



Yolanda Wood

Universidad
Iberoamericana de la
Ciudad de México
México

Blanco y negro, piel y máscaras, el cuerpo en el arte del Caribe. Lecturas desde Frantz Fanon

Black and white, skin and masks, the body in Caribbean art. Readings from Frantz Fanon

RESUMEN

El blanco y el negro son más que colores, son claves de un contraste simbólico en islas que montaron su estructura social –desde los tiempos coloniales– sobre la esclavitud que racializó las relaciones sociales y generó con ellas modos diversos de discriminación que llegan hasta nuestros días. Uno de los importantes aportes del negro a las artes plásticas del Caribe, es su color, un signo visual en el universo de las tensiones raciales, nacidas en el seno mismo de la sociedad moderno–colonial. Este trabajo se propone distinguir esa trayectoria de significaciones visuales, a través de una selección de obras que emplean el blanco y el negro a partir del soporte físico del cuerpo con todas sus capacidades expresivas. Uno de los textos más significativos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1952) de Frantz Fanon, será asumido como un recurso de interpretación crítica para el estudio de la selección de obras y autores del Caribe insular que se inscriben en los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades, para explorar formas de un humanismo decolonizador, devolver el hombre a su lugar, resituar su “yo” y revalorizar su sitio en la historia.

Palabras clave: Caribe, artes visuales, racialidad, cuerpo, decolonialidad

ABSTRACT

Black and white are more than colors, they are keys to a symbolic contrast on islands that built their social structure –since colonial times– on slavery that racialized social relations and generated with them various forms of discrimination that continue to this day. One of the important contributions of black to the visual arts of the Caribbean



is its color, a visual sign in the universe of racial tensions, born in the very heart of modern–colonial society. This work aims to distinguish that trajectory of visual meanings, through a selection of works that use black and white from the physical support of the body with all its expressive capacities. One of the most significant texts of the twentieth century on the issue, *Black Skin, White Masks* (1952) by Frantz Fanon, will be assumed as a resource of critical interpretation for the study of the selection of works and authors from the insular Caribbean that are inscribed in the conflicts of the racialization and inferiorization of corporeality, to explore forms of a decolonizing humanism, "to return man to his place", to reposition his "I" and to revalue his place in history.

Keywords: Caribbean, visual arts, raciality, body, decoloniality

“Antillano de origen, mis observaciones
y conclusiones solo
valen para Las Antillas...”
(Fanon 1973, 13)

Introducción

Situados en los límites extremos de la gama, el blanco y el negro son más que colores vistos en una trayectoria de significados en el arte del Caribe. El blanco y el negro son claves que revelan un contraste simbólico en islas donde el sistema colonial que instauró la esclavitud, racializó las relaciones sociales y generó modos diversos de discriminación que llegan hasta nuestros días. Uno de los importantes aportes del negro a las artes plásticas del Caribe es su color, un signo visual en el universo de las tensiones raciales, nacidas en el seno mismo de la sociedad esclavista y moderno–colonial.

El negro y el blanco se cargaron desde entonces de una fuerza simbólica y hasta mítica, para definir un contraste de sentido cultural, por lo que abrieron una alternativa de carácter enfático y crítico como campo de exploración para los estudios contemporáneos.

Este trabajo se propone distinguir esa trayectoria de significaciones visuales a través de una selección de obras que emplean el blanco y el negro como imagen a partir del soporte físico del cuerpo con todas sus capacidades expresivas y también desde los desmontajes que se esconden tras las pieles y las máscaras. ¿Por qué en el lenguaje del arte resultan relevantes estos análisis?, por varias razones que se explican desde el estudio de uno de los textos más significativos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1973) de Frantz Fanon. Por su trascendencia será asumido como un recurso de interpretación crítica para el estudio de la selección de obras y autores del Caribe insular que se inscriben en los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades, y que desde las bases sociales del problema estructural que el racismo implica y desde



las subjetividades –hasta la actualidad de las islas–, se proponen explorar formas de un humanismo descolonizador para devolver al hombre a su lugar, resituar su “yo” y revalorizar su sitio en la historia. Actitud o postura en la que se advierte una forma de compromiso artístico–social y ético–estético que entabla un diálogo, fructífero y enriquecedor, con el texto de Fanon, bien que no sea él –necesariamente– la fuente de referencia empleada por los creadores. Lo que supone un sustrato común de inquietudes decoloniales a través de las posturas que pretenden resituar a los esclavizados de pieles negras en una reivindicación de su condición de humanidad desde diversas miradas, despojándose de las máscaras o invirtiendo su uso y sentido.

Es interesante comprobar cómo en la selección de obras propuestas para este estudio, el cuerpo actúa visualmente en el arte como un medio para esos propósitos, y no solo para mostrar el lugar que ocupó en el engranaje del poder como propiedad colonial esclavizada sino, y sobre todo en tiempos contemporáneos, distinguir cómo el artista procede para desalinear esa imagen, y hacer de las corporalidades un medio para valorar –crítica y simbólicamente– su sitio en el universo de los “condenados de la tierra”. En ello, el artista actúa con un gesto político liberador a través de los múltiples recursos del tropo poético. En ese sentido el empleo de la ironía, la parodia, la alegoría y otras figuras del lenguaje simbólico, actúan de modo similar a como lo hizo Fanon, quien *fue un escritor cargado de ironía* –según ha dicho Gordon Lewis (2005), refiriéndose a la escritura del libro que nos ocupa–, la que utilizó en su texto como un recurso para desmontar las complejidades de la razón y la historia de manera paradójica, y revelar el fracaso que significó la identificación de una y otra con todo lo europeo, como una forma de autoengaño, pues *Europa trató de convertirse en “ontológica”, una especie de Ser Absoluto el cual se interponía en el camino del ser humano o de una manera humana de ser*¹.

Es interesante apreciar un modo de proceder que sustantiva este abordaje para la construcción del sentido crítico en las obras seleccionadas, en las que se pondrán en evidencia varias facetas de un mismo propósito al estudiar piezas que muestran una visión arquetípica del cuerpo negro como máscara blanca –con todos sus viceversa–, o una visión construida desde la parodia ante los prejuicios raciales del blanco con intenciones de devaluación y estereotipación de su imagen, hasta la manera de hacer de la diferencia un modo de acción crítica ante ese mismo poder, en ocasiones usurpando el lenguaje visual del “otro” colonizador para reinvertir y reinventar sus sistemas de valores. Lo que pone en evidencia la contradictoria relación de Próspero y Caliban, pues de seguro el primero no imaginó

1 Lewis R. Gordon, <<A través de la zona del no ser. Una lectura de Piel negra, máscaras blancas en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Frantz Fanon>> en Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas* (España: Ed. Akal, 2009), 217.



lo que el “otro” podría hacer con la lengua que “le enseñó”, que fue también la del arte, pues las formas visuales son un tipo de lenguaje que se instaló desde la hegemonía metropolitana eurocéntrica.

Entonces interesan al arte las bases estructurales sobre las que se construyó la desigualdad colonial-moderna y también sus efectos en el orden de las subjetividades como ocurre en las reflexiones de Fanon, quien, en *Piel negra, máscaras blancas* (1973), empleó fuentes literarias, como poesía y novela, para propiciar matices de gran interés en su discurso de base filosófica y sociogénica. Recurrir a la visualidad para otras posibilidades de análisis en la trayectoria crítica que este libro propone, se presenta atrayente y provocador.

