar y transformar el presente.

He tenido que recordar, como parte de un proceso autocrítico en el que me detengo a reconsiderar elecciones y lugares, mi trayecto desde la vida en una pequeña ciudad sureña negra, desde las tradiciones populares y la experiencia de la iglesia, hasta la universidad, hasta los barrios no segregados racialmente, hasta los lugares en los que por primera vez veo cine independiente, donde leo teoría crítica, donde escribo teoría. A lo largo de esa trayectoria, recuerdo con claridad los esfuerzos por silenciar mi adquisición de una voz. En mi presentación pública podía contar historias, compartir recuerdos. Aquí de nuevo solamente puedo aludir a ellos. El ensayo que da comienzo a mi libro *Talking Back* [Hablar de nuevo] describe mis intentos de emerger como pensadora crítica, artista y escritora en un contexto de represión. Hablo del castigo, de mamá y papá silenciándome de manera agresiva, de la censura en las comunidades negras. Yo no tenía opción. Tenía que luchar y resistir para aparecer en ese contexto y después en otros lugares, con la mente intacta y con un corazón abierto. Tenía que salir de aquel espacio que yo llamaba casa y atravesar los límites, pero también necesitaba volver allí. En la tradición de las iglesias negras cantamos una canción que dice: «Subo por la ladera escarpada de la montaña de camino a casa». De hecho, el significado auténtico de «casa» cambia con la experiencia de la descolonización, de la radicalización. A veces «casa» no es ningún lugar. A veces lo único que se conoce es el extrañamiento y la total alienación. Entonces «casa» deja de ser únicamente un lugar. Es una situación. «Casa» es ese sitio que permite y fomenta

unas opiniones variadas y siempre cambiantes, un lugar en el que se descubren nuevas maneras de ver la realidad, las fronteras de la diferencia. Confrontamos y aceptamos la dispersión y la fragmentación como parte de la construcción de un nuevo orden mundial que revele más plenamente quiénes somos, quiénes podemos llegar a ser, un orden que no exija el olvido. «Nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido».

Esta experiencia del espacio y de la situación no es la misma para las personas negras que siempre han sido privilegiadas, o para las personas negras que únicamente desean salir de su estatus de clase inferior y acceder a lugares de privilegio; ni es la misma para aquellas de nosotras procedentes de hogares pobres, que hemos tenido que implicarnos continuamente en la lucha política real, tanto dentro como fuera de las comunidades negras, para afirmar una presencia crítica y estética. Las personas negras que procedemos de comunidades pobres, de clase inferior, que ingresamos en las universidades o en los entornos culturales privilegiados y que no estamos dispuestas a entregar todo vestigio de quienes fuimos antes de estar allí, todo «signo» de nuestra «diferencia» cultural y de clase, que no estamos dispuestas a interpretar el papel del «otro exótico» debemos crear espacios dentro de esa cultura de la dominación, caso de que queramos sobrevivir enteras, con nuestras almas intactas. Nuestra mera presencia es una molestia. A menudo somos un «otro», una amenaza, tanto para las personas negras procedentes de un entorno privilegiado, que no entienden ni comparten nuestra postura, como para las personas blancas inconscientes. Allí donde vamos nos encontramos con una presión dirigida a silenciar nuestras voces, a captarlas o a socavarlas. La mayoría de las veces, por supuesto, no estamos allí. Nunca «llegamos» o nos «podemos quedar». Cuando regresamos a los espacios de los que veníamos, nos matamos por desesperación, nos ahogamos en el nihilismo, nos vemos atrapadas en la pobreza, en la adicción, en cualquier otro modo posmoderno de morir que pueda nombrarse. Pero las pocas que nos quedamos en ese «otro» espacio, a menudo estamos demasiado aisladas, demasiado solas. Allí también morimos. Quienes vivimos, quienes «lo conseguimos», aferrándonos con pasión a los aspectos de aquella vida «allí abajo» que no tenemos intención de perder a la vez que buscamos nuevos conocimientos y experiencias, inventamos espacios de apertura

radical. Sin esos espacios no podríamos sobrevivir. Nuestro vivir depende de nuestra capacidad de conceptualizar alternativas, a menudo improvisando. Teorizar acerca de esta experiencia de manera estética y crítica constituye una agenda de la práctica cultural radical.

Para mí este espacio de apertura radical es un margen, un profundo barranco. Situar allí es difícil, pero necesario. No es un lugar «seguro». Siempre se corre un riesgo. Se necesita una comunidad de resistencia.

En el prólogo de *Teoría feminista: de los márgenes al centro*, expresaba estos pensamientos sobre la marginalidad:

Estar al margen es ser parte del todo, pero fuera del cuerpo principal. Para los norteamericanos negros que vivíamos en una pequeña ciudad de Kentucky, las vías del tren eran un recordatorio diario de nuestra marginalidad. Al otro lado de las vías, las calles estaban pavimentadas, había tiendas en las que no podíamos entrar, restaurantes en los que no podíamos comer y personas a las que no podíamos mirar directamente a la cara. Al otro lado de las vías, había un mundo en el que podíamos trabajar como criadas, conserjes, prostitutas, siempre que fuera en régimen de servidumbre. Podíamos entrar en ese mundo, pero no podíamos vivir en él. Teníamos siempre que regresar al margen, al otro lado de las vías, a las cabañas y a las casas en ruinas del borde de la ciudad.

Había leyes que garantizaban nuestra vuelta. No volver era arriesgarse al castigo. Viviendo así, en el borde, desarrollamos una manera especial de ver la realidad. La veíamos a la vez desde fuera y desde dentro. Centrábamos nuestra atención en el centro tanto como en los márgenes. Entendíamos ambos. Este modo de mirar nos recordaba la existencia de todo un universo, de un cuerpo principal compuesto tanto de margen como de centro. Nuestra supervivencia dependía de una constante conciencia pública de la separación entre margen y centro y de una constante conciencia privada de que éramos parte necesaria, vital, de esa totalidad.

Esa sensación de totalidad, impresa en nuestra conciencia por la estructura de nuestras vidas cotidianas, nos proporcionaba una visión del mundo en oposición, un modo de ver desconocido para la mayoría de nuestros opresores, que nos sostenía, nos ayudaba en nuestra lucha para trascender la pobreza y la miseria, que fortalecía nuestro sentido de nosotros mismos y de nuestra solidaridad.

Aunque incompletas, estas afirmaciones identifican la marginalidad como mucho más que un lugar de privaciones; de hecho, yo decía justamente lo contrario, que es también el lugar de la posibilidad radical, un espacio de resistencia. Era esta marginalidad lo que designaba como un lugar central de la producción de un discurso contrahegemónico que no se encuentra solamente en las palabras sino en los hábitos y en las maneras de vivir. Como tal, yo no hablaba de una marginalidad que se desee perder, rendir o entregar como parte del movimiento hacia el centro, sino más bien de un lugar donde quedarse, al que aferrarse incluso, porque nutre nuestra capacidad de resistir. Ofrece la posibilidad de una perspectiva radical desde la cual ver y crear, imaginar alternativas, nuevos mundos.

No se trata de una idea mítica de la marginalidad. Procede de la experiencia vivida. Pero quiero hablar de lo que supone luchar para conservar esa marginalidad incluso cuando se trabaja, produce y se vive, por así decirlo, en el centro. Ya no vivo en aquel mundo segregado al otro lado de las vías del tren. En aquel mundo era crucial la constante conciencia de la necesidad de oponerse. Cuando Bob Marley canta: «Nos negamos a ser lo que quieres que seamos, somos lo que somos y así es como va a ser», ese espacio de negación, donde se puede decir que no al colonizador, que no al opresor, se localiza en los márgenes. Y si se puede decir no, se puede hablar con la voz de la resistencia, porque existe un contralenguaje. Aunque puede que se parezca a la lengua del colonizador, este lenguaje ha sufrido una transformación, ha cambiado de manera irrevocable. Cuando salgo de ese espacio concreto en los márgenes, mantengo con vida en mi corazón las formas de conocimiento de la realidad que afirman continuamente, no solo la primacía de la resistencia, sino la necesidad de una resistencia que se apoye en el recuerdo del pasado, que incluya los recuerdos de las medias lenguas que nos ofrecían maneras de hablar que descolonizaban nuestras mentes, nuestro ser. Una vez, cuando estaba a punto de irme a una universidad predominantemente blanca, mi madre me dijo: «Puedes coger lo que te ofrezcan las personas blancas, pero no tienes por qué quererlas». Ahora que entiendo sus códigos culturales, sé que no me estaba diciendo que no amara a personas de otras razas. Hablaba de la colonización y de la realidad de lo que supone que, en una cultura de dominación, aquellos que dominan te enseñen. Estaba

recalcando mi capacidad de separar el conocimiento útil que podría obtener del grupo dominante de la participación en formas de conocimiento que me llevarían a alejarme, a alienarme y, aún peor, a la asimilación y a la captación. Estaba diciendo que no es necesario rendirse para aprender. Aunque no había estado nunca en aquellas instituciones, sabía que me enfrentaría una y otra vez con situaciones que me «pondrían a prueba», que me harían sentir como si un requisito central para ser aceptada fuera participar en ese sistema de intercambio a fin de asegurar así mi éxito, a fin de «conseguirlo». Me recordaba la necesidad de la oposición y a la vez me animaba a no perder esa perspectiva radical que la marginalidad había formado y moldeado.

Entender la marginalidad como una posición y como un lugar de resistencia es crucial para las personas oprimidas, explotadas, colonizadas. Si únicamente entendemos el margen como una marca que señala desesperación, un profundo nihilismo penetra de una manera destructiva en la base misma de nuestro ser. Allí, en ese espacio de desesperación colectiva es donde nuestra creatividad personal, donde nuestra imaginación está en peligro, donde nuestra mente es por completo colonizada, donde se pierde la libertad que anhelamos. En verdad, la mente que se resiste a la colonización lucha por una libertad que anhelamos como perdida. La lucha puede que no empiece ni siquiera con el colonizador; puede empezar con la propia comunidad segregada, con la familia. Así pues quiero señalar que no estoy tratando de reinscribir de manera romántica la idea de ese espacio de marginalidad donde los oprimidos viven lejos de sus opresores de manera «pura». Quiero decir que esos márgenes han sido tanto lugares de represión como de resistencia. Y, puesto que somos muy capaces de nombrar la naturaleza de esa represión, conocemos mejor el margen como lugar de pobreza. Frecuentemente nos vemos silenciadas cuando toca hablar del margen como lugar de resistencia.

Silenciadas. Durante mis años de posgrado me escuché a menudo hablar con la voz de la resistencia. No puedo decir que mi discurso fuera bienvenido. No podría decir que mi discurso se escuchara de tal manera que alterara las relaciones entre colonizadores y colonizados. Pero lo que sí he percibido es que aquellas académicas, especialmente quienes se nombraban a sí mismas pensadoras críticas radicales, pensadoras feministas,

participan ahora plenamente en la construcción de un discurso acerca del «otro». En aquel espacio me convirtieron en «otra» junto a ellas. En aquel espacio en los márgenes, en aquel mundo segregado de mi pasado y mi presente. No se reunieron conmigo en aquel espacio. Me convocaron al centro. Me saludaron como colonizadoras. Estoy esperando a aprender de ellas el sendero de su resistencia, cómo fueron capaces de rendir su poder de actuar como colonizadoras. Estoy esperando a que presten testimonio, a que testifiquen. Dicen que el discurso sobre la marginalidad, sobre la diferencia, las ha llevado más allá de un debate sobre «nosotras y ellas». Pero no hablan de cómo se ha producido ese movimiento. Esta es una respuesta que parte del espacio radical de mi marginalidad. Es un espacio de resistencia. Es un espacio que yo elijo.

Estoy esperando a que terminen de hablar del «otro», a que dejen siquiera de describir lo importante que es poder hablar acerca de la diferencia. No solo es importante de lo que hablamos, sino cómo y por qué hablamos. A menudo este discurso sobre el «otro» es también una máscara, una charla opresora que encubre brechas, ausencias, esos espacios en los que estarían nuestras palabras si nosotras estuviéramos hablando, si hubiera un silencio, si estuviéramos allí. Este «nosotras» que es un «nosotras» en los márgenes, ese «nosotras» que habitamos en un espacio marginal, no una sede de la dominación sino un lugar de resistencia. Entrad en ese espacio. A menudo este discurso acerca del «otro» aniquila, borra: «No necesito escuchar tu voz cuando yo puedo hablarte mejor de lo que tú puedes hablar sobre ti misma. No necesito escuchar tu voz. Solo cuéntame tu dolor. Quiero conocer tu historia. Y después te la volveré a contar de un modo nuevo. Te la contaré de manera que se haya vuelto mía, propia. Reescribiéndote, me escribiré yo de nuevo. Aún soy autora, autoridad. Aún soy colonizadora, el sujeto que habla, y tú ahora estás en el centro de mi charla». Basta. Os recibimos como liberadoras. Este «nosotras» que somos «nosotras» en los márgenes, este «nosotras» que habita el espacio marginal, que no es la sede de la dominación sino un lugar de resistencia. Entrad en ese espacio. Esto es una intervención. Os escribo a vosotras. Os hablo desde un lugar en los márgenes donde soy diferente, donde veo las cosas de manera diferente. Os hablo de lo que veo.

Hablando desde los márgenes. Hablando en resistencia. Abro un libro. Hay unas palabras en la contraportada, *Never in the Shadows Again* [Nunca más en las sombras]. Un libro que sugiere la posibilidad de hablar en tanto liberadoras. Solamente quién habla y quién está en silencio. Solamente quién está en las sombras, la sombra en un umbral, el espacio en el que las imágenes de las mujeres negras se representan sin voz, el espacio en el que nuestras palabras se evocan para servir y apoyar, el espacio de nuestra ausencia. Solamente breves ecos de protesta. Hemos sido reescritas. Somos «otras». Somos el margen. Quién habla y a quién. Dónde nos situamos nosotras y nuestras camaradas.

Silenciadas. Tememos a quienes hablan sobre nosotras, a quienes no nos hablan a nosotras y con nosotras. Sabemos lo que es ser silenciadas. Sabemos que las fuerzas que nos silencian, porque nunca quieren que hablemos, difieren de las fuerzas que nos dicen: «Habla, cuéntame tu historia. Pero no hables en una voz de resistencia. Habla solamente desde ese espacio en los márgenes que es una señal de pobreza, una herida, un anhelo no colmado. Cuenta únicamente tu dolor».

Esta es una intervención. Un mensaje desde ese espacio en el margen, que es la sede de la creatividad y el poder, ese espacio inclusivo donde nos recuperamos, donde nos movemos en solidaridad para borrar la categoría colonizador/colonizado. Marginalidad como sede de la resistencia. Entra en ese espacio. Encontrémonos ahí. Entra en ese espacio. Te recibiremos como liberadora.

Los espacios pueden ser reales e imaginados. Los espacios pueden contar historias y desplegar la historia. Los espacios pueden ser interrumpidos, apropiados y transformados mediante la práctica literaria y artística.

Como apunta Pratibha Parmar: «La apropiación y el uso del espacio son actos políticos».

Para hablar sobre esa situación desde donde brota la obra, elijo el familiar lenguaje politizado, los viejos códigos, palabras como «lucha, marginalidad, resistencia». Elijo esas palabras a sabiendas de que ya no son populares ni «molan», me aferro a ellas y a los legados políticos que evocan y afirman, incluso cuando trabajo para cambiar lo que dicen, para darles un sentido nuevo y renovado.

Estoy situada en el margen. Hago una clara distinción entre la marginalidad que viene impuesta por las estructuras opresivas y

la marginalidad que una elige como sede de la resistencia, como lugar de la apertura radical y de la posibilidad. Ese lugar de resistencia se forma continuamente en esa cultura segregada de oposición que es una respuesta crítica a la dominación. Llegamos a este espacio mediante el sufrimiento y el dolor, mediante la lucha. Sabemos que la lucha es lo que complace, deleita y colma el deseo. Nos transformamos, individualmente, colectivamente, cuando abrimos un espacio creativo radical que afirma y sostiene nuestra subjetividad, que nos aporta un nuevo lugar desde el cual articular nuestro sentido del mundo.

16. Nihilismo estiloso: raza, sexo y clase en las películas

LA COLONIZACIÓN nos ha convertido en las colonizadas, participantes en los rituales cotidianos del poder en los que nosotras, de una manera estrictamente sadomasoquista, encontramos placer en formas de ser y de pensar, en formas de mirar el mundo que refuerzan y conservan nuestras posiciones en tanto dominadas. Cualquier acceso a la conciencia crítica simplemente exacerbaba la realidad de las contradicciones. A menudo nos quedamos en silencio acerca de cómo lidiamos con esas contradicciones. Centrarnos en ellas sería exponer nuestra complicidad, exponer la realidad de que incluso quienes tenemos más conciencia política nos vemos, por circunstancias que no controlamos, a menudo obligadas a someternos, a aceptar la infamia. Sin duda, en el espacio de la cultura de masas popular, las personas negras en Estados Unidos y las personas negras en el mundo entero nos observamos a nosotras mismas mediante imágenes, mediante ojos que son incapaces de reconocernos de verdad, por lo que no somos representadas como nosotras mismas, sino a través de las lentes del opresor o del rebelde radicalizado que ha roto ideológicamente con el grupo opresor, pero que aún se imagina al colonizado mediante sesgos y estereotipos que todavía no ha entendido ni rechazado. En ningún lugar es esto tan evidente como en la cinematografía contemporánea. Más que nunca, cineastas blancos trabajan para incluir imágenes y relatos de personas negras en su obra. En este sentido, y solo en este, la versión

cinematográfica de la novela de Alice Walker, *El color púrpura*, resulta pionera y especialmente amenazante y peligrosa. Pero también ha quedado como la expresión de la voluntad del cineasta blanco progresista de explorar la cultura de la negritud de la misma manera que exploraría cualquier otro tema. Esta acción resultó culturalmente hegemónica y denotó lo poco que, en lo que se refiere a la raza, la política radical ha alterado realmente la manera en la que las personas negras somos vistas por las personas blancas y la manera en la que se apropian de nuestro trabajo. También emborrona nuestra capacidad de conocer y de definir claramente al opresor.

El patriarca racista supremacista blanco que se cierne sobre nosotras como un agente de la opresión racial no hace películas sobre nosotras. Pero eso no quiere decir que el cineasta blanco progresista que coloca imágenes negras en sus películas no esté creando una perspectiva fílmica que refuerza y perpetúa, consciente o inconscientemente, la dominación racial. Para hablar de esas películas debemos ampliar nuestro discurso crítico de manera que sencillamente no desdeñemos una película o un cineasta por racista, sino que hablemos de la complejidad de lo que está ocurriendo. Me interesan especialmente películas contemporáneas como *El hermano de otro planeta*, *Elígeme*, *Mona Lisa*, *La pequeña tienda de los horrores*, donde las imágenes en pantalla de las personas negras funcionan de muchas maneras, en ocasiones para reforzar la dominación mediante el uso extenso de los estereotipos negativos, en otras ocasiones para radicalizar y desafiar las ideas preconcebidas.

La última película que he visto y que nos desafiaba de esta manera ha sido la producción de Stephen Frears y Hanif Kureishi, *Sammy y Rosie se lo montan*. Coloco los dos nombres en pie de igualdad porque las dos películas que han atraído la atención del público hacia el nombre de Stephen Frears en este país, y la atención de los espectadores no blancos, han sido películas hechas a partir de los guiones de Hanif Kureishi. Juntos hicieron *Mi hermosa lavandería*. Constituyen una pareja formidable: el hombre blanco con poder que dirige y produce, el hombre de color que proporciona la visión fascinante, que ve el origen étnico, las relaciones de raza, la política de las diferencias y la diversidad que en buena parte forman el contenido de estas películas. En el caso de *Sammy y Rose* la primera imagen de personas negras y morenas

se produce en la mente de alguien semejante, pero no tan semejante, porque es hijo de una madre inglesa y un padre asiático (de alguna manera esta mezcla parece dictar su necesidad de entender ambos bandos, de encontrar un terreno en el medio). En su escrito autobiográfico *The Rainbow Sign* [El signo del arco iris], Kureishi expresa su preocupación por la política del separatismo racial, defendiendo lo que él entiende como un modelo más realista de compromiso constructivo. Lo que ha encandilado a buena parte del público en las dos películas, que Frears y Kureishi han producido juntos, son las personas de color que ocupan el centro de escenario, las tensiones de la raza y del racismo, especialmente en tanto interseccionan con el sexo y la sexualidad, así como con la lucha de clases, descritas de maneras que expresan la complejidad de nuestras inquietudes, de nuestras contradicciones, los intentos de resistir, de vivir en resistencia, de manera que podamos responder de manera crítica y activa y no solamente pasiva ante el mundo que nos rodea.

Sammy y Rosie se lo montan, en tanto representación cultural de nuestra fascinación contemporánea por la diferencia, especialmente a medida que se va convirtiendo en el tema «in» en el arte y en el discurso teórico en boga, es un texto útil para todo debate que hable de los peligros, de los riesgos que implica producir un arte que pretenda problematizar y subvertir las políticas de la dominación, un arte que busque resistir. Quiero hablar de estos peligros en términos de política de inclusión y de política de apropiación, en tanto ambas parecen ser actos territoriales que tienen lugar en esta película. La inclusión se expresa como ese intento de crear representaciones culturales que reflejen la vida en una cultura plural, la diversidad racial, las variedades de nuestra experiencia. En tanto constituímos una nueva cosecha de artistas y críticos culturales que no están atrapados en el sexismo y el racismo de la cultura dominante, algunas de nosotras (y Kureishi es un gran ejemplo) queremos dar una expresión a la vida que hemos vivido, llamar la atención sobre nuestra participación en un contexto social en el que no siempre será lo blanco lo que esté en el centro, donde la preocupación central puede que sea la subversión del *statu quo*, donde podamos contemplarnos como activamente comprometidas en la resistencia continua ante las políticas de la dominación. En sus obras de teatro y en sus escritos autobiográficos Kureishi trata de exponer los aspectos

opresivos de la cultura blanca heterosexista dominante, así como las maneras en las que las culturas de la población negra y morena se han transformado a medida que hemos interiorizado la mentalidad colonizadora, actuando en complicidad con las fuerzas que nos oprimen y exploran y, finalmente, cartografiando el terreno de nuestra resistencia. Puesto que una de las expresiones más profundas de nuestra interiorización de la mentalidad colonizadora ha sido la autocensura, la reticencia a hablar acerca de los aspectos de nuestra realidad que no ahondan en la asimilación o en el ascenso racial y/o étnico, la audacia de Kureishi es original y emocionante. En su obra autobiográfica expresa un compromiso y una decisión de ser franco y honesto en su percepción de la realidad, lo que implica que no solamente nos muestra esas pequeñas zonas pulcras y políticamente correctas de su visión, sino también los lugares en sombra, turbios y confusos; ahí están en la película. Defiende una política de inclusión y no deja de ser consciente de la manera en la que las personas blancas progresistas y radicales se implican en el proceso de apropiación, especialmente en lo que se refiere a la producción cultural actual de obras artísticas que se centran en las diferencias de raza, sexo y clase. Él también se apropia. El tema peliagudo es con qué fin.

En *Sammy y Rosie se lo montan* y en otras películas contemporáneas dirigidas por personas blancas que se centran en personajes negros o en personas de color en general, las experiencias de las personas negras oprimidas, específicamente de las personas negras de piel oscura, son apropiadas como un emocionante telón de fondo, se incluyen de una manera que estimula el interés (solamente ver a toda esa gente negra diferente en la pantalla es ya una novedad) pero, a menudo, su realidad está oscurecida, sepultada, esquivada, de manera que podamos centrar nuestra atención, incluso de una forma más intensa, en los personajes cuya realidad importa de verdad. En *Sammy y Rosie*, Kureishi basó la primera escena en un incidente real en el que Cherry Grice, una mujer negra, se quedó paralizada después de haber recibido un disparo accidental durante una redada policial. Aunque su intención pueda haber sido exponer al público a la crueldad y a la indiferencia de la policía blanca, mientras irrumpía en ese edificio donde vivían mayoritariamente personas negras, la escena está rodada de una manera que socava esta preocupación. En la escena inicial, se muestra a una mujer negra lanzando a

la policía blanca el aceite hirviendo en el que está friendo unas patatas. Eso contrarresta la idea de que se le ha disparado de manera accidental, implicando en cambio que, por muy violento que haya sido el comportamiento policial, este respondía a la percepción de una amenaza. Es un momento fílmico muy sutil, que ocurre tan rápidamente que es fácil perderselo, rodado como si el cineasta no pudiera sencillamente describir a la policía blanca disparando a la mujer ante los fogones sin provocación previa. Vemos esta muerte tan violenta de una mujer negra, que provoca las revueltas raciales; y todo esto se convierte en el telón de fondo de la historia de *Sammy y Rosie*. Si hubo algún intento de describir el dolor de la opresión y de la violencia sistémica en las vidas de las clases pobres negras británicas, se cortocircuita, no solamente por el movimiento «espectacular», emocionante y acelerado de las escenas, sino también por la manera en la que se describen como una mera farsa. Así el realismo incorporado a unas imágenes se pierde y lo que permanece es únicamente la cualidad de entretenimiento, de espectáculo violento.

Lo que más retiene nuestra atención son las acciones de las personas blancas, sus respuestas (bueno, cinematográficamente, esto sin duda no es una novedad). La indiferencia de las personas blancas que no están oprimidas, pero que aún así se consideran políticamente correctas, que presencian el dolor de las personas oprimidas, simpatizan con él y después lo ignoran, se refleja en personas de color de piel clara que casi se pueden considerar blancas. Aquí está el mensaje profundamente satírico de la película, su crítica social, pues dice que las personas blancas que molan, e incluso las personas blancas que no molan, que supuestamente «entienden» qué es lo que ocurre con las personas oprimidas, en realidad no se preocupan de una manera que cuente para algo, especialmente si ese contar para algo implica ceder el centro del escenario, o el privilegio. Esto queda especialmente de manifiesto en dos escenas maravillosas, una en la que Sammy se hace una paja, se come una hamburguesa con queso, escucha música y se mete una raya mientras se desarrolla la revuelta y la escena en la que Rosie se pasea en medio de acciones violentas, parándose un momento para hacer una foto. Estas personas blancas «molonas» no se apropian del trabajo del siervo negro para construir imperios, de lo que se apropian es del dolor y de la pasión de las personas oprimidas para construir imágenes

de sí mismas como políticamente correctas, como diferentes de las personas blancas opresoras que no viven de una manera tan diversa, colorida, intensa, que no «se mojan». Aunque el público se reía de estas contradicciones, los comentarios que el alumna-do blanco de Yale hizo durante estas escenas dejaban claro que se reían porque se identificaban con el narcisismo y la indiferencia de Sammy, pero no de una manera crítica o subversiva. El padre de Sammy, Rafi, en tanto adulto patriarcal no blanco, denuncia una y otra vez las respuestas superficiales de sus «niños» ante la opresión real. Pero él también sucumbe al narcisismo y, lo que es peor, a la desesperación.