En esa capacidad del negro para dar frente a sus batallas en los órdenes estructurales y subjetivos, el arte, la imagen y el cuerpo actúan como aportaciones significativas para este estudio, y en ellos me centraré para demostrar cómo, desde la visualidad del cuerpo en el arte del Caribe, el problema del reclamo de la humanidad del hombre y la mujer negros para enjuiciar las políticas coloniales del racismo en el orden estructural y subjetivo, tienen en común el proceso de desnaturalización del ser para la reconversión humanista de sus valores en un sentido profundamente crítico en lo estético y artístico.

Parte I

Los colores de las estatuas

Para fijar de manera sucinta los iniciales momentos de esa trayectoria visual, pondré atención en obras de la historia del arte cubano que por su importancia considero que resultan paradigmáticas:

José Francisco (Fig. 1), de Víctor Patricio de Landaluce (España, 1830–1889), también conocida como *El Beso*², nos hace cómplices –en la segunda mitad del siglo XIX³– de un suceso trasgresor según los cánones sociales de la época. La escena propicia en el espectador una sensación satírica en el trato al esclavo doméstico que, aprovechando la ocasión de su soledad en una pieza de la casa del amo, se acerca a la estatua de mármol blanco para crear –en el centro mismo del espacio pictórico– una aproximación simbólica cargada de significaciones, alusiva –además– a una evidente realidad de la sociedad cubana que puede explicar la gestación y el desarrollo de su mestizaje desde épocas tempranas por las atracciones masculino-femenino (o viceversa) y la consolidación de relaciones entre los extremos de la gama racial y social.

2 También se puede encontrar esta pieza con el título de *Servidumbre de casa rica*.

3 La esclavitud en Cuba fue abolida en 1886.

Figura 1. Víctor Patricio de Landaluz, *José Francisco o El beso*, s/f



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba

En la obra, como lo pensó Fanon⁴, la mujer blanca está encerrada en la blancura marmórea y el negro en la negrura de su condición y en *el lamentable caparazón de servidumbre* de siglos de dominación. Ese momento de contacto que interesó al artista entre el negro real y la estatua blanca ideal es todo un universo de revelaciones por el modo en que el hombre desciende su cuerpo hasta la altura

4 “El blanco encerrado en su blancura. El negro en su negrura” Frantz Fanon *Piel negra, máscara blanca* (Argentina: Ed. Abraxas, 1973), 9, 12.



de la pieza de mármol y el plumero que lleva entre sus manos parece aludir a un servilismo fálico que reduce la virilidad de su pose y su gesto, una suerte de impotencia. Todo lo cual alude a la superioridad del objeto en su fría consistencia escultórica que la dignifica sobre el sólido pedestal. Como contrapartida, el artista declara en la postura del esclavo doméstico y su actitud ante una escultura distante y ajena de su cultura original, reveladora de una tradición otra, hegemónica, un complejo de inferioridad que Fanon comprende en dos aspectos, por *razones económicas*, en primer lugar, por su condición dependiente como esclavizado y por *una epidermización interiorizada*⁵, que en el caso que nos ocupa se expresa en esa confrontación de lo real y lo imaginado, porque lo social, precisa el autor, es un *complejo masivo psico-existencial* que abarca los polos racializados de la relación blanco-negro. No obstante, si la motivación latente en este acto transgresor de la norma pública y aceptada, en una sociedad altamente estratificada, fuera la aspiración a acostarse con una blanca, dice Fanon (1973) que se estaría poniendo al descubierto el *deseo de ser blanco*, y confirma que en el fondo se trataría también de *una sed de venganza*⁶, lo que supone una dimensión crítica de su propia condición de esclavizado, pues –afirma Fanon (1973)– *históricamente, sabemos que el negro culpable de acostarse con una blanca era castrado*⁷.

En ese sentido esta pieza abre una trayectoria para el blanco y el negro en la historia del arte cubano, marcada por la distinción del contraste que los separa, de clase y de raza, a lo que se añade en esta ocasión una condición también de género para hacer interseccional los requerimientos del análisis ante *ese mito sexual –la búsqueda de la carne blanca–*⁸, dice Fanon. Es una obra incitadora a la devaluación de la postura varonil del cuerpo negro en este esclavo delgado y contrahecho, que lo distancia de las tendencias de la virilidad antropométricas de la figura del hombre negro según el pensamiento racista pseudocientífico de la época, pero que –sin embargo– concentra esos conceptos en los rasgos fenotípicos exacerbados de su rostro⁹ para acercarlo a los del simio. El sujeto masculino parece “desmerengarse” ante la imagen “helénica” y la simulación de un deseo que podemos imaginar reprimido. Es un cuerpo que encarna las nociones de lo prohibido por el poder de una sociedad polarizada y una revelación del sistema de valores en el que – estructural y subjetivamente – se sitúa el artista que actúa

5 Fanon, *Piel negra...*, 10, 12.

6 Fanon. *Piel negra...*, 13.

7 Fanon, *Piel negra...*, 59.

8 Fanon *Piel negra...*, 67.

9 En los “ángulo facialis” de Pieter Camper se puede constatar cómo el ángulo del rostro, era una medida de la capacidad craneal e intelectual de las personas. En su esquema los orangutanes poseen un mayor ángulo, al que le seguían los negros y luego los blancos, esas variaciones representaban una mayor o menor capacidad intelectual, situando a los negros (sin considerar todas sus variaciones) próximos a los simios. <https://andaresdelaciencia.com/2018/10/02/como-la-ciencia-y-la-genetica-han-moldeado-el-debate-sobre-las-razas/> (consultado: 20 de julio de 2021).

visualmente desde el territorio de la devaluación del “otro” sin la cual la condición misma del colonialismo parecería no poder existir. Los cuerpos físicos y escultóricos puestos en relación, aluden a una matriz de poder contrapuesta en numerosos sentidos, entre lo natural y lo artificial, por ejemplo, que sintetiza –también– un pensamiento en imágenes que confronta visiones del mundo habiando en el mismo territorio de la colonialidad.

Víctor Patricio de Landaluce, fue un reconocido artista de origen vasco que vivió varios años en Cuba donde murió a finales del siglo XIX. Era dibujante, pintor, grabador, caricaturista, y todas estas vertientes las desarrolló en simultaneidad, sobre todo en La Habana. Sus trabajos aparecían en algunas publicaciones seriadas de la época, como *Don Junípero* o *El Moro Musa*. Como pintor, dejó imágenes vinculadas a una tendencia que ya se desarrollaba en la literatura, el costumbrismo; y desde ella legó versiones satíricas de la imagen del cubano y, por supuesto, del esclavizado con una mirada superficial, pero de gran valor simbólico, especialmente en la representación de la figura del esclavo doméstico: caleseros y sirvientas, con aguda observación de sus vestimentas y sus gestualidades. Se trata de un repertorio de piezas que, en general, muestran al esclavo dentro del universo ajeno, el de los dueños, pero a la vez en un estatus confortable que –aparentemente– no dejaba huellas en aspectos de la afectividad de los esclavizados al desconocer todas aquellas zonas que dentro del universo de la esclavitud doméstica y patriarcal revelaban la verdadera manera en que el esclavo se relacionaba con este ambiente, que el artista ha figurado como placentero.