Al considerar los elementos de farsa de la película nunca se sabe muy bien cuando hay que tomarse en serio una escena. Hablando del rodaje de *Mi hermosa lavandería*, Kureishi comenta:

Decidimos que la película iba a tener elementos de acción y del cine de gánsteres, puesto que ese cine es la forma que se corresponde más con la ciudad, sus bandas y su violencia. Y que la película iba a ser un entretenimiento, a pesar de sus referencias al racismo, al desempleo y al thatcherismo. La ironía está en el modo moderno, una modo de contar la miseria y la crueldad sin caer en la acritud y la ironía.

Estos comentarios pueden aplicarse igual a la estrategia de *Sammy y Rosie se lo montan* que, incluso en mayor medida que la primera película, «divierte» en su yuxtaposición de las vidas de quienes están en la periferia y se enfrentan a la dominación con las de quienes no saben muy bien dónde están. La ironía de Kureishi no siempre se expresa. A veces en la película parece apuntarse que la resistencia al racismo, al sexismo y a otras formas de dominación adopta la cualidad de espectáculo y de farsa debido a que las fuerzas que hay que derrocar son todopoderosas, una postura bastante triste. No es de extrañar que parte del público no captara la ironía y creyera que el mensaje es que hay que centrarse en el placer personal para poder tener alguna satisfacción en la vida, puesto que la opresión no va a terminar.

Hablé con un hombre negro veinteañero, nacido en Gran Bretaña, que había visto dos veces la película con acompañantes blancos a quienes les había «encantado». Le parecía imposible expresarles por qué no le había gustado la película. Cuando

hablé con él me decía: «Nunca había visto una película que me hubiera hecho sentir tan impotente. Mientras la veía estaba todo el rato enfadado por la manera en la que se usaba a las personas negras». Hablamos sobre las imágenes de las mujeres negras y morenas en la película; se las retrataba de una manera muy negativa y, a veces, estereotipada. En el diario de la película, Kureishi habla de una mujer blanca que leyó el guión y que le preguntó: «¿Por qué no han desarrollado el personaje de las mujeres negras, Vinia y Rani?» No nos dice si le respondió; únicamente registra su disgusto ante la pregunta. Si yo hubiera estado allí, habría querido saber por qué, como en *Mi hermosa lavandería*, la mujer surasiática que tiene convicciones políticas radicales es retratada como «histérica», incluso se podría decir que como un monstruo. A ella y a su amante negra «les va» la confrontación; quieren responsabilizar a Rafi de sus acciones. Se las retrata como estiradas y serias, como en esa escena en la que Sammy le dice que es imbécil. No solo es que nunca haya el menor rastro de vínculo entre Sammy, Vinia y Rani, es que continuamente aparecen mujeres negras en la pantalla que se despachan rápidamente, como accesorios que se retiran una vez que han cumplido su función. La «madre» negra asesinada al inicio de la película y la madre negra ausente del niño negro que suele llevar consigo Danny (el amante negro de Rosie) son dos ejemplos. En una escena, Rafi se encuentra a Danny paseando con una mujer negra y un niño, y le invita a una fiesta. La mujer negra no está incluida. Él le pasa el niño y se va con Rafi.

La identificación con el personaje de Danny refuerza la sensación de impotencia que sentía el hombre negro que acabo de mencionar. Danny, también conocido como Victoria, un nombre que apunta a que puede ser a la vez macho y hembra, femenino y masculino, le dice a Rosie que la mujer negra asesinada lo cuidaba de niño, pero no sabe cómo responder a su muerte. No participa en las revueltas, pero tampoco le entristecen. En lugar de eso parece totalmente absorbido por su deseo sexual por Rosie. Danny aparece en escena como un magnífico rebelde, que observa y procesa antes de actuar. Pero una y otra vez no consigue responder ante la situación política, refugiándose en el ámbito del deseo. El deseo de Danny por Rosie le impide comprometerse con una respuesta política eficaz. Cuando llega a la escena del crimen solamente tiene ojos para Rosie. A lo largo de

la película se retrata a hombres no blancos que desean a las mujeres blancas. Alice, la amante de Rafi, le dice: «El pene ha sido la línea de tu vida», criticando tanto su sexismo como la manera en que este conforma y determina su deseo sexual. Aún así, no le rechaza. Al igual que Sammy, Rafi y Danny usan la sexualidad como una manera de huir de su incapacidad de responder políticamente. Es como si la impotencia que sienten estos varones del Tercer Mundo, su incapacidad de detener la dominación, de ser otra cosa que colaboradores y delincuentes, bien mediante la pasividad o mediante la acción directa, los hicieran incapaces de enfrentarse a la realidad. Rafi interioriza los valores de la colonización blanca y llama la atención a Rosie de una manera agresiva sobre la realidad de que el Tercer Mundo aprendió mejor que nadie, gracias al imperialismo blanco, el arte de la opresión como un medio de control social. Las mujeres blancas figuran en esta película como el premio de consolación que reciben los hombres no blancos en recompensa por su traición. Los cuerpos de las mujeres blancas se convierten en el lugar en el que el hombre no blanco encuentra un alivio a su dolor.

Rosie es la quintaesencia de la «feminista» blanca. Cuando no está practicando el sexo, se alía con las mujeres blancas y las mujeres no blancas para criticar la masculinidad. Convenientemente, esa alianza no se rompe por la competición sexual, puesto que las dos mujeres negras más visibles son lesbianas. La madre de Sammy es una presencia femenina no blanca ausente, de la que Rafi se deshizo porque le parecía «fea». La madre de Danny está ausente. El niño negro que a menudo lleva con él no tiene una madre negra visible y él parece ser el cuidador principal. Después de que Rosie se acostara con él, se la ve acariciando al niño negro, como si ahora ella se hubiera convertido en el símbolo de la crianza y la maternidad. Bueno, nada de esto debería sorprendernos; asumámoslo, la mujer negra como madre ha sido eliminada del planeta en la primerísima escena. Cuando las mujeres negras son la basura de la que hay que deshacerse y los hombres negros y morenos no dan una respuesta con sentido a esta agresión y violación (no tenemos ni idea de cómo responde el hijo de la mujer negra ante su muerte; después de todo, en tanto telón de fondo, también se le elimina), el genocidio se completa; la cultura y las personas son efectivamente «apropiadas», destruidas, «borradas».

En un momento de la película Danny y Rosie follan, Sammy y Annie follan, Rafi y Alice follan, al ritmo de unos hombres negros rasta cantando *My Girl*. Es el culmen de la farsa y del espectáculo, enfatizado porque esta peña sabe cantar. Como mujer negra que veía esta escena, me sorprendió el uso de una canción que surgió de la cultura afroamericana segregada como expresión del amor posesivo entre la mujer negra y el hombre negro, evocado aquí para exaltar este espectáculo interracial de hombres no blancos con mujeres blancas. Sin embargo, cuando dejé de reírme, su mensaje me pareció potencialmente aterrador e incluso amenazante, porque no fomentaba abiertamente un reflejo crítico sobre la ausencia de mujeres negras y podría fácilmente ser visto como un desprecio de las mujeres de color, de la violación sexual y racial de las mujeres de color por parte de mujeres y hombres blancos (Rosie claramente se excita cuando Danny le dice que la mujer negra asesinada lo cuidó de niño). Visto como un comentario irónico, esta escena es muy potente y se vuelve muy trágica; se empieza riendo y se termina llorando. Pero, hablando con muchos espectadores blancos, no me sorprendió escuchar que no se capta la ironía, que lo que veían en esa escena era una exaltación del sexo y del deseo, un lugar de encuentro por encima de la raza y el origen étnico. Sus respuestas suscitaron de nuevo el tema de si basta el uso de la ironía para fomentar la conciencia crítica. Esta parece presuponer un público políticamente consciente, que pueda ver tanto lo que se muestra como lo que no.

La tragedia contenida en estas escenas quedó registrada en mi conciencia después de haberlas disfrutado como espectáculo. Antes de que pudiera registrar por completo la tragedia, antes de poder entenderla y que me llevara a pensar, la escena cambió. La diversidad recupera su armonía; la maquinaria imperialista ha arrasado las casas de las personas que viven en la periferia, y que son multirraciales. ¿Dónde está el dolor por estas personas desplazadas, cuyos mundos son continuamente destrozados? ¿Vamos a dolernos cuando Danny grita con júbilo «¡Estoy saliendo!»? ¿Vamos a ver la tragedia tras su pose? Por supuesto, su salida permite que se reúnan Sammy y Rosie. Permite que Sammy actúe como si deseara finalmente tratar de establecer una relación profunda con sus padres. Pero es demasiado tarde, Rafi se ha ahorcado. Esta expresión profundamente trágica de la incapacidad de las personas morenas de reconciliarse con la

colaboración en la perpetuación de la dominación, de nuestro fracaso a la hora de hacer la revolución, no consigue resultar en un momento de emoción. Nuestra atención abandona a Rafi y se vuelve a centrar en Sammy y Rosie, a quienes vemos en la escena final, reunidos en la base de su unión heterosexual, mecidiéndose, llorando y besándose, como si una vez más el deseo mediara en el dolor y en la tragedia. Sammy, en tanto niño del Tercer Mundo, recurre a Madre Rosie para que le consuele y esta sopesa durante un breve momento si abdicar de su papel maternal pero, una vez más, es llevada de vuelta al esquema familiar. Este final apunta a que la mujer blanca guay y políticamente correcta (¿osaré decirlo?) «feminista», que se identifica tanto con las negras como con las lesbianas, quiere tener una relación con el Tercer Mundo en la que ella domine en tanto madre nutricia, duplicando de una manera ligeramente invertida la posición paterna e imperialista del varón blanco. Al principio la película parece criticar con sutileza a Rosie, exponiendo su apropiación del dolor de la población del Tercer Mundo, sus temas, su sexualidad, pero el final tópicamente romántico la valida. A lo largo de la película Sammy ha sido cómplice de esta apropiación, tanto acogéndola como invitándola, pero aun así Rosie en tanto figura dominante lleva el peso y se come el marrón. Me recordó a la película de Wertmüller, *Insólita aventura de verano*, donde la mujer blanca es también el símbolo de la dominación. En ambas películas el varón blanco curiosamente está ausente, de manera más clara en las primeras escenas y después como un opresor a distancia entre las sombras.

Al salir de la película, apretando aún en la mano un trozo de la entrada, me sentí alterada, tensa por dentro, perturbada. Me di cuenta de que en el trozo de entrada solamente se leía «Rosie». Y pensé que, en último término, era la película de Rosie, un comentario sobre la naturaleza de su política y de su deseo. A pesar de la importancia de la presencia de Rafi, de la naturaleza persuasiva de su relato, incluso eso se ve socavado por la insistencia en Rosie. En el diario de la película, Kureishi afirma que basó el personaje de Rosie en Sarah, una amiga blanca, revelando, a su manera juguetona y autocrítica, que ella llamaba a la película «A Hanif le pagan, a Sarah la explotan», un título que agudamente señala al poder masculino blanco detrás de la cámara que produce y dirige, y que paga. Dos hombres (uno moreno, otro blanco)

crean un texto patriarcal más, en el que una mujer, en este caso una mujer blanca, y todas las personas negras y morenas que actúan como colorido telón de fondo son estrellas impotentes, un texto en el que los dos hombres apuntan jovialmente al fracaso de los dominados y de los y las radicales que actúan solidariamente a la hora de implicarse en una resistencia significativa. Rosie es un símbolo del fracaso del radicalismo moderno. No está sola. Encarna la impotencia, la indefensión que abruma a tantas personas políticamente conscientes, «guais». ¡Es una nihilista con estilo! Cuando Rosie le cuenta a Danny su pasado, se nombra víctima de la violencia y de la agresión paterna. Su intento de hacer de madre de Sammy y su débil intento de dejar de maternar, enmascaran el hecho de que ella tampoco puede crecer, no puede enfrentarse a la realidad. Este es el comentario profundamente desesperanzador de la película, un mensaje que ni subvierte ni libera. El título *Sammy y Rosie se lo montan [get laid]* puede leerse finalmente como una afirmación no acerca de lo que hacen con sus cuerpos, no sobre el deseo, sino sobre lo que a ellos se les hace. Ambos han sido concienzudamente jodidos por sistemas políticos que no pueden desafiar ni cambiar de manera efectiva. Se esconden en el deseo, en ese espacio de anhelo narcisista donde la diferencia, en lugar de convertirse en el nuevo lugar de la resistencia y de la revolución, en el que acabar con la dominación, se convierte en el escenario de un espectáculo, en un patio de recreo alternativo.

17. Representar la blanquitud: *El cielo sobre Berlín*

LA PELÍCULA DE WIM WENDERS de 1988, *El cielo sobre Berlín*, tuvo unas críticas muy buenas; cinéfilos y cinéfilas de todo el mundo la adoraron. Pero a mí la película me pareció demasiado estilizada, demasiado volcada en dejar claro al público su seriedad; hubo momentos en los que me dieron ganas de reírme y otros momentos tediosos en los que sencillamente me aburría. Llegué pronto al cine y me senté en un lugar que me permitía observar a la gente que venía a ver esta película de la que tanto se hablaba. En torno a mí se sentaba gente que ya había visto muchas veces la película. Alababan a Wenders incluso mientras mascaban palomitas o buscaban su asiento. Como suele ocurrir en este tipo de películas de arte y ensayo, había poco público negro (tres personas). Me entró curiosidad por saber qué les había parecido la película a las otras dos mujeres negras, pero no me atreví a preguntar (después de todo, es posible que no se «vieran» como negras).

Como estaba viendo la película con una amiga feminista blanca políticamente consciente, que la veía por segunda vez y a quien le había gustado mucho, no pude resistirme a tomarle el pelo diciéndole: «¿Cómo es que te gusta una película en la que todos los protagonistas masculinos son ángeles y la protagonista femenina es una artista del trapecio? ¿No es como la fantasía perfecta de todo varón heterosexual?» No lo pillaba. Le dije: «Ya sabes, la mujer que puede retorcer su cuerpo en cualquier postura, como esos cuadros de Modigliani». Más tarde le dije: «¿Cómo no me dijiste

que era una película sobre la *angst* alemana?» No lo pillaba. «Ya sabes», declaré: «Una más de una serie en la que la cultura posmoderna blanca se contempla de forma crítica, se revisa aquí y allá y vuelve a enamorarse de sí misma». No lo pillaba. Me rendí y empecé a hablar en inglés, es decir, a hablar una lengua que pudiera entender (libre de códigos negros subalternos).

Hablando en serio, esta película me hizo reflexionar mucho sobre la cultura blanca, aunque no únicamente en términos del color de la piel, más bien sobre la blanquitud como el concepto que subyacía al racismo, a la colonización y al imperialismo cultural. La película anterior de Wenders, *París, Texas* (una obra que me pareció interesante y problemática) no planteaba la blanquitud como una cuestión a debatir. *El cielo sobre Berlín* evocaba imágenes de esa blanquitud colonizadora imperialista que ha dominado buena parte del planeta. Esta imagen se reforzaba por el uso de personas no blancas como un colorido telón de fondo en la película, un gesto de ningún modo subversivo ni desautorizante, puesto que buena parte de la película era un intento de representar la cultura blanca bajo una luz nueva. Cuando me reunía con amigos blancos que alababan la magia de la película, les respondía diciéndoles únicamente que era «demasiado blanca». Me respondían con esa mirada de frustración que dice «no empieces con el racismo, por favor», tan popular estos días, y me explicaban que, después de todo, Berlín es una ciudad blanca. Por supuesto, yo tenía que recordarles a toda esa gente negra y morena en segundo plano, ninguna de ellas ni artistas del trapecio ni ángeles. Y no, Berlín no es exclusivamente una «ciudad blanca».

Hablando con cinéfilos negros a quienes tampoco les convenía la película, me sentí aliviada. Hubo una excepción, una compañera negra «terrorista cultural» (que es como nos llamábamos nosotras en broma) a quién le gustó la relación de la historia y la memoria en la película. Yo no podía entender cómo no vinculaba esas inquietudes con la cultura blanca. Me sorprendió que no tuviera en cuenta la pregunta básica de por qué todos los ángeles eran blancos. Su respuesta fue preguntarme si yo «realmente podía imaginarme ángeles negros». Pensé inmediatamente en los ángeles negros (muñecas artesanas) que colgaban de mi cocina. Me sorprendió que nunca hubiera visto a los ángeles de cara morena del arte talismánico etíope, unas obras que eran mucho más antiguas que el arte figurativo.

«Pero», exclamé, «¡si yo tengo uno de esos ángeles pintado en una orla en mi salón! Veo ángeles negros cada día». Seguimos hablando de la película, de la manera en la que el origen étnico moldea o no nuestra sensibilidad visual. Incluso intentamos explorar si yo había experimentado algún trauma racista el día que vi la película que pudiera haberme hecho más agudamente consciente del tema. Yo insistía en que el tema estaba en la película.

El cineasta Wim Wenders sitúa esta obra en un contexto claramente blanco europeo, con un énfasis subyacente en la historia y la civilización occidental. En una entrevista con *Cineaste*, Wenders discute la importancia de no olvidar la historia, relacionándolo con la película: «Si hay alguna respuesta a la generación de mis padres o a la anterior, es respecto a la manera en la que trataron la historia después de 1945. Intentaron que todo el mundo olvidara, lo que hizo imposible que nos ocupáramos de ello».

Al añadir material de archivo del nazismo y del Berlín devastado por la guerra, Wenders obliga al público a recordar. Si, como apunta, los ángeles son «una metáfora de la historia, una memoria especial», todo el mundo habría visto esos ángeles de maneras diferentes si no hubieran sido todos predominantemente masculinos y todos blancos. De muchas maneras, la película trata de crear un espacio de «otredad» en el que la masculinidad blanca pueda reconceptualizarse y la historia blanca patriarcal imperialista pueda criticarse. Un proyecto así suscita preguntas acerca de si la narración alternativa que Wenders construye en realidad subvierte o desafía la antigua. La obra de Wenders representa la tendencia de los círculos de la vanguardia estética blanca a revisar las viejas narraciones polémicas. *El cielo sobre Berlín* no cumple su promesa. No cuenta una historia nueva.

Homer, el anciano narrador/escritor, afirma su anhelo de una narración distinta incluso mientras presenciamos su nostalgia por los aspectos sentimentales de la antigua. Se recupera a sí mismo mediante la memoria, mediante el acto de narrar. En una entrevista de *Film Quarterly*, Wenders habla sobre su fascinación y su renovado interés por la narración: «Es una de las cosas más tranquilizadoras. Se diría que su razón misma de ser es tranquilizar porque las cosas tienen un sentido. Es como los niños que quieren escuchar historias cuando se van a la cama. No es tanto que quieran saber esto o aquello, sino que lo quieren porque les

da seguridad. El relato crea una forma y la forma los tranquiliza, así que les podrías contar cualquier historia. De hecho, es lo que haces. Así que hay algo muy poderoso en los relatos, algo que te da seguridad y una sensación de identidad y de sentido».

Para buena parte del público que va a ver *El cielo sobre Berlín*, el relato tranquilizador puede ser esa narración que promete la posibilidad de un cambio radical en la historia europea, en la cultura blanca. Es importante, por lo tanto, que el significante principal de ese cambio es el rechazo por parte de los varones blancos (los viejos narradores, los principales ángeles, Daniel y Cassiel) de la violencia destructiva simbolizada por la guerra y el holocausto genocida. Se niega la masculinidad imperialista y la nueva visión que evoca el estilo angélico es la de un mundo en el que los varones blancos visionarios exudan presencia divina y consideran sagrada la vida. Lo hacen en tanto ángeles. Lo hacen en tanto hombres. Peter Falk (que se interpreta a sí mismo) está en Berlín rodando una película de detectives, hace amistad con Daniel y le cuenta que él fue un ángel en una ocasión. Que haya conservado la capacidad de reconocer la presencia divina vincula las percepciones de los ángeles con las de los mortales. Durante buena parte de la película, los ángeles varones emplean su cuerpo de maneras que subvierten la fisicidad masculina tradicional; sus movimientos sugieren ternura y amabilidad, nunca agresividad o brutalidad. No obstante, la crítica implícita que la película hace de la masculinidad opresiva se contrarresta por la reinscripción de los lazos masculinos sexistas en lo que se refiere al deseo sexual.

Solamente los ángeles varones repudian esa forma de relación. Daniel y Cassiel, con su capacidad de empatía y su abundante generosidad, se mueven por la ciudad conectando con mortales sensibles, con individuos heridos que necesitan una cura. Presenciamos sus gestos de cariño, cómo parecen entender los anhelos ajenos, su vínculo expresado en miradas mutuas penetrantes y profundas. En algunos momentos se miran con sensualidad, evocando un aura de relación homoerótica angélica. No obstante, su amistad cambia cuando Daniel persigue a Marion, a la mujer deseada «mortal». Hacia el final de *El cielo sobre Berlín*, Daniel se encuentra por primera vez con Marion en un concierto de rock. Cassiel parece angustiado por la inminente separación de su amigo. Hay un momento muy potente, cuando él se gira hacia la pared, cubriéndose la cara con las manos, como

si estuviera muy herido. Al otro lado de la pared, se forma el vínculo erótico entre Marion y Damiel. La pérdida de una relación significativa entre los ángeles apunta a que el vínculo homoerótico, aun inocente, debe hacerse secundario ante la consecución del deseo heterosexual.

En esencial, la relación entre Damiel y Marion es una reafirmación romántica de la primacía del amor heterosexual. Irónicamente, a pesar de su pasado angélico, Damiel se enfrenta al deseo heterosexual de maneras que nos resultan muy familiares. Su deseo por Marion se expresa primero mediante la mirada objetivadora; ella es el objeto de su mirada. Mirando cómo la mira recordé esas frases que tanto se citan de John Berger en *Maneras de ver*:

Los hombres actúan y las mujeres figuran. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se ven siendo miradas. Esto determina no solamente la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El vigilante de la mujer en sí es varón, la vigilada es mujer. Así ella se convierte en un objeto de visión: en una vista.

Wenders claramente no ha reescrito este guión. Lo dramatiza de manera gráfica. La primera vez que el público ve a Marion trabajando como artista de trapecio, todo el movimiento de su cuerpo es observado por varones. Su mirada voyeur la cubre y también la nuestra. Está apenas vestida; ellos están completamente vestidos. El público en la sala está completamente vestido. Puesto que sus movimientos sobre el trapecio son una demostración física de su destreza, estamos fascinados. Su atuendo y los hombres que la observan apartan la atención de su trabajo físico y sus movimientos corporales se sexualizan.

Los comentarios de Berger sobre la presencia masculina apuntan a que esta se define por el poder, por lo que «él es capaz de hacerte o de hacer por ti». A lo largo de buena parte de la película, nos impresiona la manera en la que Damiel se comporta, por lo que hace. Observamos sus acciones. Cuando toca cuerpos, algo que hace repetidamente, ese toque no está sexualizado. Por contraste, cada movimiento de Marion, tanto sobre el escenario como fuera de él, está sexualizado. Como apunta Berger, su presencia femenina está determinada por la actitud: «Una mujer debe observarse continuamente. Está prácticamente siempre

acompañada por su propia imagen [...]. Desde su primera infancia le han enseñado y convencido para que se vigile continuamente». Cuando Marion deja de trabajar y vuelve a su caravana, la observamos mientras se mira, mientras escruta su cara en el espejo. Nos colocan en la posición de voyeurs tanto como lo es el angélico Daniel. Cuando él la observa (no identificado e invisible) en su espacio privado puede ser visto como un benefactor, puesto que es un ángel. En esa escena puede considerarse un guardián, un protector. Es una forma de verlo. Otra es que el mensaje implícito aquí es que el manto angelical es un disfraz que enmascara la realidad potencial de su mirada, especialmente cuando más tarde vemos que esa mirada se convierte en una expresión intensa de deseo sexual. Construir un ángel varón que a la vez protege y en último término desea a la mujer inocente que nada sospecha es un gesto fundamentalmente ligado a la valoración patriarcal del disimulo más que a una reformulación radical de la masculinidad coercitiva.

Que los ángeles varones no tengan alas no es un gesto desprovisto de ambigüedad. Los observamos sabiendo que tenemos que verlos como figuras de la inocencia, aunque a la vez los reconocemos como hombres en su encarnación. Cada vez que colocan sus manos en los cuerpos de la gente, yo contrastaba ese tacto de cuidado con la realidad de la indiferencia y la violación del espacio corporal de otras personas propio de los varones blancos. A lo largo de la película, se nos pide creer que el estatus angelical difumina su poder de manera que ya no resulta dañino. Pero es difícil ver un contenido subversivo en este imaginario cuando las agencias blancas masculinas como el FBI y la CIA y sus equivalentes en Berlín nos quieren hacer creer que su vigilancia sobre el planeta es por nuestro propio bien. ¿Cómo confiar en este imaginario cuando la mirada masculina que empieza siendo benévola termina siendo una mirada egoísta, expresada por el deseo de la posesión sexual? Cuando los amantes potenciales finalmente se conocen en el bar, Marion quiere hablar y Daniel quiere consumirla físicamente (está continuamente encima de ella). Su aquiescencia ante sus peticiones no es un gesto que transforme la posición dominante de su deseo. Buena parte de la película se centra en su fascinación por ella, que es tan intensa que renuncia a ser un ángel para poder contactar.

Y, sin embargo, Wenders puede decir en *Film Quarterly* que él cree que «sería desastroso para la película si ella hubiera sido el objeto de su deseo». Es perturbador que él esté convencido de que la película representa un cambio en el tratamiento de la subjetividad femenina, que pueda defender que Marion es «la principal protagonista». Incluso el título que se ha dado en inglés, *Wings of Desire*, destaca la primacía del personaje de Daniel. Su deseo es central. La sexualidad de Marion nunca se colma. Contrariamente a los críticos que interpretan la voz en off en la que ella expresa su punto de vista como una declaración de subjetividad, en realidad es únicamente una expresión de sus ideas sobre el amor, no sobre el deseo sexual. Una vez más se reescribe un viejo guión: las mujeres quieren amor, los hombres quieren sexo.

Tanto *El cielo sobre Berlín* como la película anterior de Wenders, *París, Texas*, exploran la fantasía erótica masculina, retratando la incapacidad masculina para reconocer la subjetividad de las mujeres. Aunque hay escenas de *París, Texas* que me conmovieron mucho, desde una perspectiva feminista era una película problemática. La película era novedosa porque retrataba a un protagonista masculino que acaba por entender hasta qué punto aferrarse a la dominación masculina y al control coercitivo perjudicaba su relación de amor principal. Pero esa comprensión se contrarresta cuando se expresa en el contexto de una escena que reinscribe las estructuras de dominación. Durante la escena en el *peepshow*, que es el clímax de la película, el personaje masculino cuenta la historia de su abuso sexual y explotación de su joven esposa, hablándole a ella. Ella está trabajando en la cabina. Él la mira, ella no puede verle. Él conoce su identidad; ella no puede reconocerle hasta que él se identifica (¿Nos suena? Podríamos estar hablando de Marion y Daniel). A la vez que nombra el control coercitivo masculino como destructivo, no cede el control, solamente el elemento coercitivo. Por muy conmovedora que sea la confesión y su posterior reconocimiento, no es una escena de empoderamiento femenino; de la misma manera que la escena en la que Marion habla a Daniel no cambia el poder dominador de su presencia. *El cielo sobre Berlín* termina con una escena en la que Marion actúa siendo el objeto de la mirada de Daniel. A pesar de su insistencia previa en la voluntad, en el conocimiento y en la elección, nada ha modificado su situación física en la película. La imagen visual que permanece es la de una mujer

actuando para el placer masculino. Supuestamente su deseo no erótico ha sido satisfecho, su anhelo de ser tocada por «una ola de amor que me remueva».

Que esta «historia de amor», como *Cenicienta*, *La bella durmiente* y muchas otras, nos satisfaga y tranquilice no es un motivo de celebración. Tal vez sea peligroso que Wenders y el hombre blanco que lo entrevista en *Film Quarterly* se congratulen y estén tan seguros de que esta película tiene un mensaje «feminista», aunque no usen esa palabra. Es incluso más peligroso, porque no cuestionan su punto de vista privilegiado. ¿Están tan informados sobre el pensamiento feminista como para poder determinar si Marion está siendo descrita como un sujeto o un objeto? Es como si se supusiera que el estadio de adquirir un punto de vista feminista, que sería la base para construir imágenes diferentes de mujer y para analizar de manera crítica esa construcción, aunque no se nombra, ya ha sucedido; lo mismo podría decirse de la raza. Las representaciones tanto del género como de la raza en la película apuntan a otra cosa. Las tendencias actuales en la producción cultural de vanguardia por parte de personas blancas que suponen que están desafiando el *statu quo* en lo que se refiere a la raza y el género son ética y políticamente problemáticas. Aunque es emocionante presenciar un pluralismo que permite que todo el mundo acceda al uso de determinados imaginarios, no debemos ignorar las consecuencias de que las imágenes se manipulen para parecer «diferentes», mientras refuerzan los estereotipos y las estructuras opresivas de dominación.

En *El cielo sobre Berlín*, la biblioteca como almacén de conocimiento es el lugar de encuentro de los visionarios angélicos. Los ángeles son solamente personas blancas, solamente hombres blancos dialogan entre sí, solamente son hombres blancos quienes interpretan y revisan los viejos guiones (leyendo con benevolencia las mentes de la gente, tocándolos en su espacio corporal íntimo). Lo que Wenders nos ofrece como una imaginativa alternativa a la destructiva masculinidad blanca es atractivo, pero no cumple la promesa de sus propias afirmaciones creativas.

Los artistas blancos de vanguardia deberían estar dispuestos a interrogar abiertamente una obra que ellos o la crítica puedan considerar liberadora o antagonista. Eso quiere decir que tienen que sopesar el papel que la blanquitud juega en la construcción

de su identidad y de sus visiones estéticas, así como la manera en la que determina la recepción de su obra. Coco Fusco explica la importancia de esta conciencia en su ensayo «Fantasies of Oppositionality», publicado en *Afterimage*: «Las identidades raciales no son únicamente negra, latina, asiática, nativa americana, etc., también es blanca. Ignorar el origen étnico blanco es redoblar su hegemonía naturalizándola. Sin abordar específicamente el origen étnico blanco, no puede haber una evaluación crítica de la construcción del otro».

Si la actual fascinación por la «otredad» es una expresión auténtica de nuestro deseo de ver el mundo de nuevas, entonces debemos estar dispuestas a explorar la ceguera cultural de las muchas personas que vieron *El cielo sobre Berlín* y no vieron allí representada la blanquitud como signo, tanto como símbolo.

18. Arte contrahegemónico. *Haz lo que debas*

HABLANDO DE CÓMO PODRÍA responder el público blanco ante su última película, *Haz lo que debas*, Spike Lee afirma con cierta chulería: «Mira, si la Norteamérica blanca tiembla durante dos horas, si les incomoda realmente ver esta película, que les den. Porque así se siente todo el rato la población negra». Una bravata así escandaliza y divierte. Al presentar una dicotomía «nosotros y ellos», este comentario excluye la posibilidad de que a las personas negras les pueda parecer una película difícil de ver, que el retrato del racismo nos hiera y nos deprima. El comentario de Lee me hizo pensar en todas esas personas blancas engreídas y autosatisfechas que disfrutarían viendo un espectáculo familiar (aunque exagerado) en el que todo el mundo saca a pasear sus prejuicios, con estallidos de violencia racializada, que culminan en la muerte de un joven varón negro. ¿Qué hay de nuevo aquí? Podríamos estar viendo cualquier serie policíaca de la televisión o un fragmento del tele-diario de la noche y veríamos un drama semejante. Los medios de comunicación de masas en Estados Unidos explotan esta representación de la raza y de los contactos racializados todos los días y de diversas maneras: personas negras airadas comportándose con violencia, alguien, normalmente un varón joven negro, muere. Ocurre con tanta frecuencia en nuestras pantallas de televisión que en tanto espectadores apenas lo notamos; nos dedicamos a esperar a ver qué es lo que va a hacer a continuación el protagonista (normalmente un varón blanco).

Los varones negros suelen ser descritos como villanos en televisión y en las películas. La película de Spike Lee no rompe radicalmente con esta tradición. Incluso si trata de subvertir el papel de «villano», de forma que el joven varón negro no sea considerado el «enemigo» y el público entienda que es una etiqueta falsa, su estrategia no funciona, puesto que se basa en la presunción de que presenciar la injusticia es equivalente a tener claro quién tiene razón y quién no. Considerando el sesgo conservador de esta sociedad, buena parte del público no va a ver la muerte de Radio Raheem como un asesinato despiadado. Pocas veces se habla de su muerte cuando se debate sobre la película. Su personaje no cae simpático. No me cabe duda de que muchas personas negras de clase baja, especialmente jóvenes varones, se conmovieron profundamente cuando vieron la película y fueron testigos de su final, porque es muy posible que vaya a ser el suyo en la vida real. Pero esto no es una señal de que la película tuviera potencia, únicamente es señal de que nos solemos identificar con personajes que se nos parecen.

Tanto los radicales como los progresistas blancos podrían identificarse con Mookie, el individualista de pensamiento crítico, que se ocupa principalmente de su propia comodidad (chuleando a las mujeres y en el trabajo, intentando tener todos los rollos posibles sin comprometerse emocionalmente) y, de hecho, lo hacen. Mookie es el protagonista de la película. Culto, consciente, taimado, tiene la libertad y el poder de tomar decisiones. Incluso cuando arroja el cubo de basura por el escaparate de la pizzería, acción que desencadena la violencia, esta acción no surge de una rabia espontánea, sino que es, más bien, una respuesta cuidadosamente meditada. No reacciona, actúa. Este gesto lo diferencia del resto de las personas negras del barrio. Es uno de ellos, pero es, sin embargo, «diferente». Antes de entrar en el conflicto está sentado a lo lejos, mirando a la multitud, en actitud contemplativa, junto con su hermana, que también observa. Están ahí sentados, unidos como una familia. En ese momento de la película, Mookie deja de mediar entre la clase baja negra y el emprendedor blanco, Sal.

El personaje de Mookie ejerce una fascinación especial en los espectadores que se dan cuenta de que es a la vez un personaje de la película y también el director de la película. Componente de la nueva ola emergente de cineastas y artistas jóvenes negros de

vanguardia, con educación universitaria, constituidos en élite (incluso aunque muchos de ellos tienen un origen de clase no privilegiada o se criaron en barrios negros pobres), Lee aporta a la película una estética afrocéntrica consciente. Con destreza nunca permite que el público se olvide de que está viendo una interpretación, no un documental, aunque a menudo rueda en ese estilo. Hay pequeños detalles que nos recuerdan que es una ficción (la ropa de diseño siempre impoluta que visten durante toda la película la mayoría de los personajes con independencia de su papel, la tan señalada ausencia de drogas, etc.). Un aura de postureo y de estudiada representación invade toda la película. Más que invitar a que el público se evada, lo obliga a quedarse a cierta distancia, como Mookie, a observar, a no participar. La brillante fotografía y la estupenda música crean una intimidación que la narración no permite. Al invitar al público a mantener las distancias se separan los acontecimientos que se muestran en la pantalla y la vida cotidiana de los espectadores.

Haz lo que debas no suscita una respuesta visceral. Que al ver esta película alguien haya podido pensar que incita a la violencia negra es ridículo. La crítica blanca, que imagina que esa va a ser la respuesta del público negro, claramente no tiene ni idea de la experiencia negra. Es altamente improbable que las personas negras de esta sociedad, sometidas a un continuo lavado de cerebro colonial diseñado para que nos quedemos en nuestro sitio y para enseñarnos a doblegarnos ante cualquier forma de agresión o de injusticia racista, vean una película que se limita a apuntar a la intensidad y el dolor de esa experiencia y les entre un impulso de responder con rabia. La gente de todo origen étnico saldrá de la película comentando lo mucho que le ha gustado, como si fuera cualquier otra película de aventuras.

¿Qué hace que se disfrute tanto una película que culmina con el brutal asesinato de un joven varón negro? ¿Quiénes son los espectadores que se sientan en la sala y sienten miedo y dolor al contemplar cómo la violencia arrasa una barriada negra? ¿Quiénes lloraron y se lamentaron cuando se llevaban el cuerpo de Radio Raheem? ¿Dónde están sus voces? ¿Por qué la mayoría de las personas que hablan y escriben sobre esta película no prestan apenas atención a la muerte de Raheem, si es que le prestan alguna?

El público blanco puede disfrutar de esta película porque la ve de la misma manera que ve todas esas series de televisión con personajes negros, buscando una garantía de que no tienen por qué tener miedo de que esa gente negra se vaya a colar en su terreno. El dueño blanco de la pizzería lo pasa mal porque no está en su lugar, está tratando de prosperar en terreno ajeno. Una idea terrible y conservadora que se expresa una y otra vez en la película es que el lugar seguro es el barrio «propio», que es mejor quedarse junto a la gente que es «nuestra».

Hay muchísima gente que cree que esto es así, que vive de maneras que defienden los valores del separatismo racial, aunque no articule esta idea de manera pública. A menudo las personas blancas dicen que una de las principales razones por las que no quieren tener vecinos negros es el miedo de que su presencia provoque violencia. En un ensayo fascinante, «Deride and Conquer» [Derrotar y conquistar], Mark Miller defiende que las personas blancas se tranquilizan cuando ven series de televisión que «niegan la posibilidad de la violencia negra con lunáticas fantasías de confinamiento». Los barrios separados se conciben como una forma de contener a la gente indeseable. La película de Spike Lee ofrece una versión diferente de este mismo tema. Cuando la gente levanta barreras se la puede contener. *Haz lo que debes* garantiza al público blanco que la violencia «lunática» que estalla en las comunidades negras «segregadas» en último término hace más daño a las personas negras que a otras personas. A pesar de que se incendie la pizzería, lo que acaba destrozado y arrasado es la comunidad negra y las relaciones entre las personas negras.

Un ritual de desempoderamiento perturbadoramente nihilista se pone en escena cuando una gran multitud de personas negras miran mientras unos «pocos» policías asesinan brutalmente a un joven negro. Una escena así transmite un potente mensaje en una sociedad supremacista blanca. El mensaje no trata de la brutalidad policial y de cómo la ciudadanía debería escandalizarse de que la ley no proteja a las personas negras a las que se considera peligrosas; en lugar de ello el mensaje es que el sistema supremacista blanco de vigilancia y control sigue intacto y que las personas negras son impotentes para afirmar ningún tipo de resistencia significativa. La multitud representa simbólicamente a la turba del linchamiento, solamente que ahora son víctimas negras quienes contemplan el espectáculo. Es difícil imaginar a

todas esas personas blancas que han alabado acriticamente esta película, alabándola de igual modo si hubiera sido Sal quien hubiera sido asesinado, o uno de sus hijos. El «padre» blanco sigue vivo, únicamente se le quema la tienda. Podrá recuperarse de sus pérdidas. Cuando el espíritu de la rebelión y de la resistencia negra se apaga por la muerte de Raheem, suprimido y silenciado, el cuestionamiento de la dominación blanca que había precedido a esta tragedia parece ahora estúpido y equivocado. La imagen de los retratos de Martin Luther King y Malcolm X en las paredes quemadas y chamuscadas de la pizzería puede dar una falsa sensación de victoria. Ese gesto implica que las personas negras no tienen una comprensión sustantiva de la lucha revolucionaria de liberación que vaya más allá de la cuestión de la representación.

No hay muchas críticas que hayan visto en *Haz lo que debas* una seria denuncia de la lucha de liberación negra contemporánea. Pero los personajes varones negros que dentro de la película se alían con el nacionalismo negro carecen de un programa convincente de lucha. O no tienen discurso o son individuos capaces de soltar una buena tirada, pero cuando les alcanza la mierda son incapaces de proporcionar un liderazgo necesario. Apenas se han discutido las implicaciones políticas de estas imágenes. Cuando se considera el continuo énfasis crítico en la cuestión de la representación negra — un debate que se ha centrado en el tema de las imágenes buenas o malas de los varones negros, bien en películas como *El color púrpura* o en las obras de las escritoras negras contemporáneas —, se observa que los retratos de Spike Lee de la masculinidad negra no han suscitado un debate encendido. Parece reinar una suposición tácita de que puesto que él es un varón negro, sus imágenes son «más puras» y, por lo tanto, no deben someterse a la misma crítica rigurosa que merecen, por ejemplo, las de Spielberg o cualquier otro cineasta blanco que explote los temas negros.

Lee emplea muchas figuras estereotipadas y convencionales (el «borracho», la «matriarca» negra llena de sabiduría, el «sabueso» obsesionado con el sexo, etc.). Aunque presenta muchísimos personajes, estos carecen de profundidad. Todos los personajes varones negros parecen «pesos ligeros», trágicamente defectuosos de tal modo que no pueden asumir una responsabilidad plena sobre sus vidas. Esta dimensión de la película queda ensombrecida por su énfasis de trazo grueso en el prejuicio racial. La

trama apunta a que la impotencia que circunscribe y determina el curso de las vidas de los hombres negros se debe exclusivamente a la opresión racista. El género y la clase no se evocan en su calidad de potencias que conforman la construcción de la identidad racial. Esto resulta enormemente irónico, puesto que los diarios de rodaje de Spike Lee revelan que él es agudamente consciente de las políticas de género y clase. Estratégicamente, la película niega la naturaleza problemática de la identidad y ofrece una visión simplista que hace que el color de la piel sea lo que explica todo. Una narración de este tipo no desafía el pensamiento convencional acerca del «sentido» de la raza y de su relación con la formación de la identidad. Los debates contemporáneos progresistas acerca de la raza en los estudios literarios y en la teoría radical tratan de contrarrestar este análisis simplista, intentan mapear las direcciones radicales y subversivas en las que dialogar acerca de la raza, así como las estrategias de resistencia. Analizada desde esta perspectiva, la película resulta retrógrada y carece de potencia crítica.

Significativamente, la dinámica de la producción y las estrategias de comercialización han fomentado que se etiquete a la película como «radical» y así se ha conformado la respuesta pública. En realidad, es el descarado «conservadurismo» de la película (que conforma la manera en la que nos presenta el racismo) lo que la hace atractiva para tanta gente, con independencia de las fronteras de clase y de las afiliaciones políticas. Como todo buen producto capitalista, ofrece algo para cada persona.

Las personas blancas pertenecientes a la élite privilegiada salen con la garantía de que no son racistas, puesto que no comulgan con el racismo en bruto que expresan Sal y sus hijos. Pero la película (a través de esos mismos hombres blancos) puede también legitimar las personas racistas, proporcionando un espacio donde pueden escucharse y proferirse insultos racistas y agresiones verbales. A nadie parece preocuparle que la película otorgue a las personas blancas licencia para verbalizar agresiones racistas.

Las personas negras burguesas pueden ver *Haz lo que debas* y tranquilizarse con la idea de que ellas lo han conseguido, que sus condiciones de vida no son las que se retratan en la pantalla. Pero, a la vez, pueden sentir la conexión con sus «raíces» porque disfrutan de la misma música que las clases negras inferiores o

tienen una misma concepción del «estilo». La película también despliega ropa de marca, acentuando el estilo y la representación personal. Hay momentos en los que parece un desfile de dos horas donde están representadas todas las corrientes de la moda étnica actual (el uso de la tela *kente* africana en trajes caros, etc.). Las personas con dinero pueden estudiar los trajes y apropiarse del estilo, comprar las prendas, la apariencia, la experiencia (hay una larga lista de nombres de diseñadores y de marcas al final de la película). Las personas pobres pueden mirar y desear.

Las personas negras de clase baja que vean la película pueden sentirse momentáneamente empoderadas puesto que su experiencia se ha considerado un tema digno, se ha representado y, por lo tanto, se ha validado una respuesta que puede excluir la forma en la que se apropia y se emplea dicha experiencia.

Tradicionalmente, la clase media negra o la élite intelectual privilegiada se ha basado en la experiencia de las personas negras de clase baja para crear productos estéticos que no desafían el sistema racista de dominación, que crea unas circunstancias económicas opresivas, productos que explotan conceptos esencialistas de una auténtica experiencia negra que sería colorida, sensual, vital, etc., imágenes que ensombrecen la realidad del dolor y la pobreza. Que un artista negro evoque una estética nacionalista no tiene por qué implicar que su obra esté en realidad al servicio de los intereses colectivos del pueblo negro.

El neonacionalismo proporciona el terreno ideológico para la mezcla de estética, política y economía de Lee. A diferencia del constreñido capitalismo negro que formó el movimiento del *black power* en la década de 1960, las estrategias de producción y comercialización de Lee ofrecen un enfoque en el que cada uno puede «quedarse en su lugar», es decir, relacionarse con las personas que son iguales a nosotras, celebrar la vieja dicotomía «ellos contra nosotros», pero envolver ese producto de manera que llegue a un público diverso. Desgraciadamente, un público así puede tener la necesidad de ver los estereotipos y los arquetipos familiares para sentirse cómodo. Prácticamente cada personaje de *Haz lo que debes* ya ha sido anteriormente «visto», traducido, interpretado en algún lugar, en las series cómicas de la tele, en el telediario, etc. Incluso el nacionalismo que se expresa en la película o en las entrevistas de Lee ha sido despojado de su

relevancia política y se le ha dado un aire *chic*, como si fuera una mera preferencia cultural.

En un potente debate acerca de cómo se evoca el nacionalismo en la nueva película de Lee, Michael Dyson (en *Tikkun*) señala las limitaciones de una estética negra que se basa de una forma tan exclusiva en la reconstrucción de los arquetipos:

Lee no consigue estar a la altura de sus dos ambiciones: presentar el arco de una humanidad negra a la vez que proclama una estética negra neonacionalista. Su intento de presentar un universo negro es admirable, pero debería ser un universo en el que las personas actuaran de verdad y no respondieran únicamente a construcciones arquetípicas. Puesto que los personajes portan un significado simbólico tan potente (por mucho que nos resuene) no tienen más remedio que actuar como símbolos, no como seres humanos. Como resultado, la historia parece predeterminada, se le niega una agencia dentro de una configuración complicada de elecciones sociales, personales y políticas.

La negación de la agencia queda de manifiesto especialmente en la caracterización de los varones negros. Es una amarga ironía que los dos líderes negros, Martin Luther King y Malcolm X, cuyas imágenes se venden en la comunidad, fueran pensadores cultos, elocuentes y críticos, pero la persona que trata de mantener vivo su recuerdo, Smiley, sea incapaz de expresar verbalmente la potencia de su mensaje.

No me cabe duda de que, si Alice Walker hubiera creado esta gama de personajes, la crítica habría apuntado que lo que pretendía era despojar simbólicamente a los varones negros de su capacidad de agencia. Los hombres negros capaces de expresarse en la película, los ancianos sabios son todos adictos (borrachos). El trío de varones de mediana edad, Sweet Dick Willie, ML y Coconut, dialogan unos con otros literalmente apoyados en una pared. No es un discurso de resistencia. Es un discurso circular y elaborado, por muy pintoresco y divertido que sea, que sirve para mostrar una y otra vez su impotencia, su incapacidad de afirmarse y actuar. Y después está Da Mayor, el borracho sabio por excelencia, el pensador aislado e inútil cuyo constante buen humor niega la tragedia de sus circunstancias. ¿Son estas las imágenes «positivas» de la masculinidad negra que los varones

negros han estado exigiendo, estas imágenes que no logran expresar el verdadero problema de los varones negros dentro de un patriarcado capitalista supremacista blanco?

Aunque ninguno de los personajes masculinos de Lee es retratado como un bruto violento (con la posible excepción de Raheem, que también tiene un lado amable), sí son descritos únicamente como víctimas. Su capacidad de reír, de bromear y de estar juntos frente a una realidad cruel es admirable, pero no constituye una postura antagonista. Una vez más, los retratos de los varones negros se conforman a los estereotipos populares de la imaginación racista blanca. En lugar de desafiar al público blanco, calman su miedo.

Al mostrar a un joven negro, Radio Raheem, que instiga a la violencia, Spike Lee usa la misma imagen con la que la Nueva Derecha y otros sectores conservadores muestran simbólicamente todo aquello que «amenaza» el imperio de la ley y el orden. Las personas conservadoras no salen de esta película habiendo deconstruido o desafiado la idea de que los jóvenes negros son una amenaza y un peligro. En un momento histórico en el que hay tanta violencia perpetrada por jóvenes blancos, es preocupante ver otra nueva construcción mediática que apunta a que los jóvenes negros son «el problema». Fijaos que, en cuanto las personas negras de la película, en su mayoría varones negros, perturban la paz y se vuelven violentos, los dos jóvenes blancos, que se habían mostrado hasta ese momento tan proclives a la violencia como el resto, se vuelven repentinamente pasivos. El intento de Lee de desafiar la construcción de los hombres jóvenes negros como una amenaza violenta retratando la aún más mortífera brutalidad policial no funciona. La muerte de Raheem es predecible. Si se anticipa, el patetismo que debería crearse en torno a su muerte queda gravemente contrarrestado.

El neonacionalismo, tal y como se presenta en la película, se empareja con una aceptación acrítica de las ideas sexistas de masculinidad que implican una apariencia estoica y *cool*. Esta agenda no permite una exploración completa del dolor del varón negro. Richard Majors ha apuntado en su ensayo «Cool Pose: The Proud Signature of Black Survival» [La pose molona: la orgullosa firma de la supervivencia negra] que lo *cool* es una forma de autoexpresión que los varones negros usan para suprimir y enmascarar sus sentimientos:

La pose *cool*, manifiesta en un estilo de vida expresivo, es también una afirmación agresiva de la masculinidad. Dice y subraya: «Hombre blanco, este es mi territorio, aquí no eres rival para mí». Aunque en el mundo político y empresarial pueda ser impotente, el hombre negro demuestra su potencia en la competición atlética, en el mundo del espectáculo y en el púlpito con una energía que roza lo espectacular. Mediante el virtuosismo de una representación, inclina la balanza social a su favor. «Mírame, tócame, escúchame, pero, ay, hombre blanco, no puedes imitarme». Este suele ser el mensaje subliminal que buscan los varones negros con sus poses exuberantes. La pose *cool*, por lo tanto, se convierte en una firma cultural para estos varones negros.

Los hombres negros de *Haz lo que debas* son *cool*. Buggin' Out personifica este estilo expresivo, en competencia únicamente con Mookie, que tiene su propio estilo. De hecho, Spike Lee, en tanto figura carismática de su propia invención, tanto dentro como fuera de la película, resuena en esta firma cultural; él es «demasiado» *cool*, posando y poniendo posturas por todas partes. Comprobad el lugar de las «poses» en la película. Puesto que muchos de nosotros, las personas negras y todo el resto, disfrutamos de las manifestaciones de lo *cool* en tanto estilo estético y como una respuesta subversiva ante la adversidad, podemos fácilmente pasar por alto el peligro de lo *cool* cuando se vincula con las ideas destructivas de la masculinidad. En opinión de Majors:

Hay muchas situaciones en las que un hombre negro no se permitirá expresar o traslucir cualquier forma de debilidad o miedo o cualquier otro sentimiento o emoción. Asume así una fachada de fortaleza, que mantiene a toda costa, antes de «bajar la guardia» y, por lo tanto, ceder en su actitud *cool*. Puede que los varones negros estén tan condicionados para no bajar la guardia contra la opresión que reciben de la sociedad dominante blanca que esta actitud particular y este comportamiento represente para ellos su mejor defensa contra otras agresiones físicas o psíquicas. No obstante, este mismo comportamiento hace que a estos varones les resulte muy difícil bajar la guardia y mostrar afecto, incluso hacia las personas a las que realmente quieren, o hacia las personas que se preocupan por ellos.

Esta dimensión negativa de lo *cool* se muestra a lo largo de *Haz lo que debas*. Envuelta en el aura de un nacionalismo negro revisado,

vinculado con el capitalismo negro, la película y el entusiasmo que la rodea consiguen evocar de nuevo las construcciones sexistas anticuadas de la masculinidad negra que constituyeron una dinámica central en el movimiento *black power* de la década de 1960, sin sufrir por ello una crítica implacable. Tal vez los espectadores proclives a la película, especialmente todas aquellas personas que han conseguido escribir sobre la película sin llamar la atención sobre la construcción del género, el sexismo o la misoginia, «pasan por alto» estos elementos porque quieren seguir fomentando la idea errónea de que la perpetuación del racismo no está relacionada con la perpetuación del sexismo o la idea aún más peligrosa de que centrarse en el sexismo o en el género mina la capacidad individual de luchar contra la opresión racista.