En *Vida interior* (1934), del escultor negro Teodoro Ramos Blanco (Cuba, 1902–1972), (Fig.2), se define una primera estación para esta trayectoria simbólica del blanco y el negro, en el arte cubano de la vanguardia. Como artista negro vivió en su obra la experiencia, la que lo coloca ante sí mismo, su propia historia y su racialidad. Según Fanon podría apreciarse como *otro negro*¹⁰ que se distancia conceptualmente del que pretendía acostarse con la blanca y que *busca encarnizadamente descubrir el sentido de la identidad negra*¹¹, la que la obra no identifica con un alma negra¹² sino con su vida interior: una subjetividad propia que, por la actitud, meditativa y profunda del sujeto, desfolkloriza la mirada.

10 Fanon, *Piel negra...*, 13.

11 Fanon, *Piel negra...*, 13.

12 Fanon precisa que “lo que se llama alma negra es una construcción del blanco”, lo que parece discutir con la manera en que Jean Paul Sartre definió el concepto en su conocido prólogo “Orfeo negro” (1948), cuando dice que *La conciencia de raza está ligada al alma negra, o más bien, ... a una cierta cualidad común a los pensamientos y acciones de los negros...*” <https://www.revistadelauiversidad.mx/download/3671671a-743e-4841-836c-400afc25ef40?filename=orfeo-negro> (consultado: 12 de julio de 2021)



Figura 2. *Vida Interior*, Teodoro Ramos Blanco

Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/teodoro-ramos-blanco-vida-interior-1934>

María de los Ángeles Pereira, estudiosa como nadie de la escultura en Cuba, califica esta pieza como la más perfecta y acabada de las realizaciones de este autor. Es una obra profundamente contemplativa en la que el artista ha generado una reivindicación de género y raza, al esculpir en mármol blanco la imagen de una mujer negra, tratada con la extrema simplicidad que permiten expresar toda la fuerza de sus rasgos dentro de una tensión contenida que no intenta más que distinguir la bella imagen de su diferencia, la “vida interior” de la pieza en el silencio profundo de una imagen que muestra otra estética como valor. Es justamente en el juego del contraste blanco–negro¹³ que la obra declara todo su emblematismo,

¹³ Sería interesante tomar en consideración dos obras precedentes que contribuyen a contrastar los valores mencionados en esta de Ramos Blanco, *The White Negresse* (1928) de Constantin Brancusi (1876–1957) y la fotografía *Negra y Blanca* (1926) de Man Ray (1890–1976).

comprendido como *dos campos, dos metafísicas*¹⁴, según lo expresa Fanon, pero con una intencionalidad de *asumir los universalismos inherentes a la condición humana*. Al otorgarle un valor a la materialidad de la pieza y hacer de ella la condición de posibilidad para desmitificar su color a través de la forma, la obra ya alcanza una trascendencia, la que se redimensiona por el espíritu de lo escultórico y el valor psicológico que la humaniza.

Teodoro Ramos Blanco realizó estudios en la Academia de San Alejandro entre los años 1917 y 1928, en La Habana. Al concluir esa etapa obtuvo un importante premio nacional con la pieza escultórica *Mariana Grajales* en honor a la madre de los héroes de la Independencia de apellido Maceo Grajales, lo que le permitió completar su formación con viajes a Europa, México y los Estados Unidos. Una de las más importantes lecciones de esos itinerarios, fue la de apreciar los cambios que se estaban operando en la manifestación escultórica en cuanto al abandono de las formas realistas en las que se había formado en la Academia y asumir mayores libertades creativas, especialmente en el uso de técnicas de talla directa¹⁵ que lo separaron del modelado dominante en sus años académicos. En el trabajo con el rostro y el cuerpo se aprecian sus capacidades para destacar los rasgos psicológicos de los personajes y para darles visibilidad a grandes mujeres negras y hombres negros, que hicieron historia en la cultura nacional, como la ya mencionada obra a Mariana Grajales¹⁶, conocida en la isla como la madre de todos los cubanos, y *Juan Gualberto Gómez* (1934), gran figura de las luchas independentistas cubanas.

De modo que el tema de los cuerpos racializados tuvo una importante presencia en su trabajo escultórico, sin precedentes en el arte nacional. La obra realizada en 1939 para el edificio recién inaugurado de Maternidad Obrera de Marianao, da continuidad a la figura de la madre y a la dignificación de la mujer negra, apoyándose en la nobleza de sus rasgos somáticos, tratados con solemnidad y respeto, con evidente influencia mexicana. La mujer, tema histórico del arte, ocupó una atención preferente entre los vanguardistas para quienes el asunto no estaba en el qué representar, sino en el cómo. Podrían señalarse dos posturas fundamentales: desmontar un esquema étnico y estereotipado de la imagen femenina, por una parte y por otra, enaltecer una figura de humildad y sencillez ajena a toda expresión de poder económico y banalidad.

Nada anecdótico ni exótico hay en su obra *Oblata* (1942). En ella, el rostro subraya la identidad de una raza con todo el énfasis en sus rasgos negroides ligeramente suavizadas por la delicadeza curvilínea de los trazos. Una profunda subjetividad

14 Fanon, *Piel negra...*, 8, 10.

15 <https://secure.cernudaarte.com/artists/teodoro-ramos-blanco/>

16 <http://www.habananradio.cu/culturales/un-nombre-que-no-requiere-mas-titulo-que-este-mariana/>



aporta la carga simbólica de su fuerza emotiva. La indumentaria completa los valores expresivos de la obra. El hábito católico aumenta el contraste y la significación. Como se define en los diccionarios, la oblata (también oblato), es una ofrecida u ofrecido (la palabra procede del latín *oblātus* con significado de ofrenda), que integra una de las congregaciones religiosas del mismo nombre en un contexto marcado por desigualdades raciales. En Cuba, las oblatas negras han sido estudiadas por la cineasta Gloria Rolando, a partir de los testimonios de su madre, con vistas a su documental *Hermanas de corazón* (2018). En él trata sobre estas figuras en el Colegio Católico de San José fundado en 1908 en Matanzas¹⁷ donde niñas negras eran educadas por monjas negras cubanas pertenecientes a la Orden de las Hermanas Oblatas que radicaba en Baltimore, Maryland, EE. UU.¹⁸.

También con traje de monja representó el artista negro Alberto Peña (Cuba, 1897–1938) a la mujer negra. En ambos hay un reencuentro divinizado con la figura más devaluada y oprimida de la sociedad cubana. Se trata de una voluntad de “santificación” que quiere oponerse al uso vulgar de su imagen. Ambos artistas han representado a las oblatas, aceptadas en la congregación, aunque sin pertenecer a ella, lo que significaba otro modo de marginalización, en esa aparente zona de tolerancia cristiana. Peña, murió tempranamente, y así –cariñosamente– se le conoce en la Historia del arte cubano. *Su condición de negro y de oprimido – es decir de oprimido dos veces – le da ímpetu y sabiduría para insuflarle al dolor recóndito, recto sentido colectivo*. Así miró sensiblemente a todos aquellos espacios de injusticia social. En su obra de proletarios y braseros, la injusticia *lo fuerza a ver el mundo criollo desde la cárcel de su piel*, escribió Juan Marinello y añade, *al hundir sus dedos todas las noches en la propia herida negra y ensayar todos los días el modo de encontrarle la voz*¹⁹, experimenta con una de las zonas más sensibles de la sociedad cubana.