Haz lo que debas se hace eco de esa corriente del nacionalismo negro que fomenta la exclusión de las mujeres negras y de su papel en la lucha de liberación. Durante una protesta reciente contra el racismo, en una universidad de Connecticut, las mujeres negras a quienes les preocupaba el género y el racismo vieron cómo el liderazgo neonacionalista masculino negro les decía: «Esto es un asunto de raza, no va de las mujeres». La película de Spike Lee transmite un mensaje similar. La extensa secuencia inicial de la película (que rara vez es mencionada en las críticas) se centra en una mujer negra sin identificar que baila de una manera que se suele asociar con lo masculino, es a la vez un comentario sobre el género y sobre los papeles que interpretamos. Claramente ha «dominado» una forma de arte que se asocia principalmente con la interpretación masculina. Pero para hacerlo ha tenido que estirar y distorsionar su cuerpo de maneras que la hacen parecer grotesca, fea y en ocasiones, monstruosa. Que esté tratando de apropiarse de un estilo masculino (podemos ver la versión «femenina» de este baile en el vídeo de Neneeh Cherry «Kisses on the Wind» [Besos al viento]) es algo que se destaca mediante el hecho de que viste el uniforme de boxeo, un deporte que se suele asociar únicamente con los varones, a pesar de que hay unas cuantas boxeadoras negras. Al evocar la metáfora del boxeo, esta escena remite al nuevo libro de ensayos de Ishmael Reed, *Writin' Is Fightin'* [Escribir es luchar], con su exclusivo interés en los varones negros, asociando el dolor del racismo principalmente con su impacto sobre ese grupo. Sola, aislada y haciendo una cosa de hombres, esta bailarina solitaria sugiere simbólicamente que

la mujer negra se vuelve «fea» o «distorsionada» cuando asume un papel designado para los varones. Pero simultáneamente, el espectador, colocado en una posición de voyeur, solo puede impresionarse por lo bien que ella asume ese papel, por su asertividad física.

Esta imagen está mediada por el descubrimiento, más adelante en la película, de que la bailarina es una mujer negra puertorriqueña que ha tenido un hijo con Mookie y que desea continuar su relación afectiva con él. En la película se la describe como verbalmente fuerte, una «mujer negra que no se deja mangonear», que constantemente «cala» a Mookie y lo echa. Su habilidad para esto, como su baile, puede convencer fácilmente a los espectadores de que se encuentran ante una mujer empoderada, aun cuando sea impotente. Completamente objetivada y victimizada por Mookie (engañada por él para representar un objeto sexual, para poner en escena sus fantasías) en último término es seducida de una manera que recuerda a las escenas de sexo sadomasoquistas de *Nueve semanas y media*. Tina es incapaz de negociar su relación con Mookie. Manipulando para lograr sus deseos, se ve constantemente superada. El niño somnoliento que está tumbado entre ellos (que parece un anuncio de malnutrición) está de hecho emocionalmente hambriento, es un símbolo de su vínculo ineficaz.

Muchas de las escenas protagonizadas por mujeres negras en la película aparecen desperdigadas entre la trama central (los diversos conflictos entre los hombres) como si fueran anuncios. Todas las relaciones entre las mujeres negras y los hombres negros en esta película tienen una dimensión sexualizada. Todas las mujeres negras de la película, ya sean madres, hijas o hermanas, se construyen en algún momento como objetos sexuales. El ejemplo más claro de esta manipulación de la imagen femenina y del cuerpo femenino ocurre cuando termina el baile solitario y la cámara se centra en Mookie echado en la cama con su hermana Jade. En un primer momento no podemos saber que la pareja son hermano y hermana, porque parece que se estuvieran despertando juntos. Mookie toca el cuerpo de Jade de una manera familiar, que expresa una intimidad que bien podría tener una dimensión erótica. Desconcertados ante esta situación, muchos espectadores lo dejan pasar como un chiste de Lee. Pero es un comentario crucial que indica cómo se van a tratar los cuerpos

negros femeninos en esta película: vamos a invadir su privacidad, van a ser manipulados por hombres negros. Van a ser retratados como si necesitaran (como en el caso de Jade) que los hombres negros les «enseñaran» que los varones blancos las objetivan sexualmente de una manera degradante. ¿En serio? El tratamiento casual de una escena de incesto simbólico (que puede leerse como «alusión» a todas esas obras de mujeres negras que buscan exponer el horror y el dolor del incesto) marca el tono para el tipo de sexualidad destructiva que surge en esta película. Pocas críticas han considerado que este tema sea algo a lo que haya que dar una respuesta crítica.

Spike Lee puede creer que se limita a contar las cosas tal y como son, pero va mucho más allá. Al retratar la humillación sexista sutil y no tan sutil de las mujeres negras por parte de los hombres negros, de maneras que se describen como graciosas, *cool*, intensas, reinscribe esos paradigmas. La única mujer negra joven que en la película «sale» con los chicos es presentada en una escena en la que se la engaña, se la manipula y se la humilla. La aceptación pasiva de ese papel parece ser el rito iniciático que posibilita que se quede en el grupo. Cuando la violencia estalla, repentinamente la vemos en un papel femenino tradicional, definido por el sexismo, aullando histérica en una esquina, llorando y más tarde rogando a los hombres que se detengan. Tal vez la devaluación de la feminidad negra en esta película pase desapercibida porque encaja demasiado bien con el sexismo que invade nuestra cultura. Si la crítica significativa del racismo, que aparece aquí y allí con fuerza en la película, pudiera alienar a sus espectadores, el sexismo los vuelve a atraer a la película, proporciona la satisfacción que la otra narración les niega. Tina, la amiga de Mookie, parece fuerte cuando empieza la película, pero acaba al final atrapada en ese viejo esquema cinematográfico donde la mujer es «seducida y abandonada», engañada una y otra vez.

A pesar de la explotación sexista de la imagen femenina, la alusión velada a escenarios pornográficos (esa pose del cuerpo de la mujer desnuda inclinándose sobre el macho postrado), es una mujer negra quien emite uno de los mensajes más potentes de la película, aun cuando queda mermado por la realidad de que nadie, especialmente no el macho heroico, está escuchando su voz. Jade declara, con más autonomía de la que ha demostrado durante toda la película, que ella busca «algo positivo en

la comunidad». Ese «algo positivo» se traduce en encontrar una resistencia significativa al racismo y al resto de las fuerzas de dominación, pero no se produce. Las personas que han visto la película, pero no la han «disfrutado», que se sientan en sus butacas sintiéndose deprimidas por lo que acaban de contemplar, recordando las palabras de Jade, sienten impotencia y derrota, aplastadas por la incapacidad de la película de articular ese «algo positivo».

A pesar del valeroso intento de Spike Lee de mezclar política y arte, de usar el cine como vehículo para explorar el racismo, y además un género popular, la película retrata gráficamente el racismo que conocemos sin apuntar lo que se puede hacer para cambiarlo. La película no desafía la comprensión convencional del racismo; reitera las viejas ideas. El racismo no es simplemente un prejuicio. No siempre asume la forma de una discriminación abierta. A menudo son formas sutiles y encubiertas de dominación racistas las que determinan la suerte actual de las personas negras. Para entender y resistir nuestra situación actual no podemos analizar el racismo a través de una miope lente neonacionalista que lo convierta en un tema de «ellos contra nosotros». Como afirma Dyson: quienes «tratan de resistir al nuevo estilo del racismo deben dedicarse a señalar las actitudes escurridizas y las acciones ambiguas que señalan la presencia del racismo sin que parezca que lo es».

Combatir el racismo y otras formas de dominación requerirá que las personas negras desarrollen lazos de solidaridad con personas que no son como ellas, pero que comparten compromisos políticos semejantes. El racismo no va a dejar de existir cuando las personas blancas se vayan de los barrios negros. No se va a eliminar cuando contremos la producción de bienes y servicios en diversas comunidades negras o cuando la perspectiva afrocéntrica invada nuestro arte. La nostalgia por las expresiones del estilo negro, que son cada vez menos accesibles a las personas negras que ya no viven en comunidades mayoritariamente negras, pueden teñir nuestra respuesta crítica a *Haz lo que debas*.

La potencia de Spike Lee en tanto artista y cineasta consciente radica en su disposición a reconocer que el arte es político, que expresa perspectivas políticas, que puede ser un medio de cartografiar nuevas agendas políticas sin hacer concesiones estéticas.

Al generar tanto debate, su película muestra que el arte puede servir como una fuerza que conforma y transforma el clima político. La recepción abrumadoramente positiva de *Haz lo que debas* enfatiza la necesidad urgente de un debate público más intenso y potente sobre el racismo, la necesidad de una lucha de liberación negra visionaria y rejuvenecida. Estética y políticamente, la película de Lee ha abierto otro espacio cultural para el diálogo, pero es un espacio que no es intrínsecamente contrahegemónico. Solamente mediante la práctica política radical y progresista se convertirá en un lugar de resistencia cultural.

19. Una llamada a la resistencia militante

EL COLECTIVO Malcolm, Rodney, Biko de Toronto me invitó a hablar el 9 de agosto de 1988. Se trataba de un evento que conmemoraba el día que las mujeres de Sudáfrica se reunieron en masa en Pretoria para protestar contra las Leyes de Pases, para protestar contra el apartheid. Aunque me sentí muy honrada por la invitación (fue una de las pocas ocasiones en las que varones negros de la izquierda radical organizaban una conferencia feminista y pedían que hablara una mujer negra) expresé mis dudas sobre si yo era la persona más adecuada para la ocasión. Me parecía que no conocía suficiente la historia del apartheid en Sudáfrica o las circunstancias particulares de las mujeres negras de aquel país. Incluso después de confesar mis limitaciones me apremiaron: «Hermana, ven a hablar, necesitamos tus palabras». Accedí a ir, diciendo que lo que tenía que ofrecer era un mensaje desde el corazón de la solidaridad en la lucha, de las mujeres afroamericanas a las mujeres sudafricanas. Después de leer intensamente sobre la situación de las mujeres negras en Sudáfrica, decidí hablar acerca de la manera en la que el sexismo conforma el sistema del apartheid, la naturaleza de género de las agresiones a las personas negras, especialmente la interrupción de la vida familiar, centrarme en las mujeres negras que trabajaban como criadas en las casas blancas. Mi charla se llamaba «We Know Our Sisters Suffer» [Sabemos que nuestras hermanas sufren]. No empezaba con Sudáfrica, sino con mis recuerdos de infancia en el apartheid

del sur de Estados Unidos, con los recuerdos de las mujeres negras que salían de los espacios segregados por raza de nuestra comunidad para trabajar en los hogares blancos. Mientras contaba estos recuerdos, repetí varias veces una frase que recorre *Freedom Charter* [Carta de la libertad], una obra que documenta los aspectos del movimiento de liberación negra en Sudáfrica: «Nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido» Las mujeres negras sudafricanas del público respondieron. Conocían de primera mano lo que estaba describiendo. Escucharon en mis palabras una experiencia común, un vínculo entre el pasado afroamericano y la lucha contemporánea contra la supremacía blanca que nos unía.

Un artículo que escribí para *Z Magazine* en enero de 1988 sobre la supremacía blanca comenzaba con una declaración de solidaridad entre las personas negras de las Américas y las personas negras de Sudáfrica. Afirmaba que compartíamos una lucha común arraigada en la resistencia, la lucha para terminar con el racismo y la dominación supremacista blanca sobre las personas negras de todo el mundo. Cuando se publicó el artículo, varios colegas académicos blancos de izquierdas me informaron de que estaba equivocada, que no estaban de acuerdo con que Estados Unidos fuera una sociedad supremacista blanca. Estos colegas han construido su reputación universitaria escribiendo sobre la raza, interpretando a las personas negras, nuestra cultura, nuestra historia. Dejaron de apoyar mi investigación intelectual después de la publicación de ese artículo. Para mí era un escrito militante, que expresaba ideas en las que muchas personas negras creen, pero que no se atreven a expresar por miedo a alienar y aterrorizar a las personas blancas con las que interaccionamos a diario. Hubo personas, tanto negras como blancas, que me dijeron que el artículo era «demasiado extremista». Adopte la forma que adopte, la militancia negra siempre es demasiado extremista en un contexto de supremacismo blanco, demasiado fuera de lugar, demasiado peligrosa. Al estudiar de nuevo la historia de la lucha de liberación negra en Estados Unidos, podemos ver que muchos momentos gloriosos —cuando nuestra desgracia se reconoció y se transformó, cuando individuos, blancos y negros, sacrificaron y entregaron sus vidas por la búsqueda de la libertad y de la justicia— se produjeron porque hubo gente que se atrevió a militar, a resistir con un compromiso apasionado. A menudo

les digo a mis estudiantes, que no recuerdan esa época, que miren las imágenes de archivo de la lucha por los derechos civiles, que miren esas viejas fotografías (¿recordáis aquellas en las que hay hombres y mujeres jóvenes, blancos y negros sentados en el mostrador del Woolworth?) y que vieran ahí el sacrificio y el sufrimiento que experimentaron.

Cuando enfrento el profundo nihilismo que amenaza nuestras vidas, que tiene acogotadas hoy a la mayoría de personas negras, que nos estrangula hasta impedir que nos comprometamos con eficacia en la protesta y la resistencia, me pregunto no tanto dónde se ha ido ese espíritu de militancia, sino cómo se ha sostenido y alimentado nuestra capacidad de lucha. Hay gente que puede haber escuchado la voz de la resignación en aquel sermón profético, cuando Martin Luther King declaró que había subido a la cima de la montaña y había recibido una visión pero, para muchas de nosotras, era un mensaje militante. Le escuchamos dar testimonio de que había encontrado la reconciliación en la cumbre de aquella montaña, la comprensión de que la lucha de liberación negra merecía el sacrificio, que estaba preparado para entregar su vida. Aunque no muchos la escucharon, la dramaturga Lorraine Hansberry se hizo eco de esa militancia cuando escribió en 1962: «La situación de nuestro pueblo dicta lo que solamente pueden llamarse actitudes revolucionarias». Respondiendo a las críticas blancas del *black power* y de la oposición militante al racismo, Hansberry declaraba: «[...] Los negros deben implicarse en todos y cada uno de los medios de la lucha: legal, ilegal, pasiva, activa, violenta y no violenta. Tienen que acosar, debatir, firmar peticiones, donar dinero para la defensa legal, hacer sentadas, huelgas, boicotear, cantar himnos, rezar en las escalinatas y disparar desde sus ventanas cuando los racistas vayan a arrasar sus comunidades».

Entre sus palabras, la afirmación que más me ha apelado en momentos en los que me siento demasiado cansada como para seguir luchando es el recordatorio militante de que: «La aceptación de nuestra situación actual es la única forma de extremismo que nos desacredita ante nuestros hijos». Hansberry fue una de las muchas artistas, escritoras, pensadoras e intelectuales negras de su tiempo que no se avergonzaba de vincular el arte y la política revolucionaria, que no tenían miedo de hablar en público contra el imperialismo blanco en África.

Una militancia semejante se puede percibir en la película antiparthoid de Euzan Palcy, *Una árida estación blanca*. Es una obra que explora el nacimiento de la conciencia crítica desde el punto de vista de las personas negras comprometidas en la resistencia militante al apartheid, de un padre y un hijo liberales blancos, que se radicalizan luchando a favor de los oprimidos. Que la película se centre en una familia blanca molestó a muchos espectadores progresistas que no querían ver otra película sobre el proceso de radicalización de un varón blanco, especialmente una dirigida por una mujer negra. Por tópica y aburrida que pueda parecer esta representación a alguna gente, es sin duda una representación de la blanquitud que molesta al *statu quo*, que desafía al público blanco a cuestionarse el racismo y el progresismo de una manera mucho más avanzada de lo que normalmente permite el cine hegemónico. ¿Cuántas películas muestran a varones blancos que actúan en solidaridad con las personas oprimidas en su resistencia a la dominación racista blanca? ¿Por qué será que tantas críticas dijeron que esta representación no tenía interés, como si fuera una visión habitual? Hablando del «progresismo de la Guerra Fría» en un foro sobre «La revolución negra y el retroceso blanco», en la década de 1960, Hansberry señalaba:

El radicalismo no es algo ajeno a este país, ni el blanco ni el negro. Tenemos una gran tradición de radicalismo blanco en Estados Unidos, y nunca he escuchado a una persona negra burlarse del nombre de John Brown. Algunas de las primeras personas que murieron en esta lucha eran hombres blancos [...] No creo que podamos decidir nada en último término basándonos únicamente en el color. La pasión que expresamos debería entenderse, creo, en ese contexto. Queremos una identificación total. No es una cuestión de sacar a nadie del relato; es una fusión [...], pero tiene que ser una fusión sobre la base de una equidad auténtica y genuina. Y, si creemos que no va a ser doloroso, nos equivocamos.

La película de Palcy es la exploración cinematográfica de cómo un progresista blanco se da cuenta de qué es lo que le exige la auténtica solidaridad con los oprimidos, pero esa potente dimensión de la película apenas ha recibido atención. La realidad del racismo continuado de Hollywood y de la cultura de la supremacía blanca, que dicta que es más probable que la gente vaya a ver en masa una película sobre Sudáfrica con una trama

emocionante centrada en personas blancas, no disminuye el elemento subversivo radical de la película. Y uno de esos elementos es la compleja representación de la «blanquitud». La historia de un progresista blanco que adquiere una conciencia radical es una representación que necesitan muchas personas blancas indiferentes o dubitativas, que no saben aún que pueden jugar un papel en la lucha por acabar con el racismo.

Pero no todos los progresistas son iguales en esta película. En tanto el abogado cínico que supuestamente ya ha pasado por lo que Ben du Toit está experimentando, Marlon Brando nos ofrece otra visión, y la periodista blanca radical (y su padre que la apoya) aún otra perspectiva. Además de esto, ¿qué otra película contemporánea ha descrito, tan claramente como esta, la complicidad de la mujer blanca en la perpetuación de la supremacía blanca? La supremacía blanca es un asunto de familia, no un mero espectáculo del patriarcado.

Aunque Palcy se enfrentó a limitaciones que sin duda la obligaron a desradicalizar su visión, *Una árida estación blanca* tiene muchos momentos cinematográficos subversivos. Una y otra vez se interroga a la blanquitud, se la expone, se la problematiza de maneras novedosas. Uno de esos momentos se produce cuando Ben trasgrede los límites de la supremacía blanca mediante el gesto aparentemente inocuo de abrazar en público a Emily, la mujer negra del jardinero asesinado, Gordon. En ese momento la película se plantea cuestiones críticas acerca de la intersección de la raza y el género, acerca de la sexualidad y del poder, que pocas veces se abordan en el cine. Palcy explora la cuestión de si un varón blanco que decide prescindir de su privilegio y trabajar a favor de las personas oprimidas que luchan contra el racismo no está desafiando, como consecuencia de su acto, el sistema de poder masculino patriarcal. Ben du Toit da la espalda al derecho de nacimiento patriarcal que es el legado del esposo, y que se le ha ofrecido como un necesario rito de iniciación. Mediante ese gesto demuestra que es digno de la solidaridad negra. Para emplear la frase de Adrienne Rich, debe ser «desleal a la civilización» y así Palcy, conscientemente o no, vincula la lucha por terminar con el racismo con la lucha feminista, apuntando a que cualquier auténtico desafío masculino blanco a la supremacía blanca amenaza la estructura del patriarcado blanco. Pocas feministas blancas han reconocido que la lucha para acabar

con el racismo desafía y obstaculiza el patriarcado supremacista blanco, aunque ahora sea un lugar común en el feminismo reconocer la importancia de la raza. Las mujeres blancas privilegiadas y falocéntricas de la película de Palcy quieren conservar intacto su lujoso estilo de vida y apoyan activamente al patriarcado supremacista blanco. Las representaciones de la feminidad blanca en la película no permiten que se pase por alto la raza y la clase, y que se considere a estos personajes como «solo mujeres».

Una y otra vez en *Una árida estación blanca*, Palcy apunta a que no es la raza, el género, la clase o cualquier otra circunstancia la que determina si se va a tener o no un punto de vista político radical. Las personas negras explotadas son tan reticentes a participar en la lucha de resistencia como los blancos paralizados como es el caso de Ben du Toit. Al igual que él, deben elegir el compromiso político radical y la potencia de esa elección se ve en los sacrificios y en los riesgos asumidos para cumplir esos compromisos.

Aunque todas las personas negras de la película comparten un destino común, no comparten una interpretación común de su situación. No están todas radicalizadas. Palcy muestra que una conciencia radical crítica es un punto de vista aprendido, que surge de la conciencia de la naturaleza del poder y de la dominación que se confirma después por la experiencia. Por eso los niños negros y las niñas negras asumen un papel principal, cuestionando a sus padres, resistiéndose al *statu quo*. Muchos espectadores han permitido que su decepción por el hecho de que la película se centre en personas blancas no les deje ver las potentes representaciones de la militancia negra. ¿Cuándo ha mostrado una película de Hollywood a personajes negros que resisten con orgullo la supremacía blanca? ¿Qué películas recientes de cineastas negros, ya sean películas de Hollywood o independientes, han explorado una resistencia negra relevante a la supremacía blanca? Tal vez sea este punto de vista cinematográfico lo que ha provocado la tibia recepción de *Una árida estación blanca*. Saliendo de una sala en una ciudad del Medio Oeste, escuché a personas blancas decir a otras personas de la cola que no fueran a ver la película porque era «demasiado violenta». ¿Querían decir con «demasiado violenta» que el prota blanco bueno muere y que el prota negro revolucionario vive?

No solo los protagonistas son militantes en la película. La dramatización más potente de la militancia negra implica a los personajes secundarios que pocas veces se mencionan en las críticas. Pero sus acciones desafían la idea de que la lucha de liberación negra solamente podrá tener lugar si hay un líder inspirado, individual y mesiánico (y preferiblemente varón). Hay dos escenas memorables que cuestionan esta premisa. Una sucede en la dramatización de la manifestación de Soweto, en la que los escolares negros fueron brutalmente asesinados por la policía. Sophie Tema, una periodista negra, ofreció al mundo el primer relato presencial de los hechos. Palcy repite ese gesto mediante su propio relato. El público ve dos niñas negras que huyen de la policía. La pequeña recibe un brutal disparo y su hermana mayor, enfrentándose al opresor, dice: «Habéis matado a mi hermana, matadme a mí también». La escena es completamente subversiva, una de las representaciones más radicales de la militancia negra. La mirada directa que la chica dirige a la cámara y a sus opresores nos informa de que no es una víctima. Está de pie en medio de la matanza, no callada sino capaz de dar testimonio mediante sus palabras, capaz de responder. ¿Qué joven negra que vea esta escena no sentirá respeto e inspiración por el valor que muestra el rostro de la hermana mayor? Aunque su hermana pequeña haya sido asesinada como sacrificio, ella vive para dar testimonio y para continuar la lucha. Ella recordará. Esta escena no parece haber impactado demasiado al público de esta sociedad, que no presta atención a los asuntos de las niñas negras, pero yo querría que toda niña negra que está luchando para resistir el racismo la viera, que fuera capaz de conservarla en su mente, colocarla junto a todos los retratos sexistas/racistas pasivos de cómo ser niña negra que abundan en los medios de comunicación de masas.

Otra escena impredeciblemente subversiva ocurre en la sala del tribunal. Ahí no es la interpretación de Marlon Brando la que nos deja sin palabras, sino la del mensajero negro que sube al estrado para supuestamente testificar y cubrir las maldades de la supremacía blanca, negando la tortura y la violencia sobre las personas negras. Cuando se rebela, el público no solamente se sorprende, se emociona. Por escenas así, *Una árida estación blanca* es un *thriller* logrado. Pero lo que más me emocionó fue el retrato de la resistencia. Una vez más era una resistencia que exigía un sacrificio. La rebelión militante tiene un precio. La escena no es

menos potente porque sea utópica. Puede que, en estos tiempos menos militantes, necesitemos imaginar una vez más la posibilidad de la resistencia; porque lo que no podemos imaginar no va a ocurrir nunca. Las acciones del mensajero son una llamada a la resistencia militante.

Ese espíritu de resistencia militante se personifica en el personaje de Stanley, interpretado por el actor sudafricano Zakes Mokae. La primera vez que vi a Zakes fue en una obra de Fugard. Hablando de su interpretación, de la situación en Sudáfrica, me impresionó el aura de tranquilidad que emanaba de su persona. Esta tranquilidad frente a la lucha es lo que expresa el personaje de Stanley. A lo largo de la película es el estratega revolucionario *racional*. Vemos su vulnerabilidad emocional únicamente cuando muere Emily, una escena que apunta a que incluso el espíritu más militante puede quebrarse. Stanley únicamente puede lograr sus fines revolucionarios con el apoyo colectivo. Es el apoyo de Ben lo que le sostiene durante ese difícil momento. ¿Quién puede cuestionar que el mensaje de la película es que las personas blancas deberían asumir un papel más importante en la lucha contra el racismo y la supremacía blanca y que las personas negras deberían resistir de forma militante?

Palcy tardó cinco años en hacer esta película. Con esta película se atreve a confrontar la actual situación en Sudáfrica. Esta es la culminación de la promesa radical de la película, que a la vez despierta y renueva el interés por la lucha contra el apartheid y que nos hará recordar: «Nuestra lucha es también una lucha de la memoria contra el olvido». Quien no haya escuchado la llamada a la participación militante en la lucha de liberación negra que expresa esta película se ha perdido su mensaje más importante.

Después de mi conferencia en Toronto, me reuní con personas negras sudafricanas para comer y charlar. A mi lado se sentó Mangi, un joven negro. Me impresionó su conocimiento de las luchas de liberación negra de todo el mundo y su comprensión sofisticada de la política feminista. Vi reflejado en él la esperanza de una mente negra descolonizada, liberada. Aquella noche me habló de su vida en el exilio, lejos de su madre y de su hermana. En el exilio él estaba seguro, vivo, bien, y críticamente consciente. Pero yo escuchaba en su voz el anhelo de intimidad, familia y comunidad perdida. La familia y la comunidad negra están

destrozadas en *Una árida estación blanca*. Esa es la realidad de la mayoría de las familias negras de Sudáfrica. Las personas afroamericanas comparten esta grave situación. Nuestras familias y comunidades están en crisis. ¿Podremos afrontar esa crisis con militancia, con la voluntad apasionada de resistir y el compromiso de luchar que nos lleve a la transformación de nuestras vidas y de la sociedad? Enferma y agonizante, Lorraine Hansberry continuaba interrogando su compromiso político, preguntando: «¿Sigo siendo una revolucionaria? Intelectualmente, sin ninguna duda. Pero, ¿estoy preparada para entregar mi cuerpo o mis comodidades a la lucha?» La película de Palcy también plantea esa cuestión. ¿Quién responderá?

20. Sexualidades seductoras. Representar la negritud en la poesía y en la pantalla

ESCRITO EN UN TONO JOVIAL y familiar, el poema de Langston Hughes, *Old Walt* [Viejo Walt], dice a sus lectores que Walt Whitman fue un hombre que «salió a buscar y encontrar, encontró menos de lo que buscó, buscó menos de lo que encontró». Son versos misteriosos. El lector no sabe nunca qué es lo que Whitman buscaba o la naturaleza de su anhelo. Recordándolo como uno de los primeros poetas gay en el armario de Estados Unidos, cuyos poemas hablaban abiertamente del homoerotismo masculino, se puede escuchar en el saludo de Hughes a Whitman un elogio de su disposición a explorar el deseo transgresor. La obra de Hughes expresa admiración, reconocimiento y una sensibilidad compartida. El poema sugiere intimidad, familiaridad, como si el narrador y Whitman fueran camaradas. Los versos que me encantan del poema son los que comunican al lector que a Whitman «le complacía igual buscar que encontrar». Es esa evocación del placer lo que es seductora, lo que apunta a que el poema trata de sexualidad y deseo.

Como devota lectora de la poesía de Langston Hughes durante más de veinte años (aprendiendo a recitarla de niña, después enseñándola o leyéndola en silencio en la oscuridad de las noches solitarias) siempre me imagino que estoy leyendo al Hughes que la mayoría de la gente no quiere conocer, al poeta sensual obsesionado con el deseo. Buena parte de su obra habla del anhelo erótico, del deseo atormentado, de la carencia, del

abandono romántico, de las relaciones entre los hombres negros y las mujeres negras que no funcionan, que terminan mal, dolorosamente, que dejan a la gente sobrecogida por la tristeza, sumida en la desesperación, deseando la muerte. No, este no es el Langston Hughes que la mayoría de la gente lee o recuerda. No escuchan al poeta que escribe en *Lament over Love* [Lamento de amor]: «Espero que mi criatura nunca ame a un hombre. Digo que espero que mi criatura nunca ame a un hombre. El amor puede herirte más que cualquier otra cosa».

En la obra de Hughes, el deseo romántico es una pasión enloquecedora y atormentada. A menudo en sus poemas la voz que narra es una mujer negra angustiada por el amor. Cómodo en este travestismo ficticio, Hughes se apropia de las voces femeninas, convirtiéndolas en un sinónimo de vulnerabilidad sexual. ¿Quién es esa mujer negra que anhela, que se abre al amor y es traicionada, que siempre acaba herida, nunca satisfecha? Los poemas de Hughes pintan unos gráficos retratos de vulnerabilidad sexual o de sadomasoquismo sexual. El erotismo del que habla una y otra vez en sus poemas está ligado, atrapado en una letanía de pérdida, de abandono y de promesas incumplidas: el deseo es una herida.

Este es el Langston Hughes que yo veo apasionadamente representado en la conmovedora película de Isaac Julien, *Looking for Langston* [Buscando a Langston]. A diferencia de la crítica que ha visto esta película y ha salido pensando que «no trata de Langston Hughes», yo salí abrumada por la manera brillante y vívida con la que la película evocaba una dimensión íntima de la realidad poética de Hughes, las actitudes acerca del anhelo sexual y de la tristeza erótica expresada en sus poemas. En *Art Forum*, el crítico Greg Tate dice que «lo que Julien ha llamado una meditación fílmica sobre el poeta y escritor Langston Hughes en realidad es más un collage sobre las condiciones históricas de ser negro, gay, silenciado e incomprendido». Sin duda *Looking for Langston* es una de las afirmaciones más potentes sobre esas preocupaciones. La película también desafía a los espectadores a reconocer esta realidad, sin que haga sombra al énfasis meditativo específico sobre Hughes. Buena parte de la tensión dramática de la película surge cuando Julien intenta cinematográficamente (como lo ha dicho él mismo en una entrevista con Essex Hemphill en *Black Film Review*) «que el deseo exista en la construcción

de las imágenes y que el relato construya efectivamente una narración que permita que el público medite y piense, en lugar de contarle cosas». Hay espectadores que salen de la película habiendo visto en ella únicamente una documentación visual de la realidad negra gay. Pueden salir preguntándose acerca de su confrontación con imágenes que no habían visto nunca y no conectarlas de ninguna manera con Langston Hughes o con la explotación meditativa multidimensional que sucede en la pantalla.

Cuando vi *Looking for Langston* sentí un nerviosismo, una tensión, una rigidez en mi cuerpo que, por lo general, solo experimento cuando estoy viendo un thriller, cuando trato de anticipar lo inesperado. Me provocó esas sensaciones que la película trataba de la transgresión, del movimiento hacia un territorio misteriosamente desconocido e indefinido. La película retrata a la vez el deseo transgresor y es, en sí misma, la encarnación y la representación de una transgresión que vemos y presenciamos. Habla de lo que se ha silenciado y no se ha dicho nunca en este género visual. Incluso su producción y su construcción están determinadas por las fuerzas de la represión y la negación, por los intentos de los herederos de Hughes de controlar la representación, de poner barreras y confinar. Somos testigos de esa tensión en la película. Cuando necesitamos escuchar más palabras de Hughes, más poemas, aceptamos menos, incluso aunque tengamos que interrogar a la ausencia, a las fuerzas que silencian, que han creado esa carencia.

Looking for Langston cruza fronteras y presume de su transgresión. Al público le sorprende el desvelamiento dramático de la identidad negra gay, los retratos directos y audaces de artistas varones negros, la homosexualidad elocuente de James Baldwin, de Bruce Nugent y otros, no porque sus preferencias no fueran conocidas sino porque no se les representa solos y aislados. El poder de estas imágenes reside en su presencia colectiva. Contra ese telón de apertura cae la sombra de la práctica sexual sin nombre y ocultada de Hughes. Desde el principio la película se nombra como búsqueda, con el ojo de la cámara, de esa sexualidad escondida y reprimida a la que se alude pero que no se menciona nunca directamente, ni en la obra de Hughes ni en buena parte de la literatura crítica sobre esa obra. Puesto que cualquier intento de reconstruir esa sexualidad siempre es un recordatorio de lo que se ha perdido, es adecuado que la película empiece con imágenes de duelo.

La muerte y el deseo se ligan en *Looking for Langston*. Los dolientes están dispuestos con belleza, incluso seductoramente. Su postura sugiere que no compartir el duelo por esta muerte es perderse algo precioso, quedarse fuera de la colectividad de la experiencia negra. Las mujeres negras y los hombres negros están codo con codo en esta escena, experimentan un dolor compartido porque alguien, sin duda un ser amado, ha muerto. Solo que no se le nombra. Y, cuando la imagen del poeta parece representarse como fallecida, la película actúa para documentar la presencia, para resucitar y para traer de nuevo a la vida lo que se ha perdido; identifica y nombra. Esas primeras escenas funerarias son potentes, románticas y nostálgicas. La pérdida existe a la vez que la belleza, que, aunque afirma la vida, no puede hacer impotente a la muerte.

La muerte reclama el centro del escenario en el inicio de *Looking for Langston*. Mediante la construcción imaginativa de un universo estético en el que la belleza se funde con la muerte y la decrepitud, que parecen inseparables, la obra de Julien, como las novelas del escritor japonés Yukio Mishima, que estaba obsesionado por los deseos homoeróticos, apunta a que es un vínculo irrevocable. Más que disminuir el deseo, la posibilidad de la muerte solo lo intensifica. En su biografía de Mishima, Peter Worige supone correctamente que, en la concepción del mundo de Mishima, «cualquier cosa que tenga valor existe en la proximidad de la muerte». La ceremonia fúnebre como ritual de rememoración en el inicio de *Looking for Langston*, con su pompa y elegancia serena, nos informa sin palabras de que esta muerte es preciosa y de que no deberá olvidarse. En un mundo aterrorizado por la masacre de las enfermedades incurables, en el que la amenaza del sida vincula la muerte con la sexualidad, todas las formas de sexualidad transgresora se representan como horribles y mortíferas. En un contexto cultural así, se representa a menudo el deseo homosexual como algo feo, no romántico, indeseable. La película de Julien subvierte y obstaculiza esa representación. Aquí el homoerotismo, el deseo homosexual que, como todas las pasiones sexuales, culmina en el reconocimiento de la posibilidad de la pérdida, de la muerte, es a la vez trágico y maravilloso. La muerte ya no es una pesadilla; es un elegante ritual transformador, una ocasión que exige, que incluso requiere, un reconocimiento sentido y una memoria. Durante la escena del

funeral, el amado que ha sido excluido, expulsado, es abrazado colectivamente en los brazos de la memoria. Las primeras escenas de *Looking for Langston* son una bienvenida, una resurrección. Desde la tumba surge la imagen mutilada de Langston Hughes, la representación distorsionada, la práctica sexual oculta. Resucita como símbolo del cuerpo negro masculino deseado y deseable, del sujeto homoerótico, homosexual, radical del sexo, transgresor.

La nueva antología *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past* [Oculto a la historia. Reclamar el pasado gay y lésbico], editada por Martin Bauml Duberman, Martha Vicinius y George Chauncey Jr., incluye un ensayo de Eric Garber, «A Spectacle in Coor: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem» [Un espectáculo en Coor. La subcultura lesbiana y gay en la Era del Jazz de Harlem], que documenta que «la homosexualidad formaba sin duda parte de este mundo», pero también que la expresión franca de este deseo era parte de un marco más amplio de prácticas transgresoras y sexualmente diversas. La atmósfera de la época permitía que la sexualidad no se expresara sencillamente en la oposición binaria homosexual/heterosexual, sino mediante formas variadas de práctica sexual. Era una época en la que había gays negros que se atrevían a «salir» y era también una época de fluidez sexual. Así el cantante de *Sissy Man Blues* podía exigir: «Si no puedes traerme una mujer, tráeme un maricón». La sexualidad que evocan esas letras juguetonas es compleja. No apuntan a una sexualidad estructurada sobre los cimientos de un acuerdo consensuado entre dos adultos, sino a una sexualidad de múltiples capas y dimensiones, que está conformada por las jerarquías y las estructuras de poder existentes. Cuando se piensa la sexualidad de Langston Hughes, teniendo en cuenta este contexto cultural, aparecen muchas maneras de abordar una interpretación y una comprensión de su práctica sexual. Garber escribe que «la naturaleza exacta de la sexualidad de Hughes sigue siendo imprecisa». Es este seductor abismo, entre el hecho y la posibilidad, lo que hace que todos los intentos de documentar de alguna manera exclusiva la práctica sexual de Hughes supongan un borrado potencial. La biografía de Hughes apunta a que él disfrutaba del elemento de misterio. La práctica sexual transgresiva tiene sus raíces en el misterio, en el coqueteo entre el secretismo y la revelación. La represión y la contención, aun dolorosas, pueden también magnificar el deseo. Puede que aún no haya un contexto cultural que nos

permita entender ese deseo que no quiere ser nombrado, no por miedo (la exploración abierta de la sexualidad en la obra de Hughes apunta a que no tenía miedo de abordar los asuntos sexuales), sino por una concepción perversa. Mishima creía que la pasión más consistentemente sostenida permanecía no declarada, incluso aunque se consumara. Tal vez Hughes tenía un ethos erótico semejante. La película de Julien vincula a Hughes con la práctica homosexual sin eliminar este elemento de misterio. La película juega con él, lo convierte en la materia de una intriga y de una búsqueda sexual excitante.

Looking for Langston reconstruye e inventa una historia de la sexualidad gay negra a la vez que problematiza la idea de secretismo y represión. El Renacimiento de Harlem es la representación de un «lugar» oculto dentro del armario para el deseo sexual gay negro durante la era del jazz, y se describe como un espacio que limita, incluso aunque se convierta en el lugar de expresión de una subcultura única. En la película hay siempre un aura de misterio. El deseo queda incierto y en la sombra, y la posibilidad de satisfacción es dudosa. El anhelo de un reconocimiento franco se yuxtapone con la intensidad rarificada del deseo que surge en el contexto de la represión. Las imágenes de la película plantean preguntas: ¿qué aspecto tiene y cómo se siente el deseo en ese espacio en el que el reconocimiento pleno es peligroso y negado? La obra de Julien apunta a que, dentro de este lugar, el ojo, más que el pene, se convierte en el significante principal. En el terreno inexplorado del deseo homosexual del varón negro, de los hombres negros que se miran, la mirada es lo que visibiliza lo que podría pasar sin ser visto. Así como Hughes apunta en *Old Walt* que hay placer en la búsqueda, Julien construye cinematográficamente un mundo en el que la seducción se inicia con la mirada, con los ojos que narran el deseo, incluso cuando no se tiene voz. El anhelo apasionado por esa satisfacción erótica, que es también un reconocimiento, se expresa en la película mientras hombres negros de todos los tonos, matices y tipos corporales se ojean, se miran fijamente, se devuelven la mirada. Esto no es una documentación de la realidad; es una evocación imaginativa de lo que se desea.

La realidad está plagada de contradicciones. La presencia de hombres blancos gay en la película recuerda al público que la raza, el racismo y las políticas de la supremacía blanca conforman

la construcción de la identidad sexual negra, de la homosexualidad negra. El deseo de reconocimiento que libera se contrasta con la mercantilización canibalística de la sexualidad masculina negra, vivamente evocada en los encuentros interraciales de la película. Los varones blancos parecen fantasmales, extraños, fuera de lugar. Pero la «blanquitud» llama la atención sobre su presencia, centraliza, destaca sobre la oscuridad. Simbólicamente, representan ese anhelo que desmiembra la carne negra. Evocan la realidad del deseo homosexual en una cultura de supremacía blanca, una historia en la que los cuerpos negros, cuanto más jóvenes mejor, serán intercambiados, vendidos, «adjudicados» al mejor postor, y puestos a servir. La mirada del varón blanco, tal y como aparece en la película, es colonizadora; no libera. ¿Qué deseo se expresa cuando la única desnudez frontal que se ve en la película figura como una imagen secundaria, las fotografías de hombres negros desnudos que tomó el adinerado fotógrafo blanco Robert Mapplethorpe? ¿Quién posee esas imágenes y a quién le pertenecen? En ellas es el pene erecto y no el ojo lo que personifica la masculinidad homoerótica negra. Esas imágenes pierden sentido y potencia en el contexto de la película. Quedan subsumidas por el ojo crítico del cineasta que interviene críticamente, desafiando sin suprimir o negar la legitimidad de esta representación. Aunque reconocida, la visión de Mapplethorpe es sencillamente no convincente cuando se despliega dentro de un marco en el que la imagen que prevalece es la del cuerpo negro masculino que se define como sujeto, no como objeto.

Buena parte de la potencia visual de esta película se deriva de su confrontación con las imágenes estereotípicas de los cuerpos negros, de la sexualidad y de la producción de una contraestética que interviene. El público está obligado a ver pieles oscuras y labios gruesos, todos esos rasgos de la negritud y de la masculinidad que han sido descritos en la cultura racista/sexista como el epítome de lo que no es hermoso, desde una perspectiva afirmativa, una que desafía el estereotipo negativo y transforma la imagen. Esta película puede ser la primera vez que mucha gente contemple la masculinidad negra con placer visual, no con una sensación de amenaza o de peligro. Al contrario que el estereotipo popular, en *Looking for Langston* los hombres negros parecen vulnerables, ceden el escudo protector de masculinidad petrificada que en la vida real se espera que porten como una máscara.

En la visión artística de Julien, los hombres negros pueden encontrarse y conocerse en un encuentro pleno que les permite expresiones diversas de identidad, aunque celebre fundamentalmente el despliegue erótico de la pasión mutua entre hombres negros. Esa pasión queda intensamente evocada en la poesía de Essex Hemphill. En voces en off poéticas que declaran en alto y orgullosas el placer y el dolor del homoerotismo y la homosexualidad negra, las palabras de Hemphill rompen el silencio, reclaman una homosexualidad que no tiene miedo de que se la escuche de más, que asume su presencia en la historia. Hay una tensión en toda la película entre esa elocuente voz erótica negra y gay y el silencio de la incertidumbre, del no saber, que limita y encierra la sexualidad de Hughes. La voz de Hemphill parece decir que, si la sexualidad reprimida de Hughes pudiera hablar, esto es lo que diría. Este gesto amenaza con hacer sombra a la manera en la que la sexualidad silenciada de Hughes, de su generación, habla en las imágenes que ha recogido Julien. Imágenes de archivo del Renacimiento de Harlem, de la era del jazz, de los y las cantantes del blues dan voz al pasado. Y lo que dicen esas imágenes tiene más que ver con las formas que adopta el deseo cuando no se declara de manera abierta y directa, o cuando sus declaraciones están mediatizadas por el dolor del racismo interiorizado, por la vergüenza por el color de la piel, por las opresivas jerarquías de casta según el color y por la incapacidad de muchos varones negros entonces y ahora de darse mutuamente el reconocimiento que sería auténticamente liberador, la plenitud del deseo. *Looking for Langston* expone la profundidad de ese anhelo, la necesidad de una historia que nombre y que afirme la identidad negra gay. La voz poética de la película afirma con pasión: «Anhelo mi pasado». Un anhelo que se reitera cuando nos dicen: «No está mal que el niño busque a sus padres negros gays». Un testimonio así habla de la conexión entre el reconocimiento y la actualización de uno mismo.

La posibilidad de que el reconocimiento deseado se nos siga escapando se evoca vívidamente en la escena de ese campo de sueños donde el hombre negro completamente vestido se encuentra con el Otro desnudo y deseado que es a la vez su compañero y un reflejo de sí mismo, pero le dicen una vez más que espere. El buscador debe confrontarse a un deseo que no tiene fin, que le conduce a situaciones en las que él es reconocido y

abandonado, pero tiene que seguir buscando. En ese momento su mirada es trágica y doliente. Observamos como voyeurs a esos posibles amantes que se encuentran únicamente para despedirse, que nunca alcanzan la plenitud deseada. Envuelto en un contexto de romance y belleza, el dolor de ese momento puede no ser percibido por el público, puesto que no hay una narración verbal. Hay tanta elegancia y belleza en la película que esta tiene una cualidad tanto de espectáculo como de mascarada, todo lo cual oculta las formas en las que esta belleza tiene dimensiones trágicas, elementos de anhelo y pérdida, que conducen a la depresión y la tristeza. Estos elementos negativos están sugeridos por el énfasis en la mercantilización de los cuerpos negros masculinos, por las maneras en las que la identidad y la práctica sexual negra se conforman por las exigencias de la supervivencia material. En la obra de Hughes la pasión sexual está siempre mediada por los temas de la materialidad, de la posición de clase, de la pobreza. Ya esté hablando claramente acerca de relaciones heterosexuales o en un lenguaje ambiguo que podría referirse a encuentros homosexuales, en sus poemas la actividad sexual del varón negro siempre está sobredeterminada por sus circunstancias materiales. Esto es especialmente cierto en el caso de la clase baja negra. La conexión entre pobreza y potencia sexual se repite una y otra vez en la colección de poemas *Montage of a Dream Deferred* [Montaje de un sueño postergado]. Las expresiones de anhelo sexual contrastan con la incapacidad de la gente a la hora de mantener una pasión erótica. En *Same in Blues*, Hughes apunta a que una psique deprimida por la pobreza, por los sueños perdidos, no puede mantener una sexualidad productiva. Esta pérdida de potencia sexual se repite en varias estrofas, pero se evoca dolorosamente cuando a la seductora declaración «papi, papi, papi, solo te deseo a ti» se responde con «soy tuyo, nena, pero mis días de amor ya pasaron» y el estribillo del narrador, «una cierta cantidad de impotencia en un sueño postergado». La tristeza interrumpe, pervierte y distorsiona la sexualidad, en los poemas de Hughes, en la película de Julien. Es principalmente en el ámbito de una fantasía erótica que sueña con una sanación sexual, donde puede producirse una satisfacción sexual, donde el yo fragmentado y descorazonado puede recuperarse y restaurar su integridad. Los hombres negros gay que son «ángeles caídos» están representados en estados casi oníricos donde recuperan su

forma de volar, donde una vez más recuperan el sentido de su misión. Guardan, protegen y ofrecen el toque sanador que hace posible la recuperación propia. Hablando con Hemphill acerca de la manera en la que la búsqueda de la historia gay negra se enraíza en el anhelo de integridad, Julien afirma: «Si hablas de identidad negra gay, hablas de identidades que nunca son completas en el sentido de que siempre hay un deseo de hacerlas completas, pero en la vida real las experiencias son siempre fragmentarias y contradictorias».

Looking for Langston recoge esos fragmentos, ofrece una configuración imaginativa que les da un sentido de completud que satisface aunque siga siendo incompleto, sin una clausura narrativa limpia. La necesidad de descubrir, restaurar e incluso inventar una historia gay negra es constante. Incluye la búsqueda de una narración que permita entender el complejo erotismo en el armario de Langston Hughes. Como el poema *Old Walt*, la película de Julien celebra la búsqueda. Es a la vez un gesto de plenitud y de promesa.

21. Mujeres negras y hombres negros: su asociación en la década de 1990

Un diálogo entre bell hooks y Cornel West presentado en el Centro Cultural Afroamericano de la Universidad de Yale

bell hooks. He pedido que Charles cante *Precious Lord* porque las condiciones que llevaron a Thomas Dorsey a escribir esta canción me hacen pensar siempre en temas de género, en temas de masculinidad negra. El señor Dorsey escribió esta canción después de que su esposa muriera al dar a luz. Esa experiencia le provocó una crisis de fe. No creyó ser capaz de seguir viviendo sin ella. Ese sentido de una crisis insoportable realmente expresa el dilema contemporáneo de la fe. El señor Dorsey hablaba de la forma en la que trató de lidiar con esa «crisis de fe». Rezó y rezó pidiendo sanar y recibió la letra de esta canción. Esta canción ha ayudado a mucha gente cuando se siente mal, cuando siente que no puede seguir más. Era la canción favorita de mi abuela. Recuerdo que la cantamos en su funeral. Murió casi a los noventa años. Me emociono ahora como me emocioné entonces al saber que podemos recoger nuestro dolor, trabajarlo, reciclarlo y transformarlo de tal manera que se convierta en una fuente de poder. Permitidme que os presente a mi «hermano», a mi camarada Cornel West.

Cornel West. Primero tengo que agradecer el hecho de que en tanto personas negras nos hayamos juntado para reflexionar sobre nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro objetivo. Eso por sí solo es una señal de esperanza. Me gustaría dar las gracias al Centro Cultural Afroamericano de Yale por juntarnos. bell y yo pensamos que lo mejor sería presentar de manera dialogada una serie de reflexiones sobre la crisis de los hombres negros y las mujeres negras. Hoy se ha impuesto un estado de sitio enfurecido sobre las comunidades negras de todo el país, vinculado no solamente a la adicción a las drogas sino también a la consolidación del poder corporativo tal y como lo conocemos, y la redistribución de la riqueza de abajo a arriba, emparejada con las maneras en las que una cultura y una sociedad centrada en el mercado, preocupada por el consumo, erosiona las estructuras del sentimiento, de la comunidad, de la tradición. Reclamar nuestra herencia y nuestro sentido de la historia son requisitos previos para cualquier conversación seria sobre la libertad negra y sobre la liberación negra en el siglo XXI. Queremos crear ese tipo de comunidad hoy aquí, una comunidad que esperamos que sea un lugar que fomente el entendimiento. El entendimiento crítico es un requisito previo para cualquier conversación profunda sobre agruparse, compartir, participar, crear vínculos solidarios de forma que las personas negras y otras personas progresistas puedan seguir alzando las banderas manchadas de sangre que se alzaron cuando aquella canción se cantaba en el movimiento por los derechos civiles. Era una de las canciones favoritas del doctor Martin Luther King, una que lo reafirmaba en su propia lucha y en la de muchos otros que han tratado de vincular en algún sentido la fe, la fe religiosa o la fe política, a la lucha por la libertad. Pensamos que sería mejor tener un diálogo, ofrecer ideas sobre qué formas puede tomar una praxis. Esa praxis para nosotros supondría necesariamente hablar seriamente del *black power*, de la liberación negra en el siglo XXI.

b.h.: Hablemos un poco de nosotros. Tanto Cornel como yo venimos como individuos que creen en Dios. Esa creencia conforma nuestro mensaje.

C. W.: Una de las razones por las que creemos en Dios es por la larga tradición de fe religiosa en la comunidad negra. Creo que, en tanto pueblo que ha tenido que lidiar con el absurdo de ser negro en Norteamérica, para muchas personas esto ha implicado una disyuntiva entre Dios y la salud mental, o entre Dios y el suicidio. Y, si te tomas en serio la lucha negra, sabes que en muchos momentos vas a dar pasos al vacío, esperando aterrizar en algo sólido. Esa es la historia de las personas negras del pasado y del presente y es la inquietud continua de quienes entre nosotros están dispuestos a alzar la voz con audacia conscientes de la importancia de la historia y de la lucha. Hablas sabiendo que no serás capaz de hacerlo durante mucho tiempo, porque Norteamérica tiene una cultura violenta. Dadas esas condiciones, debes preguntarte qué vínculos a una tradición te van a sostener, teniendo en cuenta el absurdo y la locura con los que nos bombardean diariamente. Así, la propia creencia en Dios no debe entenderse desgajada del contexto. Se entiende en relación con un contexto particular, a unas circunstancias específicas.

b. h.: También nos presentamos como dos personas negras progresistas de izquierdas.