Peña y Teodoro Ramos Blanco, reformularon el esquema estético de representación racial en el arte cubano de la vanguardia, lo que fue una de las más importantes rupturas con las precedentes condiciones de su existencia cultural. Se trató de un proceso en simultaneidad con otras diversas formas del pensamiento y creación de la época, un momento en el que los intelectuales revelaban todo su compromiso histórico con la necesidad de un cambio social en la Cuba de los años '20–'40, y se expresó en la literatura con la obra de Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet y Nicolás Guillén, en las investigaciones de Fernando Ortiz, José Luciano Franco y la novelística de Alejo Carpentier, quienes penetraban a la significación del negro en la historia con orientaciones nacionalistas para poner

17 En otras provincias del país, como Camagüey por ejemplo, se fundaron también instituciones de este tipo.

18 <http://www.cubacine.cult.cu/es/articulo/rescatando-las-oblatas-del-olvido> (consultado: 4 de julio de 2021)

19 Juan. Marinello “Ante los cuadros de Peña”. *Comentarios al arte*. (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1983), 14.

en valor los aportes de lo afro –y de los afrodescendientes– a la cultura cubana. En ese ámbito se situaron también los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. Se trató de un momento fundador por la integralidad del proceso y por el modo en que todos confluían en la necesidad de indagar y revelar la riqueza de los múltiples orígenes de lo cubano ante la angustiada realidad del drama social antillano casi medio siglo después de abolida la esclavitud, cuando la pobreza, la discriminación y la exclusión se hicieron cada vez más presentes.

Figura 3. *El veterano*, Liborio Noval



Fuente: <http://www.vanguardia.cu/cultura/1511-miradas-reveladoras-la-revolucion-en-una-muestra-fotografica>



A partir del triunfo de la revolución en Cuba, el blanco y el negro tendrán una zona de gran protagonismo en la fotografía y en la imagen cinematográfica que nacieron con ella. *El veterano* (1971) de Liborio Noval (Cuba, 1934), es un excelente ejemplo (Fig. 3) de la metáfora que se construye con la puesta en relación de este contraste: un anciano negro con camisa blanca, bastón y medalla, todos atributos de dignificación que aluden a otros elementos de una oposición que se desequilibra en las nuevas circunstancias sociales. El gesto cobra especial importancia por la sencillez que lo distingue y la dimensión cotidiana que adquiere la representación épica de la historia de un hombre común en esos primeros años después del triunfo. En esta obra el blanco y el negro ni se oponen ni se sustituyen, se integran y tributan a la utopía cubana de la equidad desde la justicia racial y social, polémica situación que sabemos no resuelta hasta nuestros días.

Parte II

Durante las últimas décadas del pasado siglo y los comienzos del actual, y como parte de toda una proyección del arte del Caribe, la trayectoria del blanco y el negro reaparece con intensidad en la dimensión simbólica de algunas figuras esenciales de la plástica, con un carácter consciente y con formas de experimentación en el campo visual.

Imagen y escritura, el poder de los signos

El lenguaje es uno de los grandes temas que interesó a Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1973). Como generadores de formas de decir y maneras de ocultar, los artistas contemporáneos del Caribe ponen en valor esos signos para el desmontaje de la historia y resituar la humanidad del otro a partir de darle un giro decolonial²⁰ a las formas de violencia contenida en ellos, una forma de poder ejercido sobre las corporalidades racializadas en la historia moderno-colonial que, desde la imagen y la escritura, se proponen desconcolonizar.

De la escritura se ha valido el artista contemporáneo de origen martiniqués, residente en Francia, Jean François Boclé (Martinica, 1971) para revisar críticamente la historia esclavista de las colonias francesas, a partir de uno de los documentos más impresionantes de los contradictorios tiempos modernos, el *Código Negro*²¹, decreto hecho por Luis XIV en 1685, regulando las condiciones legales y los requisitos de la trata de esclavos en todas las colonias francesas.

20 Se emplea el concepto de giro decolonial, desarrollado originalmente por el filósofo puertorriqueño Maldonado-Torres (2006), que, “complementa la categoría ‘descolonización’, utilizada por las ciencias sociales de finales del siglo XX” Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, “Prólogo” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007), 9.

21 Recuérdese que además de definir las condiciones de la esclavitud de origen africano, establecía la salida de los judíos de las colonias francesas.

Obviamente escrito en la lengua del colonizador, el documento desconoce a las figuras implicadas en él que no solo eran mayormente iletradas, sino practicantes de una cultura de la oralidad en la que ya se instalaba –con mucha fuerza e identidad en el S. XVII– la lengua creole²², afianzada en su propia cultura también como un acto de resistencia.

Entonces la existencia misma del decreto fue un ejercicio de poder desde la lengua y la escritura que ignoraba al “otro” devaluado por el sistema hegemónico pues *en la posesión del lenguaje hay un poder extraordinario*²³, precisaba Fanon. Se trata de un documento en el que se descubren las bases de la amputación del esclavizado, de su ser y su humanidad, con todos los efectos traumáticos que ello generaría desde la perspectiva sociogenética propuesta por Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (1973) para la comprensión de sus conflictos psicosociales. Pero el tiempo pasó, y lo más interesante a destacar es que por las faltas de transparencia de la historia, el *Código Negro*²⁴ permaneció en el vergonzoso silencio de los documentos indeseados después de que Los Derechos del Hombre y los Derechos Humanos hicieron su parte.

Dos piezas del artista Boclé aluden a este tema, *Outre mémoire* (2006) y *Tu me copieras* (2016), la primera una obra instalativa y la segunda en formato de video. Ambas exponen sus imágenes en blanco sobre negro para desmontar los enmascaramientos y poner en valor lo escrito como forma de dominación sobre las pieles negras. *Outre-mémoire* (Fig. 4. Detalle), se diseña en el espacio a manera de una escuela en la que siete pizarrones²⁵ negros se presentan sobre el muro ante mesas y sillas que reproducen el “sagrado” sitio de la enseñanza–aprendizaje. El artista despliega sobre esos paneles negros la escritura con yeso blanco de los artículos del *Código Negro*, pero, por la forma que adquieren los textos de un pizarrón a otro se va completando la figura del cuerpo que fue el soporte de todos los impactos que ese documento exponía, y que, como marco legal de la esclavitud, tuvo algunos articulados menos cumplidos en su época, especialmente los referidos a la prohibición de los castigos corporales.

22 “La burguesía de las Antillas no emplea el criollo salvo en sus relaciones con los domésticos” Fanon, *Piel negra...*, 16.

23 Fanon, *Piel negra...*, 15.

24 Tuvo una segunda versión en 1724 y fue abolido después de 1848.

25 En algunas versiones de la obra puede variar el número de pizarrones entre 5 y 7.



Figura 4. *Outre-mémoire*, (detalle), Jean Francois Boclé

Fuente: Cortesía del artista

La obra hace un acto de memoria y se sitúa en el complejo espacio de los saberes incompletos y (mal)aprendidos, en el de los racionalismos modernos, insuficientemente enseñados o acriticamente enjuiciados. Volver sobre el *Código Negro* es un modo de resituar el problema del soporte legal de un derecho de propiedad sobre seres humanos convertidos en mercancía en el fluir del mercado triangular atlántico, uno de los fundamentos más dramáticos de la modernidad-colonialidad, según la pensó Aníbal Quijano.

Es que personalizar el articulado del texto en la imagen del cuerpo, formula el basamento crítico para su relectura contemporánea. Devalúa la cosificación del sujeto tal como era comprendido en tiempos de la esclavitud, cuando se discutía la condición humana de las mujeres y hombres traídos de África y usados como mano de obra esclavizada. Al respecto el *Código Negro* sitúa la importancia del bautismo católico, para construir la humanidad del esclavizado, pues en él se dice que es así como se *convierte en hombre, porque ese sacramento no puede ser dado a un animal o a una cosa; es una calidad de ser humano*²⁶.

De tal modo que la escritura no solo delimita el cuerpo, sino que lo presenta marcado por el texto que lo construyó al margen de ellos, como un tatuaje que lo cubre –paulatinamente– en su totalidad hasta desaparecer y quedar, solo él, como revelación del

26 Philippe Hese: “Le code noir: de l’homme et de l’esclavage”, en Actes du colloque international sur la traite des noirs. De la traite à l’esclavage du XVIII^e au XIX^e siècle (Nantes, Universidad de Nantes. 1988), 186 Citado por Marcos Andrade Jaramillo “El Código Negro de Francia y la Jurisdicción Indígena Latinoamericana” *Mañogo*, 18 (2002): 77–87, 81.

papel que jugó en la historia. En su obra, realizada en soporte video, *Tú me copieras*²⁷, dos elementos son esenciales: una voz en *off* que dicta el código negro y el artista blanco que durante 28 minutos aparece de espaldas en pantalla, escribiendo los artículos dictados. Lo interesante es que todo ocurre sobre un solo pizarrón negro que se satura de la escritura pues el artista escribe y rescribe sin cesar, lo que produce un *ati* (borramiento) y una opacidad en la que ya no es posible distinguir el documento que se convierte –críticamente– en un anti–documento. Entonces, precisa Fanon, *hace dos siglos yo estaba perdido para la humanidad, esclavo para siempre. Después vinieron hombres diciendo que ya estaba bien. Mi tenacidad ha hecho el resto...*²⁸ y piensa, *Demasiado tarde. Siempre que alguien se queja de llegar demasiado tarde, y de que todo estaba dicho, parece existir una nostalgia del pasado*²⁹.

Por su parte Jean Ulrick Déssert, artista de origen haitiano, residente en Alemania, hace otros usos de la imagen y la escritura en su *Álbum de viaje* (2003)³⁰. Inserto en el espacio de la diáspora, utiliza los recursos del blanco y el negro como juegos de pieles y máscaras. Situado él mismo en lugares públicos europeos, su cuerpo constituye una marca de racialidad y su imagen contrasta con el universo que cohabita. Postales imaginarias de un viaje con notas que relatan incidencias de los paseos, integran esta pieza de múltiples fragmentos que presentó en la exposición *Migrating Identities*, en Amsterdam y en *Infinite Island* en el Brooklyn Museum de Nueva York, en 2007. Las imágenes son impresiones sobre papel A4 con elementos de *collage*, sellos de correo, escritura en tinta y lápiz que incluyen notas que acompañan las observaciones del viajero. ¿Pero quién es ese viajero? un hombre haitiano, negro, vestido con el *lederhosen*, el típico pantalón corto de Baviera y en general de la región alpina, realizado en cuero³¹.

Como expresión irónica, la serie lleva también por nombre *Negerhosen* (Fig. 5)³², pues el artista es justo el centro de sus representaciones y el portador de ese vestuario del folklore tradicional y de uso en festividades populares. Lleva también las medias características y otros elementos del atuendo, como el sombrero, y otros accesorios. Es el hombre negro el que se presenta de una cierta manera, y por su forma de enmascaramiento pasaría entre los “otros” como lo que se le pide ser, un buen negro –un asimilado–, y así, como lo piensa Fanon, mirarlo desde el rol asignado y *adherirlo a la imagen que se tiene de él ...es decir, la víctima eterna de su esencia*. Pero Ulrick cambia las reglas del juego. Quiere dejar de ser *esclavo de sus arquetipos* y contribuye con su apariencia a *desmantelar simbólicamente la idea que el europeo tiene definida del negro*³³.

27 <https://vimeo.com/181951330>

28 Fanon, *Piel negra...*, 99.

29 Fanon, *Piel negra...*, 99.

30 Se trata de una serie fotográfica que ha tenido varias presentaciones desde 2000.

31 Se puede usar también como pantalón largo.

32 <http://www.jeanulrickdessert.com/selected/negerhosen2000>

33 Fanon, *Piel negra...*, 29.



Figura 5. *Negerhosen*, Jean Ulrick Désert

Fuente: <http://www.jeanulrickdesert.com/selected/negerhosen2000>

Esa alternativa de asumir el mundo blanco desde el disfraz y no desde la norma, es una evidencia de las máscaras con las que el artista desmonta el universo fundante de un modo psicosocial de la colonialidad que aspira a la conducta esperada. Desde el lenguaje crítico del arte se instaura una indisciplina estética y en el rompimiento de la estabilidad europea de un patrón cultural, se construye también la dimensión de una resistencia. El artista es consciente del juego de sentido y sabe que no es, lo que inquietaba a Fanon, *una pura réplica del blanco*, sino su contraparte, en la que va sin dudas un rasgo de lo que tanto interesó al escritor, la

desalienación de sí y de su imagen. Con tal vestimenta de recorrido por las calles de Austria, Baviera o Alemania, Jean Ulrick Désert creaba un desconcierto que descentraba los modelos de referencia y producía su propia desalienación a partir lo aparentemente “asimilado”³⁴. Hacerse pasar un hombre negro por un *lederhosen*, lo llevó a construir la denominación de *negerhosen*³⁵, palabra que introduce el color de su piel en la escritura y una contradicción en términos lingüísticos, una contradicción colonial-moderna si tomamos en cuenta las dos acepciones de la palabra *neger* en alemán. Este juego en serio está relacionado con el viaje, con el álbum de recuerdos, las postales turísticas y los mensajes contenidos en ellas, donde la escritura en inglés y en alemán son las marcas de que una lengua es también *asumir un mundo y una cultura*³⁶ para actuar simbólicamente desde ellas en la construcción de otros sentidos posibles.