C. W.: Por supuesto que sí.

b. h.: Voy a leer unos párrafos a fin de ofrecer un marco crítico a nuestro debate sobre el *black power*, por si alguien del público no supiera qué significa el *black power*. Nos hemos reunido para hablar entre nosotros sobre el *black power* en el siglo XXI. En el ensayo de James Boggs, «Black Power: a Scientific Concept Whose Time Has Come» [Poder negro: un concepto al que le ha llegado su momento], que se publicó por primera vez en 1968, se habla de la importancia política radical del movimiento *black power*. Afirma: «Hoy el concepto del *black power* expresa la fuerza social revolucionaria que no solo debe luchar contra el capitalismo, sino también contra la clase obrera y contra todas las personas que se benefician y apoyan el sistema que nos ha oprimido». Hablamos de *black power* en este contexto tan diferente para recordar, reclamar, revisar y renovar. Recordamos primero que la lucha histórica por la liberación negra se forjó gracias a los

hombres negros y a las mujeres negras a quienes les preocupaba el bienestar colectivo del pueblo negro. Renovar nuestro compromiso con esta lucha colectiva debería proporcionar una base para una nueva dirección de la práctica política contemporánea. Hoy hablamos de asociación política entre los hombres negros y las mujeres negras. El difunto James Baldwin escribía en su prólogo autobiográfico a *Notes of a Native Son* [Notas de un hijo nativo]: «Creo que el pasado es todo lo que hace que el presente sea coherente, y avanzo que el pasado seguirá siendo horrible mientras nos neguemos a aceptarlo con sinceridad». Al aceptar el desafío de esta profética afirmación, cuando contemplamos nuestro pasado contemporáneo en tanto pueblo negro, el espacio entre las décadas de 1960 y 1990, vemos un debilitamiento de la solidaridad política entre los hombres negros y las mujeres negras. Es crucial para el futuro de la lucha de liberación negra que sigamos siendo conscientes de que nuestra lucha es una lucha compartida, que compartimos un destino.

C. W.: Creo que podríamos comenzar hablando sobre el caos existencialista que está en nuestras propias vidas y en nuestra incapacidad de superar la sensación de alienación y frustración que experimentamos cuando intentamos crear vínculos de intimidad y solidaridad mutuos. Ahora, parte de esta frustración tiene que entenderse de nuevo en relación con las estructuras y las instituciones. En relación con la manera en la que nuestra cultura del consumo ha fomentado una adicción a los estímulos, que prima además los estímulos empaquetados y mercantilizados. El mercado trata de convencernos de que nuestro consumo mantiene engrasada la economía y así se reproduce. Pero el efecto de esta adicción al estímulo supone una merma, una disminución de nuestra capacidad de tener relaciones ricas. No es casualidad que el *crack* sea la droga posmoderna, que sea la forma más intensa de adicción que la humanidad ha conocido, que proporcione un sentimiento de placer diez veces superior al orgasmo.

b. h.: La adicción no es un asunto de conexión, no tiene que ver con las relaciones. Así que no es de extrañar que a medida que la adicción se extiende entre las vidas negras, mine nuestra capacidad de experimentar la comunidad. Hace muy poco le decía a

alguien que me gustaría comprar una casita al lado de la casa de mis padres. Era la casa del señor Johnson, que acababa de morir. Y no podían entender por qué quería yo vivir cerca de mis padres. Mi explicación de que se estaban haciendo mayores no les convencía. Su incapacidad de entender o de apreciar el valor de compartir la vida familiar entre generaciones era para mí una señal de la crisis a la que se enfrentan nuestras comunidades. Es como si las personas negras hubiéramos perdido nuestra comprensión de la importancia de la interdependencia, de la vida comunitaria. Que ya no reconozcamos como valiosa la idea de que colectivamente conformamos los términos de nuestra supervivencia constituye una señal de crisis.

C. W.: Y cuando hay una crisis en esas comunidades e instituciones que han jugado un papel fundamental en la transmisión de nuestros valores y nuestra sensibilidad a las jóvenes generaciones, de nuestras formas de vida y de nuestras formas de lucha, nos vemos distanciados, no solamente de nuestros ancestros, sino del proyecto crítico de la liberación negra. Así cada vez más parece haber una juventud negra a quienes nos cuesta entender, porque es como si viviéramos en dos mundos diferentes. Las personas adultas negras puede que no escuchen a los NWA (Nigger With Attitude) que vienen de Compton, California. Puede que no entiendan qué está haciendo Stetsasonic, de qué va Public Enemy, porque la juventud ha sido conformada fundamentalmente por el lado violento de la sociedad norteamericana. Su sentido de la realidad está determinado, de una parte, por una sensación de frialdad y crueldad y, de otra, por un sentido apasionado de la justicia. Se trata de impulsos contradictorios que salen simultáneamente a la superficie. A las madres les cuesta entender a sus hijos. A los abuelos y abuelas puede que les cueste entendernos, y esta lenta ruptura es lo que tiene que restaurarse.

b. h.: Esa sensación de ruptura, de quiebra, se expresa muchas veces en las relaciones de género. Cuando le digo a la gente que Cornel West y yo vamos a hablar de cómo asociarnos mujeres y hombres negros, creen que vamos a hablar de relaciones románticas. Yo les contesto que es importante para nosotros analizar las múltiples relaciones entre las mujeres negras y los hombres

negros, cómo lidiamos con nuestros padres, nuestros hermanos, nuestros hijos varones. Estamos hablando de todas nuestras relaciones atravesadas por el género, porque no es únicamente la relación amorosa heterosexual entre las mujeres negras y los hombres negros la que tiene problemas. Muchas de nosotras no podemos comunicarnos con nuestros padres, hermanos, etc. He hablado con muchas de las personas que estáis aquí y os he preguntado: «¿Qué creéis que deberíamos tratar?» Y muchas de vosotras habéis contestado que queríais que habláramos de los varones negros y de cómo necesitamos «recomponernos».

Hablemos de por qué consideramos que la lucha para afirmar la agencia, es decir, la capacidad de actuar según el mejor interés de cada persona es un asunto masculino. Quiero decir, los hombres negros no son los únicos que necesitan «recomponerse». Y si los varones negros se niegan colectivamente a educarse en una conciencia crítica, a adquirir los medios de autodeterminarse, ¿deberían sufrir nuestras comunidades? ¿O no deberíamos reconocer que tanto los hombres negros como las mujeres negras deben luchar por su realización, y deben aprender a «recomponerse»? Puesto que la cultura en la que vivimos sigue equiparando la negritud con la masculinidad, la conciencia negra de hasta qué punto nuestra supervivencia depende de una asociación mutua entre hombres y mujeres queda mermada. En una renovada lucha de liberación negra, reconocemos la posición de los hombres negros y de las mujeres negras, el importantísimo papel que las mujeres negras han jugado en todas las luchas de liberación.

Sin duda el libro de Septima Clark, *Ready from Within* [Lista desde dentro] es una lectura necesaria para quienes queremos entender el desarrollo histórico de la política sexual en la lucha de liberación negra. Clark describe la insistencia de su padre en que no se implicara por completo en la lucha por los derechos civiles debido a su género. Más tarde, ella localizaría el origen de su desafío en la religión. Fue su creencia en una comunidad espiritual, en que no debía haber diferencias entre el papel de las mujeres y el de los hombres, lo que la permitió estar «lista desde dentro». Para Septima Clark, la llamada a participar en la lucha de liberación negra era una llamada de Dios. Recordar y recuperar las historias de cómo las mujeres negras aprendieron a afirmar su agencia histórica en la lucha por la autodeterminación en un contexto comunitario y colectivo es importante para

quienes luchamos para fomentar la liberación negra, un movimiento que tiene como núcleo el compromiso de liberar nuestras comunidades de la dominación, explotación y opresión sexistas. Tenemos que desarrollar una terminología política que posibilite a las personas negras hablar en profundidad sobre qué queremos decir cuando animamos a las mujeres negras y a los hombres negros a «recomponerse».

C. W.: Pienso una vez más que debemos tener en cuenta el contexto más amplio de la sociedad norteamericana, que históricamente ha expresado su desprecio por las mujeres negras y los hombres negros. La idea misma de que las personas negras son seres humanos es una nueva noción en la civilización occidental y aún no está totalmente aceptada en la práctica. Una de las consecuencias de esa perniciosa idea es que a las mujeres negras y a los hombres negros les resulta muy difícil estar conectados con la humanidad del otro, así cuando bell habla sobre la agencia de las mujeres negras y sobre algunos de los problemas que los hombres negros tienen cuando se les pide que reconozcan la humanidad de las mujeres negras, debemos recordar que esta negativa de reconocer la humanidad del otro constituye un reflejo de la manera en la que nos ven y nos tratan en la sociedad en general. Y es sin duda falso que las personas blancas tengan el monopolio de las relaciones humanas. Cuando hablamos de una crisis de la civilización occidental, las personas negras somos parte de esa civilización aunque hayamos estado sometidos a ella, aunque nuestras espaldas hayan sido el cimiento sobre el que se ha construido esa civilización, y tenemos que entender cómo nos afecta, de manera que podamos sintonizar con la humanidad del otro, de forma que la asociación de la que habla bell pueda adquirir una verdadera sustancia y contenido. Creo que se podrán crear asociaciones entre hombres negros y mujeres negras cuando aprendamos a apoyarnos y a pensar en términos de afirmación crítica.

b. h.: Sin duda las personas negras no hemos hablado lo suficiente acerca de la importancia de construir patrones de interacción que refuercen nuestra capacidad de afirmación.

C. W.: Tenemos que afirmarnos mutuamente, apoyarnos mutuamente, ayudarnos, facilitarnos, equiparnos y empoderarnos mutuamente para lidiar con la crisis actual, pero no puede ser de una forma acrítica, porque si es acrítica entonces estaremos una vez más negándonos a reconocer la humanidad de los demás. Si nos tomamos en serio el reconocimiento y la afirmación de la humanidad de los demás entonces nos comprometemos a confiar y a creer en que ellas están siempre en un proceso. El crecimiento, el desarrollo, la maduración se produce por etapas. Las personas crecen, se desarrollan y maduran a partir de lo que se les enseña. La crítica que incapacita y las respuestas despreciativas entorpecen.

b. h.: Tenemos que analizar la función de la crítica en las comunidades negras tradicionales. A menudo esta no funciona como una fuerza constructiva. Es como esa expresión popular, «poner a caldo», que sabemos que se refiere a un tipo de desprecio paralizante, cuando nos «leemos» mutuamente de una manera tan dolorosa, tan cruel, que la persona no puede levantarse del lugar donde le ha mandado tu golpe. Otras fuerzas destructivas en nuestras vidas son la envidia y los celos. Estos minan nuestros intentos de trabajar por el bien colectivo. Voy a poner un pequeño ejemplo. Cuando llegué esta mañana vi el último libro de Cornel encima de la mesa. Inmediatamente me he preguntado por qué no estaba ahí mi libro y me he descubierto preocupándome sobre si estaría recibiendo algún tipo de respeto o reconocimiento que a mí se me negaba. Cuando me ha escuchado decir «¿dónde está mi libro?», ha señalado a otra mesa.

A menudo, cuando las personas sufren un legado de pobreza, tienen la sensación de que nunca hay suficiente para todas, que vamos a tener que competir a muerte entre nosotras. Una vez más este espíritu de competencia crea conflictos y divisiones. En un contexto social más amplio, la competición entre las mujeres negras y los hombres negros ha vuelto a surgir en todo lo que se refiere a si las escritoras negras están recibiendo más atención que los escritores negros. Pocas veces alguien señala la realidad de que únicamente una pequeña minoría de escritoras negras están recibiendo elogios del público. Pero el mito de que las mujeres negras que triunfan están quitándole algo a los hombres negros sigue permeando las psiques negras y determina cómo

nos respondemos mutuamente en tanto mujeres negras y hombres negros. Puesto que el capitalismo se basa en la distribución desigual de los recursos, no sorprende que, en tanto hombres negros y mujeres negras, nos encontremos en una situación de competencia y conflicto.

C. W.: Creo que parte del problema es que, muy en el fondo de nuestra psique, reconocemos que vivimos en una sociedad muy conservadora, en una sociedad de élites empresariales, una sociedad en la que las influencias del poder corporativo garantizan que solo un determinado grupo de personas triunfen.

b. h.: Exacto, incluyendo a algunas de las personas que están en esta sala.

C. W.: Y eso es verdad no solamente en las relaciones entre varones y mujeres, sino también en las relaciones entre personas negras y personas marrones, entre negros y coreanos, y en las relaciones entre personas negras y asiáticas. Estamos luchando por las migajas, porque sabemos que la mayor parte del pequeño tejido empresarial de Norteamérica ya está repartido. La mitad del uno por ciento de Norteamérica posee el 22 por ciento de la riqueza, el uno por ciento posee el 32 por ciento y el 40 por ciento inferior de la población posee el 20 por ciento de la riqueza. Así que se acaba por tener una mentalidad de perro del hortelano. Cuando ves a alguien que le va bien, inmediatamente piensas que se va a llevar una ración más grande de la hogaza de la empresa Norteamérica y te parece que es algo real porque aún seguimos determinados por la ideología corporativa del contexto general.

b. h.: Aquí en Yale muchos de nosotros conseguimos una rebana de esa mini hogaza y aún así es desolador. Cuando vine a dar clases aquí me desanimó el aire abatido que veía en muchas personas negras y que no es muy diferente de lo que sabemos que se siente en los «barrios del crack». Quería entender la relación entre la tristeza de la clase inferior negra y la de las personas negras, que aquí tienen un acceso inmediato y/o potencial a tanto privilegio material. Esa tristeza es un reflejo de la crisis espiritual

que se da en nuestra cultura. El nihilismo está en todas partes. Parte de esa tristeza está arraigada en un profundo sentido de pérdida. Muchas personas negras que han conseguido éxito o que lo están consiguiendo atraviesan una crisis de identidad. Esto es especialmente cierto en el caso de quienes están intentando asimilarse a la «hegemonía». De repente sienten pánico, alarma ante la certeza de que no entienden su historia, de que la vida no tiene propósito ni sentido. Esos sentimientos de alienación y extrañamiento producen sufrimiento. El sufrimiento que experimentan hoy muchas personas negras se vincula al sufrimiento del pasado, a la «memoria histórica». Los intentos de las personas negras de entender ese sufrimiento, de lidiar con él, son las condiciones que permiten que una obra como *Beloved*, de Toni Morrison, reciba tanta atención. Mirar hacia el pasado, no solamente para describir la esclavitud, sino para intentar reconstruir una historia psicosocial y su impacto, solo recientemente se ha reconocido que constituye un estadio necesario en el proceso de recuperación colectiva negra.

C. W.: La crisis espiritual que se ha producido especialmente entre las personas negras adineradas ha adoptado la forma de una búsqueda de alivio terapéutico. De este modo, pueden obtener formas muy finas, planas y unidimensionales de espiritualidad que simplemente tratan de apoyar a las personas negras con dinero mientras se dedican a su consumismo y a su vida privada. El tipo de espiritualidad de la que estamos hablando no es de ese tipo superficial, físico y que sirve como el opio para justificar y racionalizar tu propio cinismo frente a las personas desfavorecidas de nuestra comunidad. Podríamos hablar de las iglesias y de su papel actual en la crisis de Norteamérica, en la fe religiosa como modo de vida norteamericano, el evangelio de la salud y de la riqueza, que ayudan a las psiques magulladas de la clase media negra a triunfar en Norteamérica. No es ese el tipo de espiritualidad del que estamos hablando. Hablamos de algo más profundo (tú solías llamarlo conversión) donde las ideas de servicio y de riesgo y de sacrificio se vuelven una vez más fundamentales. Es muy importante, por ejemplo, que quienes recordéis la época en la que las universidades negras eran hegemónicas entre la élite negra las recordéis críticamente, pero también reconozcáis que allí ocurrían cosas positivas. Lo que ocurría era

que cada domingo, en el enclave fundamental que era la capilla, te decían que tenías que servir a la raza. Es posible que fuera de una forma pequeño burguesa, pero creaba un momento de responsabilidad; con la erosión de la ética del servicio, las posibilidades mismas de colocar las necesidades de los demás junto a las tuyas han disminuido. En este síndrome, el yoísmo, egoísmo y egocentrismo se vuelven cada vez más importantes, creando una crisis espiritual en la que se necesita cada vez más opio psíquico para seguir adelante.

b. h.: Hemos experimentado tal cambio en esa ética comunitaria del servicio que era tan necesaria para la supervivencia en las comunidades negras tradicionales... Esa ética del servicio ha sido alterada por relaciones de clase cambiantes. E incluso aquellas personas negras que no han sufrido o no han experimentado apenas movilidad social pueden adquirir una sensibilidad de clase burguesa; las series de televisión como *Dallas* o *Dinastía* enseñan a las clases empobrecidas las formas de pensar y de ser de la clase dominante. Predomina un cierto tipo de individualismo burgués. Este no se corresponde con la realidad de clase o con las circunstancias de miseria. Tenemos que recordar las muchas estructuras económicas y políticas de clase que han llevado a un desplazamiento de las prioridades de las personas negras «privilegiadas». Muchas personas negras privilegiadas, obsesionadas con vivir en un sueño burgués de éxito individualista liberal, ya no tienen la sensación de tener que rendir cuentas con respecto de las personas negras pobres y de clase baja.

C. W.: No estamos hablando de culpa en ese sentido limitado de la culpa que puede sentir la gente negra privilegiada, porque la culpa normalmente paraliza la acción. De lo que hablamos es de cómo usamos nuestro tiempo y nuestra energía. Hablamos de las maneras en las que la clase media, la clase trabajadora pobre y la clase baja negra necesitan reconocer que, al lado del privilegio, hay una responsabilidad. En algún lugar he leído que a quién mucho se le ha dado, mucho se le exige. Y la pregunta se convierte en «¿cómo ejercemos esta responsabilidad debida a nuestro privilegio?» No me parece verosímil pedir que la clase media negra entregue sus juguetes materiales. No, la clase media

negra se comportará como cualquier otra clase media humana: tratará de conservar sus privilegios. Hay algo muy seductor en las comodidades. La clase media negra no va a volver al gueto, especialmente teniendo en cuenta las luchas territoriales que hay allí, las bandas y otros factores. Pero, ¿cómo podríamos emplear ese poder para garantizar que quienes están en una situación de mayor desventaja puedan tener más recursos? Así la pregunta se convierte en «¿cómo empleamos nuestra responsabilidad y nuestro privilegio? Porque, después de todo, el privilegio negro es una consecuencia de la lucha negra.

Creo que la cuestión aquí es que hay un nuevo día para la Norteamérica negra. Es el mejor de los tiempos y el peor de los tiempos para la Norteamérica negra. La conciencia política está aumentando en la Norteamérica negra, entre el alumnado negro, entre los trabajadores negros y las trabajadoras negras, en los sindicatos y organizaciones obreras, cada vez vemos más líderes negros con una visión. La iglesia negra se mueve, la música popular negra, los temas y motivos políticos están en movimiento. Así que no creo que con nuestra crítica estemos pidiendo sucumbir a un pesimismo paralizador. Hay motivos para la esperanza y, cuando superemos ese umbral (y no sabemos qué acontecimiento concreto será el catalizador, de la misma manera que no sabíamos que diciembre de 1955 sería el comienzo de todo), cuando ocurra tenemos que estar preparados. Las personas negras privilegiadas pueden jugar un papel crucial si tenemos una ética de servicio, si queremos involucrarnos, si queremos ser parte del cortejo progresista, profético. Y esa es la pregunta que tenemos que hacernos y que hacer a los y las demás.

b. h.: También tenemos que recordar que hay alegría en la lucha. Hace poco hablaba en una mesa redonda con otra mujer negra de origen privilegiado. Ella se burlaba de la idea de la lucha. Cuando dijo: «Estoy cansada de oír hablar de la importancia de la lucha, eso no me interesa», el público aplaudió. Ella veía la lucha únicamente en términos negativos, una perspectiva que me llevó a cuestionarme si alguna vez habría formado parte de algún movimiento de resistencia. Porque, cuando has estado, sabes que hay alegría en la lucha. Quienes somos lo bastante mayores como para recordar las escuelas segregadas, el nivel de

esfuerzo y el sacrificio político que hacía la gente para garantizar que tuviéramos un acceso completo a las oportunidades educativas, seguramente recordarán la sensación de plenitud cuando lográbamos las metas que estábamos peleando. Cuando cantábamos «Nosotros venceremos» había una sensación de victoria, una sensación de poder que te invade cuando luchas por tu autodeterminación. Cuando Malcolm X hablaba de su viaje a La Meca, de la conciencia que adquirió, estaba expresando esa alegría que procede de la lucha por crecer. Cuando Martin Luther King hablaba de haber subido a la cima de la montaña, estaba compartiendo que había llegado a una cumbre de conciencia crítica y que eso le daba una enorme alegría. En nuestra pedagogía liberadora tenemos que enseñar a las personas negras a entender que la lucha es un proceso, que te lleva de las circunstancias difíciles y del dolor hasta la conciencia, la alegría, la plenitud. Que la lucha por ser críticamente conscientes puede ser el movimiento que te lleve a otro plano, que te eleve, que te haga sentir mejor. Te sientes bien y sientes que tu vida tiene sentido y metas.

C. W.: Una vida rica es fundamentalmente una vida de servicio a los y las demás, una vida de intentar dejar este mundo un poco mejor de lo que lo encontraste. Esa vida rica viene de tener relaciones humanas. Esto es cierto en un nivel personal. Quienes hayáis estado enamorados sabéis de qué estoy hablando. Es algo que es cierto también en un nivel comunitario y organizativo. Es difícil ser feliz en soledad, incluso si se tienen todos los cacharros necesarios. Es difícil. Preguntadle a cualquiera que tenga muchas posesiones materiales pero no tenga a nadie con quien compartirlas. Ahora, esto es en un nivel personal. Hay una versión política de esto. Tiene que ver con lo que ves al levantarte por la mañana y mirarte en el espejo, con preguntarte si estás simplemente perdiendo tu tiempo en el planeta o lo estás gastando de una manera enriquecedora. Hablamos fundamentalmente del significado de la vida y del lugar de la lucha. bell habla de la importancia de la lucha y del servicio. Para quienes aquí somos cristianos y cristianas, hay una determinada base teológica sobre la que se basa nuestro compromiso de servicio. Se entiende que la vida cristiana es una vida de servicio. Pero, incluso así, el cristianismo no tiene el monopolio de las alegrías procedentes del servicio y quienes formáis parte de una cultura seglar también

podéis disfrutar de este enriquecimiento. Los hermanos y hermanas del islam comparten una práctica religiosa que también pone énfasis en la importancia de servir. Cuando hablamos de compromiso con una vida de servicio tenemos que hablar también del hecho de que un compromiso así va a contracorriente, especialmente de los cimientos de nuestra sociedad. Para hablar de esta manera del servicio y de la lucha hay que hablar también de las estrategias que nos permitirán mantener esa sensibilidad, este compromiso.

b. h.: Cuando hablamos de lo que sostendrá y nutrirá nuestro crecimiento espiritual en tanto pueblo, debemos una vez más hablar de la importancia de la comunidad. Pues una de las formas más vitales mediante las cuales nos apoyamos consiste en construir comunidades de resistencia, lugares en los que sabemos que no estamos solos. En *Prophetic Fragments* [Fragmentos proféticos], Cornel empieza su ensayo sobre Martin Luther King citando los versos del espiritual: «Prometió no abandonarme nunca, que nunca me dejaría solo». En la tradición de los espirituales negros la promesa de que no estaremos solos no se puede entender como una afirmación de la pasividad. No quiere decir que podemos sentarnos a esperar a que Dios se encargue de las cosas. No estamos solos cuando creamos comunidad juntos. Sin duda hay hoy un gran sentimiento de comunidad en esta sala. Y, sin embargo, cuando yo estaba aquí en Yale sentía que mi trabajo no era apreciado. No me quedaba claro que mi trabajo estuviera teniendo un impacto significativo. Sin embargo, hoy siento ese impacto. Cuando entré en la sala, una hermana negra me contó lo mucho que mi enseñanza y mi escritura le había ayudado. Ahí se ve también esa afirmación crítica de la que hablaba Cornel. Esa afirmación crítica dice: «Hermana, lo que haces me está elevando en cierto modo». A menudo las personas piensan que quienes propagan el mensaje están tan «unidos» que no necesitan validación, no necesitan un diálogo crítico sobre el impacto de lo que enseñamos y escribimos y en cómo vivimos en este mundo.

C. W.: Es importante señalar el grado en el que las personas negras en particular y las personas progresistas en general están alienadas y alejadas de las comunidades que podrían apoyarnos

y sostenernos. A menudo no tenemos hogar. Nuestras luchas contra el vacío y la nada y contra los intentos de reducirnos a la nada son continuas. Nos enfrentamos regularmente a la pregunta: «¿Cómo vamos a conseguir tener una sensación de hogar?» Esa sensación de hogar solamente puede encontrarse en nuestra construcción de esas comunidades de resistencia de las que habla bell y en la solidaridad que podamos experimentar en su interior. La renovación se produce por nuestra participación en la comunidad. Esa es la razón por la que muchas personas siguen yendo a la iglesia. En la experiencia religiosa encuentran una sensación de renovación, una sensación de hogar. En comunidad podemos sentir que avanzamos, que la lucha puede prolongarse. A medida que avanzamos en tanto personas negras progresistas, tenemos que recordar que la comunidad no tiene por qué ser homogénea. La homogeneidad es una imposición dogmática, que presiona nuestro modo de vida, convierte en algo diferente nuestra manera de hacer las cosas. Eso no es a lo que nos referimos con «comunidad». Esa sensación de hogar de la que estamos hablando y que buscamos es un lugar en el que encontremos compasión, reconocimiento de la diferencia, de la importancia de la diversidad, de nuestro carácter único e individual.

b. h.: Cuando evocamos esa sensación de hogar como un lugar en el que podamos renovarnos, donde conozcamos el amor y la comunión de un espíritu compartido, creo que es importante que recordemos que ese lugar de bienestar no puede existir en un contexto de dominación sexista, en un escenario en el que la infancia es el objeto de la dominación y la agresión parental. En un nivel fundamental, cuando hablamos del hogar, tenemos que hablar de la necesidad de transformar el hogar afroamericano, de forma que en ese espacio doméstico podamos experimentar la renovación del compromiso político con la lucha de liberación negra. De forma que, en ese espacio doméstico, aprendamos a servirnos y honrarnos mutuamente. Si miramos de nuevo a la lucha por los derechos civiles, al movimiento *black power*, la gente se organizaba mucho en las casas. Ese sentido de comunidad, cultivado y desarrollado en el hogar, se extendía después a un contexto más amplio y público. Cuando hablamos del *black power* en el siglo XXI, sobre la asociación política entre los hombres negros y las mujeres negras, tenemos que hablar sobre la transformación de

nuestra concepción de cómo y por qué nos unimos. En *Beloved*, Toni Morrison ofrece un paradigma para las relaciones entre los hombres negros y las mujeres negras. Sixo describe su amor por la Mujer de las Treinta Millas diciendo: «Es mi amiga del alma. Me acoge, tío. Todos mis trozos los junta y me los devuelve en el orden adecuado. Está muy bien, ¿sabes?, cuando tienes una mujer que es tu amiga del alma». En este pasaje, Morrison evoca una idea de vínculo que puede estar arraigada en la pasión, en el deseo o incluso en el amor romántico, pero el punto de conexión entre las mujeres negras y los hombres negros es ese espacio de reconocimiento y comprensión, donde nos conocemos mutuamente tan bien, conocemos tan bien nuestras respectivas historias que podemos coger los trozos grandes y pequeños, los fragmentos de lo que somos y juntarlos de nuevo, recordarlos/remembrarlos. Esa alegría del vínculo intelectual, de trabajar codo con codo para crear una teoría y un análisis liberador, es lo que los hombres negros y las mujeres negras pueden ofrecerse mutuamente, lo que Cornel y yo nos damos mutuamente. Somos amigos del alma del otro. Encontramos un hogar el uno en el otro. Esa alegría de la comunidad es lo que queremos celebrar y compartir con vosotros esta mañana.