*Será entonces que desde las entrañas más negras de mi alma...me sube el deseo ahora mismo de ser blanco*³⁷... Así inició Fanon su capítulo sobre “el hombre de color y la mujer blanca”. ¿Será que el artista hizo suya esa máxima? Con el solo apreciar las imágenes que integran esta obra, y otras de la serie, se ponen en evidencia sus estrategias críticas como ocurre, por ejemplo, en *Café, tea and me* (2002), cuando coloca la imagen de su cabeza negra en el fondo de unas tazas de porcelana blanca dispuestas para el servicio. Allí donde se pondría el azúcar está él, como equivalente histórico de los que aportaron el producto para aquellos que se sirvieron su café o su té en lozas finas. Toda una metáfora de la sociogénesis que interesa, y mucho, a Frantz Fanon. El artista no aprecia su color de piel como tara, según lo pensaba el escritor, sino que intenta reivindicar su lugar en la historia sin pretensiones jerárquicas para reestructurar el mundo desde su ser y su subjetividad, como otro mundo posible desde *la ambivalencia inherente a la situación colonial*³⁸. Pues como lo afirma Fanon en su valoración crítica de la obra *Psychologie de la colonization* de O. Mannoni, *el problema de la colonización comporta pues no solamente la intersección de condiciones objetivas e históricas, sino también la actitud del hombre para con esas condiciones*³⁹.

34 Me interesa en ese sentido lo que expresa Fanon, “un senegalés aprende el criollo para hacerse pasar por antillano: yo digo que en esto hay alienación”. Fanon, *Piel negra...* 31.

35 *Neger* en alemán, holandés y otras lenguas germánicas es equivalente a negro, y ha adquirido cada vez un sentido más despectivo. [https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/esp%C3%B1ol-alem%C3%A1n/neger?bidir=1](https://es.pons.com/traducci%C3%B3n/esp%C3%B1ol-alem%C3%A1n/neger?-bidir=1) (consultado: 10 de julio de 2021)– También *neger* fue el nombre dado a una modalidad de buque torpedo utilizada durante la segunda guerra mundial. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Neger> (consultado: 10 de julio de 2021)

36 Fanon, *Piel negra...*, 31.

37 Fanon, *Piel negra...*, 52.

38 Fanon, *Piel negra...*, 68.

39 Fanon, *Piel negra...*, 69.



Los misterios de lo secreto

Los fundamentos de lo representado penetran a ciertas zonas de creencias, protegidas por lo oculto de las energías que las sostienen, donde el negro (Fanon se refiere a Veneuse), *conversara con los muertos o, al menos, con los ausentes. Y su conversación, al contrario que su vida, sobrevolará los siglos y los océanos*⁴⁰. Así, precisa el escritor, *Yo no recuperaba ya mis orígenes, sino el Origen...* y si como lo pensaba, está en África, *sea cual sea el ámbito a considerar, siempre hay cierta estructura mágico social*⁴¹.

Fanon mostró gran sensibilidad hacia esas zonas de una cierta forma de magia irracional, según los patrones del pensamiento eurooccidental para traspasar el umbral que separa los espacios sagrados de lo humano. En ciertas obras de Jorge Severino⁴² (República Dominicana, 1935–2020), los extremos de la gama, el blanco y el negro, parecen limpiar el espacio artístico de todas posibles contaminaciones, remitiendo a lo más puro de lo real e irreal, de lo transitorio y lo permanente, de los opuestos en la dualidad, de lo que se deriva esa zona mágica de lo representado con la fuerte carga de las energías que lo sustentan.

De blanco están vestidas las *Novias para Ogún* (1980–1990). No son santas cubiertas, sino mujeres seductoras que se entregan a las nupcias con un santo varón, dueño de los hierros y del fuego, el Ogún viril y desafiante del África Occidental. En el acto de la entrega está la metáfora culturoológica que hace de la serie de pinturas de Jorge Severino un motivo de reflexión pues el artista parece jugar a la ficcionalización de un matrimonio de seres del acá y el allá, de carnales y espirituales, y en la paradoja, se revela la insólita realidad del mundo de creencias populares del área del Caribe, y Fanon se pregunta sobre estas prácticas,

Ante esos ritos afino mi atención. ¡Magia negra! Orgías, aquelarres, ceremonias paganas, gris-gris. El coito es ocasión para invocar los dioses de la fratría. Es un acto sagrado, puro, absoluto, propiciador de fuerzas invisibles. ¿Qué pensar de todas estas manifestaciones, iniciaciones y operaciones?⁴³

Las *Novias para Ogún* (Fig. 6) funcionan, en el discurso artístico, como una estrategia deconstructiva sobre los conflictos de la mujer en las sociedades subdesarrolladas contemporáneas. Pues, por una parte, la mujer es motivo central, mejor

40 Fanon, *Piel negra...*, 53.

41 Fanon, *Piel negra...*, 103. El autor, citando a Scholcher se refiere a *esa África que hace dos mil años ya trabajaba el oro y la plata...* y a aquellos hombres que eran superiores a sus verdugos, 108.

42 Retomo fragmentos de un texto que publiqué en vida del artista, fallecido el pasado año. Lo hago como un homenaje a su recuerdo con mi sincera admiración. En esos fragmentos he puesto en pasado las formas verbales que escribí entonces en presente. Ha sido una revisitación y un acto de memoria para el amigo artista: Jorge Severino, <<Paradojas intertextuales y otros discursos críticos>> *Revista Temas*, (2007).

43 Fanon, *Piel negra...*, 104.

decir, la mujer negra y, por otra parte, el artista la ha insertado en un espacio de solemnidad que la dignifica y parece contradecir su doble marginalidad: la de género y la de raza. El artista se hace cómplice del acontecimiento íntimo y activa su sentido desde las raíces mismas de la cultura. Se trata de unas negras majestuosas y retadoras que se empoderan de la composición. Las imágenes de sus mujeres negras son portadoras de una mágica contradicción al entrar en relación con un mundo de referencias visuales que ha sido el de los blancos ricos y para hacer más agudo el contraste, van elegantemente vestidas de blanco, que es, de una y otra forma, lo material, lo superficial, lo externo y distinguido. Lo negro es soporte y espíritu, esencia y poder, el acto de manipulación simbólica define el blanco y el negro con toda su fuerza histórica.

Figura 6. *Novias para Ogún*, Jorge Severino



Fuente: Cortesía del artista

El artista negro, autodidacta, sorteaba con su obra todas las posibles clasificaciones, y ella adquirió personalidad en el contexto dominicano por su conciencia crítica y la índole de su preocupación social en la que la mujer fue el eje para desarrollar sus impresiones, percepciones y conceptos sobre los prejuicios sociales. *La mujer ha sido considerada un ciudadano de segunda categoría*, me comentó un



día, y añadió que para ella *el momento de la boda guarda relación con los sueños de liberación*. Pues precisaba que, *la boda es la posibilidad de salir del ghetto social, las Novias para Ogún refieren parte de esa ilusión*. Estos puntos de vista dimensionan culturalmente la serie al integrar tres problemáticas de sumo interés: mujer, mito y sociedad. La mujer aparece como protagonista de un espejismo mítico y cultural, el matrimonio con Ogún, el tránsito ritual para alcanzar un nuevo estatus de veneración que podría contribuir a la reafirmación social anhelada, al quebrantamiento de su doble marginalidad.