22. Una entrevista a bell hooks de Gloria Watkins: No, no me respondo a mí misma, enero 1989

Gloria Watkins: ¿Por qué recordar el dolor, así fue cómo empezaste?

bell hooks: Porque a veces me maravillo, como cuando nos tomamos con algo horripilante, cuando veo cuántas personas que están escribiendo sobre la dominación y la opresión están distanciadas del dolor, de la herida, de la fealdad. Que la mayor parte del tiempo estos son solo un tema, un «discurso». Esa persona no cree de verdad que «lo que digo aquí, esta teoría que elaboro, puede ayudar a cambiar el dolor de mi vida y de la vida de otras personas». Yo digo que recordemos el dolor, porque creo que la resistencia auténtica comienza con las personas enfrentándose al dolor, ya sea el suyo o el de otras personas y queriendo hacer algo para cambiarlo. Y ese dolor es lo que deja su huella en la vida cotidiana. El dolor como catalizador del cambio, para trabajar por el cambio. A veces, por trabajar en la academia, me he dado cuenta de que el hecho de que mis colegas no entendieran este dolor me producía una profunda sensación de aislamiento. Creo que por eso, allí donde voy, mis colegas reales no suelen trabajar en la academia, es gente que conoce el dolor, que está dispuesta a hablar sobre ese dolor. Eso es lo que nos conecta, nuestra conciencia de que lo experimentamos, lo hemos experimentado o lo volveremos a experimentar. Es parte de la experiencia negra que describe Toni Morrison en *Beloved*.

G. W.: Pensaba que a veces te oponías a usar la ficción o a hacer referencias a la ficción como manera de hablar acerca de la experiencia negra concreta...

b. h.: No es eso. Por supuesto que me molesta, y con razón, cuando la gente quiere leer ficción en lugar de sociología, en lugar de historia. Lo que la ficción puede hacer, y lo hace muy bien, es evocar, apuntar, por así decirlo, a lo que puede haberse experimentado en una realidad concreta. *Beloved* me resultó potente, no tanto por el argumento, que como suele ocurrir en las novelas de Morrison enseguida se conoce, sino por la angustia de la esclavitud, ese sufrimiento emocional que permanece y que ella evoca mediante la escritura. Y, francamente, no creo que haya suficientes libros de no ficción que hablen sobre esta angustia, sobre esa pena del pueblo negro, tan profunda que nos ha dejado sin palabras. En las reseñas más negativas de *Beloved* (una escrita por Ann Snitow, una mujer crítica blanca y otra por Stanley Crouch, crítico varón negro) coinciden en compararla con la literatura del Holocausto, específicamente con la literatura de la experiencia judía producto de la tragedia nazi. Aunque consideren negativa esta semejanza, a mí me parece que constituye un intento crucial de grabar en la conciencia lectora que la experiencia de la esclavitud fue, para las personas afroamericanas y sus descendientes, una experiencia de Holocausto, una tragedia de una magnitud tan enorme que las personas la sufren aún hoy en día, y sienten la angustia.

G. W.: ¿Quieres decir que debería haber más literatura que abordara ese trauma y su efecto actual en nuestras psiques?

b. h.: Totalmente, en especial literatura que aborde el impacto psicológico. Estuve en Canadá, en Montreal, hablando a un grupo de cineastas sobre muchas cosas, pero entre otras sobre hacer películas que hablaran de grupos a los que no se pertenecía y conocí a un cineasta que había hecho una película documental, *Dark Lullabies* [Oscuras canciones de cuna] sobre los niños judíos cuyos padres habían sobrevivido a los campos de concentración. Vi la película con otra mujer negra, las dos solas en una sala. Cuando terminó hablamos acerca de cómo la película nos había

recordado a la experiencia negra (esclavitud, reconstrucción, apartheid, que aquí llamamos Jim Crow) y cómo nos hiere en tanto personas negras conscientes saber que no se ha elaborado una documentación de este tipo sobre el dolor y el sufrimiento de las personas negras y sobre su efecto debilitador sobre nuestras vidas emocionales. Irene, la cineasta, es hija de supervivientes (de hecho, buena parte de la película se centra en su viaje para desvelar el pasado). Ella y yo hablamos acerca de las relaciones entre las personas negras y las personas blancas judías, sobre la envidia de las personas negras por la manera en la que la experiencia judía del Holocausto está cada vez más documentada, la manera en la que se concientia a la gente, especialmente mediante el cine, no solamente de esta experiencia sino del daño terrible en la psique de quienes sobrevivieron. A menudo muchos aspectos de la experiencia negra no han sido documentados (ni la esclavitud ni Jim Crow, esa época en la que las personas negras no podían probarse los vestidos que se querían comprar, esas naderías), que tienen un tremendo impacto sobre la vida emocional individual, sobre nuestro sentido de la identidad. En cualquier caso, creo que las escritoras negras y sus ficciones han tratado de documentar esto, han tratado de concienciar a la gente.

G. W.: No me sorprende, y voy a cambiar un poco de tema. Has usado un ejemplo que tenía que ver con la ropa, con la moda. ¿Por qué? ¿Tanto te importa la moda?

b. h.: Bueno, sobre esto se podría hablar mucho, lo dejamos para otro momento. Pero sí quiero comentar algo. No creo que hayas cambiado tanto de tema, porque las formas en las que nos imaginamos, nuestra autorrepresentación en tanto personas negras, han estado marcadas por la opresión y la dominación. La ropa ha tenido mucho que ver con la naturaleza de la realidad explotada de las clases inferiores. Porque extraemos mucho placer de la ropa (y la manera en la que se constituye este placer ha sido una fuerza mediadora entre la dolorosa realidad, nuestro odio interno e interiorizado e incluso nuestra resistencia). La ropa ha tenido una función política en la experiencia negra. ¿Ves? Ese es otro aspecto de nuestra experiencia que hay que estudiar, que hay que contar. Me interesa especialmente la relación entre el

estilo, tal y como se expresa en la ropa, y la subversión, la manera en la que los pueblos dominados y explotados usan el estilo para expresar resistencia y/o conformidad. En el libro en el que estoy trabajando ahora, *Sister of the Yam: Black Women and Self-Recovery* [Hermana del ñame: las mujeres negras y la autorrecuperación], he escrito un capítulo sobre el pelo (y, puesto que hemos estado hablando de películas, voy a mencionar aquí el cortometraje de Ayoka Chenzira, *Hairpiece*, que documenta de una manera divertida y profunda nuestra historia con el pelo). En cualquier caso, para este libro he escrito un capítulo sobre el cabello, que habla de cómo fui por distintos sitios preguntando a mujeres negras sobre su pelo, qué hacían con él, cómo se sentían, la manera en la que nos expresa políticamente en una sociedad supremacista blanca...

G. W.: Dices que el libro nuevo trata sobre la autorrecuperación, ¿Qué quieres decir?

b. h.: Tiene que ver también con lo que estaba diciendo antes, sobre la experiencia del Holocausto, sobre el genocidio ininterrumpido, porque buena parte de mi pensamiento crítico hoy se centra en la experiencia negra de opresión y en cómo esta nos hiere y nos daña. Y, en concreto, me preocupa qué hacemos para sanarnos, para recuperar una sensación de integridad. Aquí, en Estados Unidos, autorrecuperación es un término que se usa la mayoría de las veces en terapias asociadas al consumo de sustancias, a las adicciones. Yo no conocí ahí el término. Entró en mi pensamiento cuando leía la obra del monje budista Thich Nhat Hahn, que lo menciona en relación con las maneras en las que se recuperan las personas que están oprimidas, dominadas o son de cualquier otra manera victimizadas políticamente, la manera en la que las personas colonizadas trabajan para resistir y expulsar mentalmente al colonizador, por ejemplo. Últimamente digo mucho que el campo de la salud mental es ahora el campo crucial, una frontera revolucionaria y central para las personas negras, porque no se puede resistir con eficacia la dominación cuando estás hecho un lío. El título de este libro nuevo, *Sisters of the Yam* procede de la novela de Toni Cade Bambara, *The Salt Eaters* [Los comedores de sal], que es una obra de ficción que

trata de la autorrecuperación, de estar bien y que empiece con esta frase maravillosa: «¿Seguro, cariño, que quieres estar bien?»

G. W.: Buena parte de lo que estás contando se centra en las personas negras. ¿Estás llamando más la atención ahora sobre el racismo que sobre el sexismo?

b. h.: No. Sabes que mi sentimiento profundo es que, si queremos recuperarnos, si queremos pensar críticamente, resistir a la opresión críticamente, de manera revolucionaria, las personas negras debemos centrarnos en la importancia que tiene en nuestras vidas la dominación y la opresión en todas sus formas. Y resistir la opresión quiere decir mucho más que limitarse a reaccionar contra el opresor, quiere decir imaginar nuevas formas de ser, diferentes maneras de vivir en el mundo. A menudo me agota pensar que las mujeres negras debemos aún defender nuestra preocupación por erradicar el sexismo y la opresión sexista, por las políticas feministas, que tengamos que encontrarnos continuamente a gente que nos pregunta qué es más importante, o que nos dice que la raza es lo más importante. Por eso creo crucial centrarse en acabar con la opresión y la dominación, porque un foco así es inclusivo; nos permite mirarnos como un pueblo que está afectado por el sexismo, el racismo y la explotación de clase. Es pensar sobre la compleja estructura de dominación de una manera que realmente nos ayude a entender en lo concreto los temas políticos con los que nos confrontamos a diario.

G. W.: Volvamos al tema de la autorrecuperación, al monje budista. Sé que te interesa la espiritualidad. ¿Cómo se reconcilia eso con la política radical?

b. h.: Para mí la vida espiritual no es un interés, es una forma de vida, de estar en el mundo, la base de todo.

G. W.: ¿Podrías especificar más lo que la vida espiritual significa para ti?

b. h.: Bueno, es difícil, ¿verdad? Difícil de expresar con palabras. No tengo mucho que decir. Hay tanto misterio, tanto que no está claro, definido. Simplemente tiene que ver con la creencia fundamental en el espíritu divino, en Dios y en el amor como una fuerza que nos capacita para convocar lo divino en cada una y el poder espiritual. Me interesa mucho la dimensión mística de la experiencia religiosa. Y esa inquietud no ha sido experimentada como conflictiva con las inquietudes políticas, sino más bien en mutua armonía. Se ha integrado en mí, son partes de un todo. Últimamente he estado leyendo a Thomas Merton, especialmente sus escritos sobre la vida monástica, y puedo ver conexiones profundas entre la espiritualidad, la experiencia religiosa y el anhelo de crear un espacio para el pensamiento crítico. Parte del atractivo que tiene para mí Thich Nhat Hahn es su compromiso con las inquietudes políticas. Lo primero que leí fue *The Raft is not the Shore* [La balsa no es la orilla], una serie de conversaciones con Daniel Berrigan, donde hablan de la vida religiosa, sobre la guerra de Vietnam (Nhat Hahn es vietnamita) y sobre la necesidad de la resistencia y de la protesta. Hablan de esto en un contexto en el que también reconocen la primacía de la vida espiritual, la conexión entre ambas cosas. La vida espiritual tiene mucho que ver con la autorrealización, con acceder a una mayor conciencia, no solamente de quiénes somos, sino de nuestra relación con la comunidad, que es profundamente política.

G. W.: ¿Y esto está relacionado con la autorrecuperación?

b. h.: Mucho. Hay una unión perfecta entre la búsqueda espiritual de la conciencia, la ilustración, la autorrealización y la lucha de los pueblos oprimidos, de los pueblos colonizados para cambiar nuestras circunstancias, para resistir, para pasar de ser objeto a sujeto; buena parte de lo que tenemos que restaurar en nuestro interior, antes de poder hacer una protesta con sentido, es la integridad del ser. En una sociedad como la nuestra, es en la experiencia espiritual donde se encuentra un lugar preparado para establecer esa integridad.

G. W.: ¿Podrías centrarte un momento en las protestas organizadas, en el movimiento de los derechos civiles? ¿Piensas que estamos apáticas?

b. h.: Para mí una de las luchas de resistencia más emocionantes y potentes del mundo es el movimiento por los derechos civiles. Respeto muchísimo a las personas negras, a todas las personas que se entregaron, que entregaron sus vidas al movimiento. Estaba dando una charla y, durante el coloquio, una estudiante negra joven dijo que, cuando pensaba en el movimiento por los derechos civiles, lo concebía principalmente en términos de los varones negros adquiriendo el derecho a tener una compañera blanca. Quería saber si en realidad se había conseguido algo. Su afirmación me escandalizó, me horrorizó, pero tenía todo el sentido en esta época ahistórica. Así que recordé, para ella y para todas las personas presentes que, a pesar del sexismo de los varones negros, el movimiento por los derechos civiles era lo que había hecho posible que yo estuviera ahí hablándoles. Ninguna de nosotras, es decir ninguna de las personas negras, estaríamos en esa sala y en esa universidad si no fuera por el movimiento por los derechos civiles. Les animé a estudiar el movimiento, a leer las palabras y reflexiones de Septima Clark. Creo que este movimiento aún sigue siendo un modelo importante para la lucha y la protesta en Estados Unidos, aunque la mayoría podamos pensar que hay una enorme apatía e indiferencia. Creo que es en realidad esa ignorancia, ese sentimiento de impotencia omnipresente, lo que nos hurta nuestro poder de protestar, de organizarnos.

G. W.: ¿De dónde procede esa sensación de impotencia?

b. h.: Procede de las circunstancias concretas de la explotación. Pero, de forma mucho más peligrosa, se aprende también en los medios de comunicación, a través de la televisión, porque es en la televisión donde muchas personas negras aprenden a adoptar los valores y la ideología de la clase dominante, aunque vivan en circunstancias de opresión y privación. Con series como *Dinastía* o *Dallas*, que se centran en varones blancos ricos, se produce la colonización de nuestras mentes en tanto personas negras. Y la mayoría, en estos tiempos, no las estamos viendo con un ojo crítico.

G. W.: Eso me parece que nos devuelve al tema de la autorrecuperación, que sé que en tu pensamiento está fundamentalmente vinculado con la educación para la conciencia crítica.

b. h.: La educación y la autorrecuperación remiten a la organización, a la protesta. La gente tiene que saber lo que les está pasando. Muchas de nosotras no sabemos leer. No vamos a aprender en los libros. ¿Dónde, cuándo y cómo? ¿Quién va a enseñar? Y ahí podemos empezar a conceptualizar la politización racial de la salud mental.

G. W.: En *Teoría feminista: de los márgenes al centro* apuntabas a que las feministas deberían ir de puerta en puerta hablándole a la gente de la política feminista. El mismo enfoque podría aplicarse aquí. Los temas han ido cambiando y has estado haciendo digresiones. ¿Podrías hablarnos más de tu compromiso con el feminismo? Muchas mujeres negras aún no se comprometen públicamente con el feminismo, aunque el cambio ha sido tremendo.

b. h.: En el fondo estoy tan apasionadamente comprometida con la política feminista en tanto mujer negra porque creo que buena parte de nuestra capacidad de luchar contra la opresión, la dominación y especialmente el racismo se ve disminuida por la opresión y la dominación interna producida por el apoyo colectivo entre las personas negras al sexismo y la opresión sexista. Y entiendo la lucha por terminar con el sexismo y la opresión sexista como algo imprescindible para nuestra supervivencia en tanto pueblo negro, por lo que siempre me ha parecido una ironía trágica que alguien pueda decir que la lucha feminista para terminar con el sexismo mina la liberación negra (por supuesto, creo fundamentalmente que la lucha feminista debe disociarse de la lucha por los derechos de las mujeres blancas que apoyan la supremacía blanca). Hace poco, hablando con setenta mujeres jóvenes negras sobre feminismo, subrayaba continuamente que, cuando pienso en feminismo, este no está simbolizado de entrada por las mujeres blancas. Pienso en el sexismo y después, ampliando, pienso en la lucha por terminar con el sexismo y con la opresión sexista. Hay una separación clara que debe hacerse entre la lucha feminista que puede tener lugar en solidaridad con

las mujeres blancas o separada de ellas, y vernos como mujeres negras que apoyan un movimiento racista por los derechos de las mujeres.

G. W.: Lo que nos lleva a la cuestión de los movimientos separados.

b. h.: Creo en la fuerza de una lucha y de un movimiento feminista diverso, que se oriente a convertirse en un movimiento político de masas. No creo que el énfasis central del movimiento feminista contemporáneo haya ido en esa dirección, que el movimiento haya tenido un foco radical continuo que se dirija a mucha gente; por eso las preocupaciones reformistas de las mujeres blancas privilegiadas han estado siempre en el candelero. En tanto seres políticos dedicados a la lucha dialéctica, nuestra misión (y aquí cuando digo «nuestra» quiero decir la de cualquier persona que esté comprometida con el movimiento feminista revolucionario) es trabajar para desafiar y cambiar el foco, la dirección del futuro movimiento feminista. Esa es nuestra misión, animar a la gente que piensa así a contribuir a esta tarea. Si estos esfuerzos no tienen éxito, entonces tendremos que actuar separada y aisladamente. Ahora mismo, en lo que se refiere a las mujeres negras, me ocupo más de que empecemos a pensar críticamente acerca de la opresión y la explotación sexista en nuestras vidas y a imaginar estrategias de resistencia, algunas de las cuales sin duda estarán vinculadas a las de las mujeres blancas, y a las de todas las mujeres y algunas serán la expresión de nuestras preocupaciones particulares en tanto mujeres negras. Creo que ahora lo más importante para nosotras es empezar a analizar colectivamente nuestra experiencia y ver qué hay que hacer para educar a la población negra en la lucha feminista.

G. W.: Y, finalmente, hablemos de cómo te ves tú misma, como feminista, como escritora. ¿Por qué querías hacer esto, tener una charla contigo misma, dividirse en dos, de alguna manera, bell hooks y Gloria Watkins?

b. h.: Es curioso que digas «dividirte en dos» cuando para mí son dos partes de un único yo que se compone de muchas partes. Y,

como bien sabes, en buena parte de mi vida soy una persona muy seria. Ser contemplativa en estos tiempos es ser seriamente seria y, de vez en cuando, tengo que tomarme un respiro para equilibrar las cosas. Así me complazco en mi lado juguetón, en esa parte de mí a la que, de una manera muy infantil, le gusta el teatro, el espectáculo. Por supuesto que, en cierto aspecto, me tomo muy en serio este espectáculo. Es una forma de ritual. Lo que me remite a cómo me veo: obsesionada por la estética. Me veo como escritora y pensadora, y después viene todo lo demás. Quiero escribir más, muchas cosas diferentes de maneras diferentes.

G. W.: ¿Pensar acerca de la política feminista ha interferido en esto?

b. h.: ¡Sí! ¡Sí! Recuerdo que en *Lavender Culture* [Cultura de lavanda], de Karla Jay y Allen Young, hay un artículo de una mujer blanca que describe su vida antes de presentarse como lesbiana y después. De repente todo lo que hace se centra en ese aspecto y todas las otras partes de su ser, de su vida, desaparecen. Hasta que finalmente se preocupa. Y creo que muchas mujeres que están profundamente inmersas en la política feminista se sienten igual. Voy a poner un ejemplo, pequeño pero significativo. Antes de tanto pensamiento feminista, yo entraba en las librerías y miraba sobre todo la sección de poesía, de arte, de espiritualidad. Después, cuando me metí a fondo en el feminismo, estaba todo el rato en la sección de mujeres y ni siquiera era capaz de seguir la pista a todos los libros que se publicaban. Así que, durante un tiempo, descuidé en cierto modo esas preocupaciones que expresaban otras partes de mi ser, como mi poesía y el resto de mi escritura creativa, la mayor parte de la cual no se ha publicado. Y no me esfuerzo todo lo que debería para publicarla porque estoy demasiado centrada en los libros feministas que obtienen atención, que tienen un público. Ahora mismo estoy intentando publicar dos manuscritos: una novela de detectives astuta y aloca (no la típica novela de detectives), protagonizada por supuesto por una detective negra, y unas memorias de mi infancia. Me gustaría mucho establecerme como escritora creativa, lo que es difícil, especialmente desde que me he metido en esto de la academia, primero terminando una disertación sobre Toni Morrison y ahora escribiendo cada vez más crítica literaria. Acabo

de terminar un artículo nuevo sobre *Ojos azules*, que es sin duda alguna uno de mis libros favoritos.

G. W.: Se diría que te gusta la obra de Toni Morrison.

b. h.: He pasado mucho tiempo con ella. Tengo que vivir con los libros para poder conocerlos. Y vivo con sus libros. Es una escritora con una visión artística que me fascina, aunque no me parece que todos sus libros sean igualmente apasionantes, pero su visión es tan especial como la de Toni Bambara, Bessie Head y muchas más.

G. W.: ¿Lees principalmente a escritoras negras?

b. h.: ¡Ya quisiera yo, muchacha! Me gustaría que hubiera tantas escritoras negras escribiendo tantos libros que cada día de mi vida pudiera leer una cosa nueva nuestra, pero no. Leo de todo, todo tipo de cosas, y no quiero cambiar eso. Sin duda dar clases sobre escritoras negras me mantiene al día de lo que estamos haciendo. Me gustan mucho los textos experimentales, juguetones, las obras de Marguerite Duras, por ejemplo, o de Nathalie Sarraute. Creo que una de las dificultades que tengo para encontrar editorial para mi obra es que es diferente, es extraña. Por supuesto no para mí, sino para el mercado. Las obras de las mujeres negras no son solo una de esas mercancías de moda del mercado literario. Corremos el peligro de que el mercado componga una idea muy fija, estática, objetivizada, de quién es y qué es una escritora negra y sobre qué debería escribir. Y eso es un problema. Cómo crear ficción que se lea, pero ese es mi problema. Y no es únicamente una respuesta a las personas blancas, al mercado blanco, a cualquier mercado.

G. W.: ¿Así que intentas escribir más libros de teoría feminista?

b. h.: Me gustaría hacer algo sobre feminismo y la lucha de liberación negra, o sobre sexualidad. Pero ahora mismo *Yam* se lleva toda mi atención.

G. W.: Decías que el libro *Talking Back* [Hablar de nuevo] fue difícil de hacer.

b. h.: Difícil porque era diferente para mí. No era un libro completo, sino una colección. Y ahí la repetición lo hace menos emocionante. Aún así, cada cosa tiene su lugar. Al escribir muchas cosas diferentes he acabado por entender que cada escrito no tiene que hacer lo mismo ni producir el mismo efecto.

GW-b. h.: En cualquier caso, en esto de escribir, paso página.

23. Un último afán: enero de 1990

Gloria Watkins: ¿Cómo relacionas este nuevo libro, *Afán*, con el interés por la autorrecuperación de la que hablabas en la entrevista anterior?

b. h.: Bueno, yo quería haber terminado *Sister of the Yam*, que iba a ser el libro sobre la autorrecuperación, antes que *Afán*, pero no ha salido así. Voy haciendo poco a poco *Yam*, capítulo a capítulo, pero va lento. Aún así creo que *Afán* está relacionado con él, en el sentido de que la producción cultural puede jugar y juega un papel sanador en las vidas de las personas. Puede ser un catalizador para que comiencen el proceso de autorrecuperación. Así es como mucha gente ha experimentado la novela de Alice Walker, *El color púrpura*, o *Beloved* y *Ojos azules*, de Toni Morrison. Sin duda dos libros que me han hecho pensar sobre las maneras en las que las personas negras pueden acercarse al tema de la autorrecuperación son *Praisesong for the Widow* [Canto de alabanza para la viuda] de Paule Marshall y *Mama Day* de Gloria Naylor. La obra de Marshall me fascina porque la novela realmente nos ofrece un mapa, cartografía un viaje en el que las personas que se han perdido pueden recuperarse a sí mismas. A diferencia de muchas novelas de escritoras negras, *Praisesong* describe una relación heterosexual entre Jay y Avey que es realmente positiva, arraigada en su placer compartido por la historia y la producción cultural negra (todas las referencias a la música negra, las citas

de poesía negra) y aún así pierden la conexión cuando Jay se obsesiona con el capitalismo y con «triunfar». Hay un pasaje en el que Avey, pensando de manera crítica sobre el pasado, dice: «Nos comportábamos como si no hubiera nada en nosotros que mereciera respeto». Esa frase se quedó conmigo, me obsesionaba. Pensé en mi vida, en esa larga relación que tuve en la que me sentía desgarrada por nuestra incapacidad de lidiar con el hecho de ser dos artistas/intelectuales negros que actuaban simultáneamente en un contexto predominantemente blanco y en una relación convencional. Echo la vista atrás y pienso que muchas cosas podrían haber sido diferentes si hubiéramos planteado nuestra vida reconociendo la relación entre nuestros esfuerzos por tener una relación amorosa y la lucha por ser personas negras descolonizadas, el trabajo de autorrecuperación política.