En ese sentido las *Novias para Ogún*, que no de Ogún, llevan implícita una acción liberadora profundamente interpenetrada por las fuentes nutricias de la religión popular caribeña. La preposición "para" utilizada por el artista les otorga a las novias el carácter de una ofrenda y refuerza lo mágico del acontecimiento. Es esencial el pacto de Severino con los *loas*⁴⁴, por eso el artista no representa el hecho nupcial, solo lo enuncia simbólicamente y nos hace a todos partícipes del hecho insólito del acto de la entrega. Seguras, decididas y solitarias, envueltas en encajes⁴⁵ que permiten descubrir sus formas gráciles y juveniles, y en ciertas piezas llevan cayenas rojas en alguna parte de su cuerpo⁴⁶. *Las Novias...*, seductoras, van al acto de la entrega en noche de luna llena. La misteriosa luminosidad contribuye a los efectos de sombras y veladuras, así como a crear el ambiente misterioso de la insólita cita, mientras que el uso de las plantillas y la aeropintura, aportan atmósferas sugestivas.

Toda la fantasía pictórica ennoblece el acto de la entrega y crea el espacio enigmático para el encuentro mítico pues el artista, que funciona como un facilitador, pareció comprender, y muy bien lo expresado por Fanon: *para nosotros el cuerpo no se opone a lo que vosotros llamáis el espíritu*⁴⁷. Sin prejuicios ni dogmas hacia la cultura marginada por el hegemonismo colonial y neocolonial, Severino engrandece, el aparente hecho diabólico del matrimonio con un *loa* del vodú haitiano, religión que en Santo Domingo ha tenido un fuerte arraigo pero que ha sido, a la vez, discriminada. El artista violentó el código y se hizo partícipe de un diálogo con las zonas prohibidas de la cultura popular dominicana. La entrega de las *Novias para Ogún* constituyen el acto-refugio de la mujer para protegerse tras el varón-mito de la fuerza y la destreza. Es una entrega consciente y deliberada, lo que constituye un acontecimiento antropológico cargado de sueños ancestrales.

44 Nombre con el que se identifican las deidades del vodú haitiano.

45 Los encajes que empleó para vestir sus *Novias* habían venido de Suiza y pertenecían al costurero de su esposa que un día los vio convertidos en los velos ligeros y vaporosos de las *Novias para Ogún*, me contó Severino.

46 La cayena es la flor nacional de República Dominicana.

47 Fanon, *Piel negra...*, 104.

La magia del acto de la entrega pierde toda expresión de maleficio; no se trata de mujeres "hechiceras" dominadas por una pasión erótica. La entrega a Ogún presupone la consulta y la aprobación del *loa* para el acto nupcial. Por lo que indica una relación espiritual con el señor del rayo y las tormentas que deviene para la mujer *una nueva suerte que habrá que correr*, por lo que sigue siendo prisionera de su condición y pudiera finalmente *volver a quedar tirada a un lado*, según palabras de Jorge Severino; como una muñeca vieja, añado, lo cual me remite a aquella manipulación de muñecas de la que originariamente se sirvió el artista en sus obras de los años '70. Entonces, me dijo, necesitaba *romper y destruir* y lo hacía empleando muñecas usadas, sin desconocer todas las implicaciones sociales que el hecho tenía al comparar el gesto con el trato social a la mujer. Pero en el acto de la seducción la mujer desdobra el esquema de fuerza masculina para reivindicar su poder con todos sus artificios. En esta nueva metáfora el acto nupcial es toda una *estrategia de las apariencias*. Severino coloca la fuerza de sus novias en la seducción, acompañada del blanco y de la entrega; la luna llena y la nocturnidad. Cuando amanezca se romperá el hechizo.

Pudiera parecer una invención fantasiosa esto de los matrimonios entre *loas* y humanos, una exacerbación del imaginario artístico de Jorge Severino. Pero como casi siempre la realidad va mucho más allá en los países caribeños, según las lecciones magistrales de Alejo Carpentier en su conceptualización de lo real maravilloso americano, valdría la pena pensar el problema tomando algunas precauciones. Refiere Alfred Métraux que para los vodúistas cuando se desea asegurar el concurso de una divinidad para satisfacer algún deseo, o simplemente para ponerse bajo su protección, se le propone un matrimonio. Precisa Métraux que la iniciativa puede ser tomada también por una divinidad que desee acercarse más estrechamente a un creyente⁴⁸.

De modo que al margen de las insinuaciones fantásticas que las *Novias para Ogún* puedan tener, en la realidad de la religiosidad popular el hecho suele suceder, está sucediendo ahora mismo. Con la presencia haitiana en Santo Domingo entraron también, entre otras manifestaciones culturales y religiosas, estas prácticas. El *loa* y su pareja humana se intercambian anillos y se prometen fidelidad. Cada semana será reservado un día para el encuentro matrimonial que no podrá ser violado so peligro de castigo. Toda vestida de blanco la joven irá al matrimonio con el *loa* y el acta matrimonial será leída:

Han comparecido los ciudadanos Damballah Toquan Miroissé y Andremise Cétoute para quedar unidos indisolublemente por el sacramento matrimonial. Considerando que la Sra. Cétoute debe consagrar el martes y el jueves a su marido Damballah...su deber es cubrir a su esposa Cétoute de mucha suerte para que no sufra de un solo día sin dinero⁴⁹.

48 Alfred Métraux. *Le Vaudou Haitien* (Paris: Gallimard. 1959), 189.

49 Métraux, *Le Vaudou...*, 191.



A partir de referencias de los creyentes se sabe que el *loa* vendrá regularmente al encuentro previsto, que puede tocarse su cuerpo y el placer es mayor que con un ser vivo⁵⁰. El matrimonio, en lo religioso–ritual y en lo social–cultural, es concebido como un posible gesto milagroso. La entrega, es una esperanza; la seducción, un subterfugio. Si en las *Novias...* de Jorge Severino el matrimonio con Ogún se hubiera consumado, los efectos simbólicos de la serie fueran quizás menos expectantes, pues en la mística del deseo, en el acto de la entrega está –también– el sublime hechizo de la seducción.

¡Oh, cuerpo mío...!⁵¹

La significación del cuerpo adquiere una dimensión importante en el trabajo fotográfico de René Peña (Cuba, 1957), y lo utiliza como un territorio de inquietudes en el que busca nuevas alternativas para las expresiones de los complejos problemas de la identidad del sujeto en sus más diversas estrategias discursivas. El cuerpo ha sido el espacio privilegiado de numerosas exploraciones a través del tiempo, pero también el territorio de muchas vicisitudes éticas y estéticas, como portadores simbólicos de toda la historia, de sus traumas, sus soledades y sus compañías. Quizás porque el cuerpo fue una posesión para el que nada poseía, ese acto de pertenencia es un legado cultural de la mayor envergadura en las islas del Caribe.