G. W.: ¿Cómo se relaciona esto con *Mama Day*? Ha recibido tan poca atención de la crítica.

b. h.: *Mama Day* es un libro tan poco corriente... En realidad, es una celebración de la sabiduría tradicional negra, de los rituales de sanación que eran parte de esa vida. Naylor apunta con insistencia, y yo estoy de acuerdo con ella, que las personas negras pueden aprender del pasado y que no tienen que prescindir de ello para encajar en la vida urbana. Me encanta el contraste entre la experiencia del campo y de la ciudad en esta obra. Pero sobre todo me emociona el ritual «cargado, amable, ligero» que, una vez más, como el pasaje de *Praisesong*, trata de personas negras que celebran rituales de recuerdo donde conmemoran el pasado y renuevan nuestros espíritus para poder enfrentarnos al futuro.

G. W.: Hasta ahora solamente has mencionado novelas. ¿Qué otros tipos de literatura te gustaría que abordaran estos temas?

b. h.: Me gustaría ver cómo se produce una obra sobre psicoanálisis y experiencia negra. En mi propia vida me ha ayudado mucho leer la obra de Alice Miller (aunque creo que contiene elementos de culpabilización de la madre). Su obra, en concreto, y otras obras que tratan de entender cómo la experiencia del

trauma conforma la personalidad y las acciones desde la infancia hasta la vida adulta me parecen una contribución importante para las personas negras que no ha sido suficientemente explorada. Otro libro que se me ocurre ahora es *Soul Murder: Persecution in the Family* [El alma de la masacre: la persecución en la familia], de Morton Schatzman, que de nuevo intenta proporcionar un marco psicológico para que entendamos los efectos del trauma.

G. W.: ¿Y qué hay de esa gente que diría que el rollo psicoanalítico es blanco y que no nos puede ayudar a entender nada acerca de las vidas negras?

b. h.: Mientras que novelas como *Dessa Rose* o *Beloved* evocan la pasión del trauma durante la esclavitud, tal y como se transmite a las vidas negras mucho tiempo después de que haya desaparecido la institución, esas obras no trazan necesariamente un viaje sanador, de aplicación inmediata a la vida negra contemporánea. Sin duda en *Black Rage* [Rabia negra] y en otras obras que se publicaron en las décadas de 1960 y 1970, el pensamiento negro trataba de tomarse en serio la manera en la que nos afectaba el racismo y el terrorismo de vivir en el contexto de la supremacía blanca en tanto pueblo negro, pero la mayoría de esas obras no llegan lo suficientemente lejos. A menudo sus interpretaciones resultan insuficientes y vacías. Uno de los estudiantes negros a los que enseño está muy metido en el psicoanálisis y hablamos sin parar sobre el hecho de que no necesitamos a nadie que simplemente coja los textos críticos blancos del psicoanálisis y haga una transposición superficial a la vida negra. Lo que necesitamos es el tipo de explicación sofisticada de estos materiales que nos permita coger de ellos lo que nos sea útil. También necesitamos a más hombres negros y mujeres negras, que ingresen en el campo del psicoanálisis para poder investigar más y generar una teoría que sea inclusiva, sensible y comprensiva de la cultura y la historia negra.

G. W.: Hablas de la producción de material teórico, un tipo de obra que habitualmente no lee un público de masas. ¿Qué proceso permitiría que este conocimiento alcanzara a un público más amplio?

b. h.: Antes diré que, en realidad, creo que el cuidado politizado de la mente es la nueva frontera revolucionaria para el pueblo negro. Y, sin duda, Franz Fanon compartía esta idea hace años. Me preocupa que tan pocos pensadores negros se hayan basado en su obra o la hayan retomado donde él la dejó. Sin duda muchas de las obras tradicionales que abordan los temas psicológicos a los que se enfrentan las personas negras son sexistas, y eso los convierte en textos básicamente improductivos. Hay muchas formas de alcanzar a un público negro de masas con el mensaje de la autorrecuperación politizada. Una manera es la producción de literatura de autoayuda. Otra es propagar el mensaje en las iglesias, los centros comunitarios, las casas, etc. Hace poco hablaba con el alumnado negro de una universidad del estado de Washington, que me describían lo divididos que estaban en tanto comunidad. Les pregunté si podrían sopesar celebrar una serie de debates en los que se hablara de «sanación racial».

G. W.: Dime qué quieres decir con eso, porque lo primero que pensé fue la «sanación sexual» de Marvin Gaye.

b. h.: Una vez más, creo que están muy relacionados. Si lees la biografía de Gaye, *A Divided Soul* [Alma dividida], te enteras de que en realidad fue criado en el contexto de una familia disfuncional, un escenario que le imposibilitó construirse una identidad, un sentido del yo, ajeno a este contexto dañado. Y está claro que el área de su vida en la que se sentía más herido giraba en torno a la sexualidad. Me parece que la sanación racial trata en realidad de nosotros, en tanto pueblo negro, de darnos cuenta de que tenemos que hacer mucho más a la hora de definir la manera en la que el racismo arrasa nuestro espíritu (sin duda ha sido más fácil para nosotros nombrar el problema), que tenemos que construir estrategias útiles de resistencia y cambio.

G. W.: Bueno, ¿y cómo hacemos eso?

b. h.: Últimamente, cada vez que hablo a un grupo de personas negras, pido que compartamos el conocimiento de cómo lidiamos con el racismo y el sexismo en la vida cotidiana. Las personas que

sienten que han sido capaces de intervenir críticamente en sus vidas y en las vidas de sus seres queridos de una manera significativa ofrecen ideas y estrategias concretas para el cambio.

G. W.: ¿Qué tal tu obra? ¿Qué tienes entre manos?

b. h.: Supongo que es significativo que haya pasado más de un año desde la entrevista de «no, no estoy contestando, me hablo a mí misma» y que mis dos manuscritos terminados, la novela *Sister Ray* [Hermana Ray] y las memorias de mi infancia *Black Is a Woman's Color* [El negro es el color de una mujer] sigan sin publicarse. Lo que significa que han sido rechazadas aquí y allá, y lo que es parte también del oficio de escribir en esta sociedad. Claro, como ambas obras tienen modos de escritura muy diferentes, creo que será más complicado encontrar editoriales que las acepten. Más que nunca soy agudamente consciente de la manera en la que las estrategias de comercialización llevan a las editoriales a presionar sobre los escritores negros y las escritoras negras (además de otras personas) a fin de desarrollar determinados tipos de personalidades literarias vendibles, y después a aceptar únicamente la obra que encaje con esas personalidades. Esa táctica ahoga eficazmente la producción creativa, especialmente para las mujeres de color.

G. W.: ¿Cómo respondes a eso? Si quieres ser escuchada, que tu obra esté ahí fuera...

b. h.: En la introducción de *Afán* hablo de colocar el artículo sobre la película de Isaac Julien, *Looking for Langston* [Buscando a Langston], en *Z Magazine*. Más tarde, cuando hablé con ellos, me dieron esa pequeña conferencia amistosa sobre cómo mi mejor obra es en realidad la que es autobiográfica, en lenguaje más familiar, etc. (Me dijeron que habían pensado en rechazar el artículo pero que habían decidido publicarlo con cambios menores. En aquel momento esto suponía un trato aceptable para mí. Cuando más tarde pensé en ello me «desquició» pensar lo fácilmente que los cambios menores podían modificar el espíritu y el sentido del artículo). Escuché su parloteo y ni siquiera traté de meter baza; es

agotador. Las personas que no escriben no siempre son sensibles al deseo que siento y yo sé que otros escritores negros comparten ese sentimiento de escribir en múltiples voces y no privilegiar una por encima de otra. Para mí el ensayo sobre la película de Isaac es diferente de otras producciones mías a las que quiero igualmente. No me siento a comparar mi obra para ver qué voz es la mejor; para mí son todas diferentes y precisamente por esa diferencia pueden atraer a públicos diferentes. Ese es el placer de ser polifónica, de la multivocalidad.

G. W.: Quiero que hables de tu próxima obra, pero primero me muero por saber si piensas que *Afán*, a pesar de su crítica de la posmodernidad, es una obra posmoderna...

b. h.: Tanya, mi «hija de adopción», que trabaja en South End Press y que me ha ayudado a corregir el libro, quería una respuesta a esa pregunta. Hasta cierto punto el libro puede entenderse como posmoderno en el sentido de que esa misma vocalidad polifónica de la que hablamos surge de un contexto social posmoderno. Hay tantos lugares en este libro, se viaja tanto... Ese movimiento expresa la condición posmoderna de la falta de hogar, del desplazamiento, el desarraigo, etc.

G. W.: ¿Podrías por favor vincular ese debate con la insistencia de Cornel West en el «nihilismo generalizado» de la vida negra?

b. h.: Puesto que sabemos que el pueblo afroamericano está desplazado, en el exilio, debería entenderse que sufrimos el dolor del extrañamiento y de la alienación en todas sus múltiples manifestaciones. Y, como las condiciones de vida empeoran material y espiritualmente dentro del contexto del posmodernismo, no sorprende que las personas negras de las clases inferiores sientan con mayor agudeza esta angustia y desesperación contemporánea. Una vez más no creo que sea útil limitarse a nombrar este nihilismo y dejarlo pasar, sentirse pasivamente aterrizadas por él. Tenemos que conseguir hablar de los modos de intervención crítica, de proporcionar esperanza, de ofrecer estrategias de transformación. Sin duda, no podemos guiar a las

personas negras en nuevas direcciones si estamos lastradas por esos intensos sentimientos de tristeza, si nuestras vidas no tienen propósito ni sentido. Aunque no me convence nada el término «modelo de vida», sé que hay muchas mujeres jóvenes negras que me siguen, no solo mi obra, sino cómo vivo mi vida, mi forma de ser y me ven como un ejemplo, como alguien que marca camino y eso me dificulta a la hora de recuperar mi vida. Saber que me están observando, que conocen lo que pasa en mi psique, mi ser interior, ha cambiado muchas de mis prioridades. Me ha hecho menos autoindulgente.

G. W.: Lo celebro. ¿Y qué hay de tu nueva obra?

b. h.: Los dos libros que tengo más ganas de hacer es *Sisters of the Yam* y una obra corta y polémica sobre la descolonización. A veces pareciera que la obra de Fanon, de C. L. R. James, Memmi, Walter Rodney, respondieran a un montón de preguntas que la gente se sigue haciendo. A menudo ni siquiera conocen la obra de esos pensadores. Hablar con personas negras en la vida cotidiana y en conferencias me ha llevado a pensar que existía una necesidad de un «enfoque» contemporáneo sobre los asuntos que estos autores tratan en sus obras, así que quiero avanzar en el espíritu de esas obras. Por supuesto, me resulta totalmente obvio que casi todas las obras que tratan de abordar las cuestiones de la lucha de liberación negra dentro de un marco de trabajo que reconozca la importancia de la comunidad de la diáspora africana, que estudie los temas de la colonización y el imperialismo, han sido producidas por hombres negros. Sin duda pensamos en pensadores y escritores contemporáneos como Stuart Hall, Paul Gilroy, Cornel West. Yo quiero saber qué están pensando las mujeres negras en todo el mundo sobre estos temas. Estoy deseando escuchar nuestras voces hablando sobre estos problemas. En ese espíritu, me planteo el desafío de hablar, de ofrecerme por completo en el altar de la lucha continua por la liberación negra.

Bibliografía seleccionada

- Alcoff, Linda, «Cultural Feminism versus Poststructuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory», *Signs*, vol. 13, num. 3, University of Chicago, primavera de 1988.
- Baldwin, James, *Notes from a Native Son*, Boston (MA), Beacon Press, 1955.
- Bambara, Toni Cade, *The Black Woman*, Nueva York, Random House, 1980.
- _____, *The Salt Eaters*, Nueva York, New American Library, 1970.
- _____, *Are Seabirds Still Alive*, Nueva York, Random House, 1977.
- Benjamin, Jessica, *The Bonds of Love*, Nueva York, Pantheon, 1988.
- Berger, John, *Art and Revolution; Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR*, Nueva York, Pantheon Books, 1969.
- _____, *Ways of Seeing*, Middlesex, Penguin, 1972 [ed. cast.: *Modos de ver*, trad. Justo González Beramendo, Barcelona, Gustavo Gilil, 2016]
- Boas, Franz, *Shaping of American Anthropology*, Nueva York, Basic Books, 1974.
- Boone, Sylvia, *Radiance from the Waters*, New Haven (CT), Yale University Press, 1986.
- Bourdieu, Pierre, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Beverly Hills (CA), Sage Publications, 1977 [ed. cast.: *La reproducción: Elementos para una teoría del sistema educativo*, trad. María de la Paz Georgiadis, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017]
- Cady, Linell, «A Feminist Christian Vision» en Paula Cooley, Sharon Farmer, Mary Ellen Ross (eds.), *Embodied Love*, Nueva York, Harper Row, 1987.
- Carby, Hazel, *Reconstructing Womanhood*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.
- Clark, Septima, *Ready from Within*, Navarro (CA), Wild Trees Press, 1986.

- Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice*, Nueva York, McGraw-Hill, 1967 [ed. cast.: *Alma encadenada*, trad. Francisco González Aramburu, Ciudad de México, Siglo XXI, 1968]
- Clement, Catherine, *Opera, the Undoing of Women*, Minneápolis (MN), University of Minnesota Press, 1988.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture*, Cambridge (MA) Harvard University Press, 1988 [ed. cast.: *Dilemas de la cultura*, trad. Carlos Reynoso, Barcelona, Gedisa, 2001].
- Crouch, Stanley, *Notes from a Hanging judge: Essays and Reviews*, 1979-1989, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1984 [ed. cast.: *Alicia ya no*, trad. Silvia Iglesias Recuero, Valencia, Cátedra, 1992].
- _____, *Feminist Studies, Critical Studies*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1986.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1978 [ed. cast.: *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989].
- Desnoes, Edmundo, *Inconsolable Memories*, Nueva York, New American Library, 1967.
- Douglass, Frederick, *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, Cambridge (MA), Belknap Press, 1960 [ed. cast.: *Vida de un esclavo americano escrita por él mismo*, trad. Carlos García Simón e Íñigo Jáuregui Eguía, Madrid, Capitán Swing, 2012].
- Duberman, Martin Baurnl, Martha Vicinus y George Jr. Chauncey, (eds.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Nueva York, New American Library, 1989.
- Dumas, Henry, *Goodbye Sweetwater*, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 1987.
- Duras, Marguerite, *Whole Days in the Trees*, Nueva York, Riverrun Press, 1984 [ed. cast.: *Días enteros en las ramas*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1988],
- _____, *Hiroshima, mon amour: scenario et dialogue*, París, Gallimard, 1982 [1960].
- _____, *The Malady of Death*, Nueva York, Grove Press, 1986 [ed. cast.: *El mal de la muerte*, trad. José M. G. Holguera, Barcelona, Tusquets, 1984].
- _____, *Outside: Selected Writings*, Boston (MA), Beacon Press, 1986 [ed. cast.: *Outside*, trad. Clara Janès, Barcelona, Plaza y Janès, 1993].
- Dyson, Michael, «The Plight of Black Men», *Z Magazine*, febrero de 1989.
- Ellis, Trey, *Platitudes*, Nueva York, Vintage, 1988.
- Estrich, Susan, *Real Rape*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987.

- Fanon, Franz, *Black Skin, White Masks*, Nueva York, Grove Press, 1967 [ed. cast.: *Piel negra, máscaras blancas*, trad. Ana Useros, Madrid, Akal, 2010].
- _____, *The Wretched of the Earth*, Nueva York, Grove Press, 1966 [ed. cast.: *Los condenados de la tierra*, Ciudad de México, FCE, 2007].
- Foucault, Michel, *History of Sexuality*, Nueva York, Pantheon, 1978 [ed. cast.: *Historia de la sexualidad* (4 vols.), Siglo XXI, 2019].
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, Nueva York, Seabury, 1970 [ed. cast.: *Pedagogía del oprimido*, Montevideo, Tierra Nueva, 1970].
- Friday, Nancy, *My Secret Garden*, Nueva York, Trident, 1973.
- Fugard, Athol, «Boesman and Lena, a play in two acts», Nueva York, Oxford University Press, 1978.
- Fusco, Coco, «Fantasies of Oppositionality», *Afterimage magazine*, diciembre de 1988.
- Genovese, Elizabeth Fox, *Within the Plantation Household: Black and White Women of the Old South*, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 1988.
- George, Nelson, *The Death of Rhythm and Blues*, Nueva York, Pantheon, 1988.
- Giddings, Paula, *When and Where We Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America*, Nueva York, Morrow, 1984.
- Gordon, Deborah, «Writing Culture, Writing Feminism: The Poetics and Politics of Experimental Ethnography», *Inscriptions*, núm. 3-4, Santa Cruz (CA), University of Santa Cruz, 1988.
- Grossberg, Lawrence, «Putting the Pop Back in Postmodernism», *Universal Abandon*, Andrew Ross (ed.), University of Minnesota Press, 1988.
- Hahn, Thich Nhat, *The Raft Is Not the Shore*, Boston, Beacon Press, 1975.
- Hall, Stuart, *The Popular Arts*, Boston (MA), Beacon Press, 1964.
- Hallin, Daniel, «We Keep America on Top of the World» en Todd Gitlin (ed.), *Watching Television*, Nueva York, Pantheon, 1986.
- Hansberry, Lorraine, *A Raisin in the Sun*, Nueva York, Random House, 1959.
- _____, *To Be Young, Gifted, and Black*, Bergenfield (NJ), New American Library, 1970.
- Head, Bessie, *Maru*, Nueva York, McCall Publisher, 1971.
- Hemenway, Robert, *Zora Neal Hurston: A Literary Biography*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1979.
- Hughes, Langston, *Good Morning Revolution*, Nueva York, Lawrence Hill, 1973.
- Hurston, Zora Neale, *Dustracks on the Road*, Filadelfia (PA), Lippincott, 1971.
- _____, *Their Eyes Were Watching God*, Nueva York, Negro University Press, 1969 [ed. cast.: *Sus ojos miraban a Dios*, trad. Andrés Ibáñez, Barcelona, Lumen, 1995].

- _____. *Mules and Men*, Nueva York, Negro University Press, 1969 (reimpresión de la edición de 1935).
- James, C. L. R., *The Black Jacobins*, Nueva York, Vintage, 1963 [ed. cast.: *Los jacobinos negros*, trad. Ramón García, Madrid, Turner, 2003].
- Jameson, Frederic, *Prison House of Language: The Political Unconscious*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1981.
- Jones, Lois Mailou, «In a special section: interview and portfolio», *Callaloo*, vol. 12, núm. 2, University of Virginia, 1989.
- Kureishi, Hanif, *The Rainbow Sign and My Beautiful Laundrette*, Boston (MA), Faber and Faber, 1986.
- Lee, Spike, *Do the Right Thing*, Nueva York, Fireside, 1989.
- Lorde, Audre, *Sister Outsider*, Trumansburg (NY), Crossing Press, 1984 [ed. cast.: *La hermana, la extranjera*, trad. María Corniero Fernández, Madrid, Horas y Horas, 2003].
- _____. *A Burst of Light*, Ithaca (NY), Firebrand Books, 1988.
- Mackey, Nathaniel, *Bedouin Horn Book*, Callaloo fiction series, University of Kentucky, 1986.
- Majors, Richard, «Cool Pose: the Proud Signature of Survival», *Changing Men*, núm. 17, invierno de 1986.
- Marshall, Paule, *Praisesong for the Widow*, Nueva York, Putnam, 1983.
- Memmi, Albert, *Colonizer and the Colonized*, Nueva York, Orion Press, 1968.
- Merton, Thomas, *New Seeds of Contemplation*, Norfolk, New Directions, 1962 [ed. cast.: *Nuevas semillas de contemplación*, Sal Terrae, 2008].
- Miller, Alice, *Drama of the Gifted Child*, Nueva York, Basic Books, 1981 [ed. cast.: *El drama del niño dotado*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Tusquets, 2008].
- _____. *For Your Own Good*, Nueva York, Basic Books, 1983 [ed. cast.: *Por tu propio bien*, trad. Juan José del Solar, Barcelona, Tusquets, 2009].
- _____. *Thou Shall Not Be Aware*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1984.
- Miller, Mark, «Deride and Conquer» en Todd Gitlin (ed.), *Watching Television*, Nueva York, Pantheon Press, 1986.
- Miller, Mark Crispin, *Boxed In*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1988.
- Mishima, Yukio, *Hagakure*, Nueva York, Penguin, 1979 [ed. cast.: *La ética del samurái en el Japón moderno*, trad. Makiko Sese y Carlos Rubio, Madrid, Alianza, 2013].
- Morgan, Robin, *The Demon Lover: On the Sexuality of Terrorism*, Nueva York, Norton, 1988.
- Morrison, Toni, *Sula*, Nueva York, Knopf, 1974 [ed. cast.: *Sula*, trad. Carlos Mayor Ortega, Debolsillo, 2017].
- _____. *Beloved*, Thorndike (ME), Thorndike, 1988 [ed. cast.: *Beloved*, trad. Iris Menéndez Sallés, Barcelona, Debolsillo, 2020].

- _____. *The Bluest Eye*, Nueva York, Washington Square, Pocket Books, 1972 [ed. cast.: *Ojos azules*, trad. Jordi Gubern Ribalta, Debolsillo, 2018].
- _____. *Tar Baby*, Boston (MA), G. K. Hall, 1981 [ed. cast.: *La noche de los niños*, trad. Ethel Odriozola, Alejandro Reyes y Luz Gómez, Lumen, 2015].
- _____. *Song of Solomon*, Nueva York, New American Library, 1987 [ed. cast.: *La canción de Salomón*, trad. Carmen Criado Fernández, Debolsillo, 2017].
- Mulvey, Laura, «Frida Kahlo and Tina Modotti» en *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989.
- Myerson, Michael, *Memories of Underdevelopment*, Nueva York, Grossman Publishers, 1973.
- Naylor, Gloria, *Mama Day*, Nueva York, Vintage, 1989.
- _____. *The Women of Brewster Place*, Nueva York, Viking, 1982.
- _____. *Linden Hills*, Nueva York, Ticknor and Fields, 1985.
- Neal, Larry, *Black Fire*, Nueva York, Morrow, 1968.
- Ntozake, Shange, *Sassafras, Cypress, and Indigo*, Nueva York, St. Martin's Press, 1982.
- Rabinow, Paul, (ed.), *The Foucault Reader*, Nueva York, Pantheon, 1984.
- Radford-Hill, Sheila, «Considering Feminism as a Model for Social change», *Feminist Studies, Critical Studies*, Teresa de Lauretis (ed.), University of Indiana, 1986.
- Reed, Ishmael, *Writin'Is Fightin'*, Nueva York, Atheneum, 1988.
- Rich, Adrienne, *Blood, Bread and Poetry*, Nueva York, Norton, 1986 [ed. cast.: *Sangre, pan y poesía*, trad. María Soledad Sánchez Gómez, Icaria, 2018].
- _____. *On Lies, Secrets and Silence*, Nueva York, Norton, 1979 [ed. cast.: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, trad. Margarita Dalton, Barcelona, Icaria, 1983].
- _____. *Your Native Land, Your Life*, Nueva York, Norton, 1986.
- Richard, Pablo, entrevista con Paulo Freire, *Dialogo Social*, marzo de 1985.
- Ritz, David, *Divided Soul: The Life of Marvin Gaye*, Nueva York, McGraw-Hill, 1985.
- Rodney, Walter, *How Europe Underdeveloped Africa*, Washington DC, Howard University Press, 1974.
- Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Said, Edward, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon, 1978 [ed. cast.: *Orientalismo*, trad. Enrique Benito Soler, Cristóbal Pera y María Luisa Fuentes, Madrid, Debate, 2016].
- Schatzman, Morton, *Soul Murder: Persecution in the Family*, Nueva York, Random House, 1973.

- Sessums, Kevin, «Yoko, Life After Lennon», *Interview Magazine*, febrero de 1989.
- Smith, Valerie, *Self-discovery and Authority in Afro-American Narrative*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987.
- Spelman, Elizabeth, *Inessential Woman*, Boston (MA), Beacon Press, 1988.
- Spivak, Guyatri, *Other Worlds*, Nueva York, Methuen, 1987.
- Storr, Robert, *Art in America*, Nueva York, Abbeville Press, 1986.
- Tanizaki, Jun'ichiro, *In Praise of Shadows*, New Haven (CT), Leete's Island Books, 1977 [ed. cast.: *El elogio de la sombra*, trad. Julia Escobar, Madrid, Siruela, 2020].
- Taylor, Clyde, «We Don't Need another Hero: Antithesis on Aesthetics» en Mbye Chom, Clair Andrade-Watkins (ed.), *Blackframes*, Cambridge (MA), MIT Press, 1988.
- Terborg-Penn, Rosalyn, *Afro-American Women: Struggles and Images*, Port Washington (NY), Naticus University Publishers, 1978.
- Trungpa, Chogyam, *Cutting Through Spiritual Materialism*, Berkeley (CA), Shambala, 1973 [ed. cast.: *Más allá del materialismo espiritual*, trad. Luis O. Gómez Rodríguez, Edhasa, 1985].
- Uhry, Alfred, *Driving Miss Daisy*, Lexington (NY), Theater Communications Group, 1988.
- Walker, Alice, *The Color Purple*, Nueva York, Pocket Books, 1985 [ed. cast.: *El color púrpura*, trad. Ana María de la Fuente Rodríguez, Barcelona, Plaza y Janés, 1987].
- _____, *Living by the Word*, San Diego, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1988.
- _____, *Temple of My Familiar*, Thorndike (ME), Thorndike, 1989 [ed. cast.: *El templo de mis amigos*, trad. Sofía Noguera, Barcelona, Plaza y Janés, 1990].
- Wallace, Michele, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, Nueva York, Dial Press, 1979 [ed. cast.: *Macho negro y el mito de la supermujer*, trad. Ivana Palibrk y Miguel Alonso Ortega, Katrakak, 2020].
- West, Cornel, *Post Analytic Philosophy*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- _____, *Prophetic Fragments*, Trenton (NJ), Africa World Press, 1988.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass*, Nueva York, Book League of America, 1942 [ed. cast.: *Hojas de hierba*, trad. Manuel Villar Raso, Madrid, Alianza, 2012].
- Williams, Sherley Anne, *Dessa Rose*, Thorndike (ME), Thorndike, 1987.
- Wilson, August. «Joe Turner's Come and Gone», Nueva York, New American Library, 1986.
- _____, *Ma Rainey's Black Bottom*, Nueva York, New American Library, 1986.
- X, Malcolm, *The Autobiography of Malcolm X*, Nueva York, Grove Press, 1965 [ed. cast.: *Autobiografía*, trad. César Guidini, Madrid, Capitán Swing, 2015].