Peña en sus excelentes fotografías, hace uso deliberado del gesto que se siente deudor de prácticas performativas y de una solemne ritualidad. Los fundamentos de la imagen parecen justificar el contraste blanco–negro como atributo de valor simbólico. La significación del cuerpo, su cuerpo, adquiere dimensiones inusitadas, y lo utiliza como un territorio de inquietudes en el que busca nuevas alternativas para sus más diversas estrategias discursivas sobre aspectos críticos de la racialización y los fetiches asociados a ella, como por ejemplo el de la *desnegriación*, como lo llama Fanon, refiriéndose –irónicamente– a ciertos experimentos de laboratorios que *permitirán a los desdichados negros, blanquearse y así no tendrá que soportar más esta maldición corporal*⁵². El artista en su obra *Milk* (2018) construye la metáfora para lograr con el líquido blanco la transfiguración o en *Cabeza blanca* (2015), donde se traviste de manera enmascarada⁵³.

En el cuerpo encuentra las energías de múltiples valores culturales. Sus obras nos revelan el modo en que el artista se hace protagonista de sus propias representaciones, se implica y elabora enunciados artísticos desde una gramática corporal que emplea no solo el gesto sino también ciertos atributos, entre los cuales el objeto

50 Claude Planson, “Vaudou, un initié parle”. Fotocopia facilitada por Gerard Alexis. s/p.

51 Fanon, *Piel negra...*, 192. Frase última del texto: ¡Oh cuerpo mío, haz de mí, siempre, un hombre que interroque!

52 Fanon, *Piel negra...*, 92.

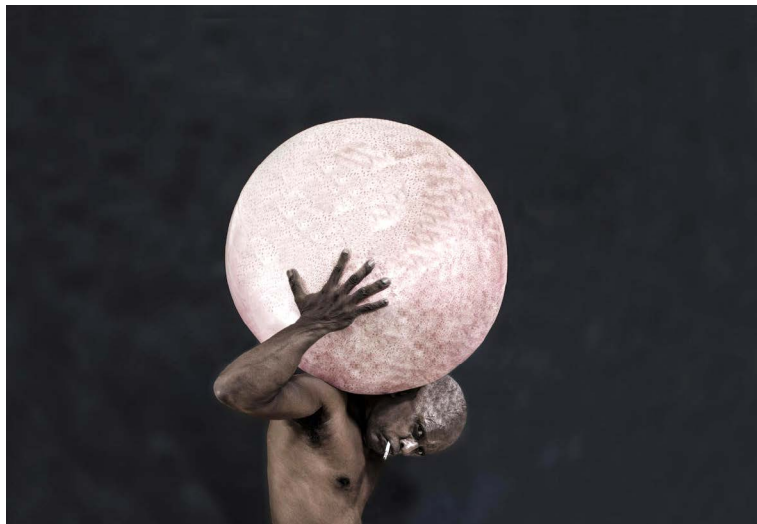
53 <https://www.arteinformado.com/galeria/rene-pena/milk-50026>

genera un universo de referencias, para construir todo tipo de ambigüedades y fantasías, y así enriquecer los significados polisémicos de sus obras en las que la autoimagen es constante pero cada vez diferente: el artista se transfigura e impresiona por los modos de existir y de entablar –metafóricamente– sus relaciones en el espacio fotográfico, y para ello de todo se sirve, de las cosas y las escenas, que agencian connotaciones y dimensiones signílicas en las obras y en las actitudes:

...ahí están sus máscaras, las múltiples ‘caras’ de la sombra, la luz, la seducción, lo grotesco, la dualidad...en unas fotografías que se quieren (y logran ser) independientes, cuya belleza radica precisamente en su autenticidad, polisemia, insinuación⁵⁴

Una limpieza compositiva refuerza el acto introspectivo, marcada por el equilibrio, el ritmo y los valores expresivo que hacen de las fotografías de Peña una permanente propuesta, indagatoria y crítica. Cuando desde la primera persona Fanon escribe que el mundo blanco le negaba toda participación, y precisaba que *de un hombre se exigía una conducta de hombre. De mí una conducta de hombre negro*⁵⁵, la fotografía del artista entra al juego de esas ambigüedades y se muestra como *Atlas* (2016) cargando el peso de un mundo blanco (Fig. 7), o en *Sin título (La Cena)* (1998–2002), donde su propia cabeza hace parte de una “naturaleza muerta” cuando sobre la mesa han quedado los residuos de lo que probablemente fue un banquete de copas y lozas finas.

Figura 7. *Atlas*, René Peña



Fuente: <https://www.artcronica.com/galeria/exposicion/rene-pena-2/>

54 Claudia González Machado, “La dualidad de una obra y la evanescencia de un artista” 1 de marzo de 2018 <https://artoncuba.com/articulo/rene-pena-2/> (consultado, 3 de julio de 2021)

55 Fanon, *Piel negra...*, 94.



Pero en *Martini* (2016), se disloca el sentido de lo habitual y esperado en un ambiente donde la condición de sujeto negro, *no puede pasar desapercibido*, y precisa Fanon, porque *no soy el esclavo, no, de la idea que otros tienen de mí, sino de mi parecer*⁵⁶, y el artista se propone también demoler esas mitificaciones y ratificar la idea expresada por el escritor, *váyase acostumbrando Ud. A mí que yo no me inclino ante nadie*⁵⁷. El cuerpo es una fuente significativa, un espacio de libertad desde el cual el artista elabora sus estrategias discursivas.

Un lenguaje de género y raza, como otras zonas de conflictos identitarios tienen en el cuerpo un medio intenso de confrontación y expresión discursiva. Colgar las botas y llevarlas sobre el cuello, o sustituir su pene por un cuchillo filoso, muestran facetas de un discurso de construcción de identidad de género en relación con temas sensibles como el machismo o con ciertos opuestos, cuya naturaleza binaria se refuerza con la manipulación del blanco y el negro.

Muñeca mía (1992), podría bien confirmar lo que ha significado ese proceso durante algo más de un siglo desde la mediación satírica de Landaluce entre el esclavo José Francisco y la estatua⁵⁸. En la obra de Peña, hay una fuerza de apropiación sobre la muñeca, tomada entre sus brazos, tan blanca como el mármol de aquella escultura. El artista de espaldas al público parece indicar un cierto pavor con la muñeca, amputada y plástica, como alegoría a *los prejuicios, los mitos, las actitudes*⁵⁹ que aún subsisten –con connotaciones éticas y estéticas– en el inconsciente colectivo que Fanon entiende como *cultural*, [...] *aprendido*⁶⁰. Otro universo de referencias en la relación blanco–negro y femenino–masculino, se muestra en primer plano: una vela encendida y una muñeca negra de trapo, figura fetiche con alfileres clavados, un deseo pedido o cumplido, otros desafíos interpretativos para la contemporaneidad ante las consecuencias históricas, humanas y subjetivas de la colonización y del racismo sobre las corporalidades.

Conclusiones

La selección de autores y obras ha permitido distinguir al blanco y al negro como expresión de contrastes simbólicos en las islas del Caribe dentro del universo de las tensiones raciales nacidas en el seno de la sociedad moderno–colonial, a partir del cuerpo con todas sus capacidades expresivas, sus pieles y sus máscaras. Al recurrir a la visualidad como recurso crítico desde la lectura de uno de los textos más emblemáticos del siglo XX sobre la cuestión, *Piel negra, máscaras blancas* (1973) de Fanon, se revelaron nuevas potencialidades para el estudio de

56 Fanon, *Piel negra...*, 95.

57 Fanon, *Piel negra...*, 109.

58 <https://artoncuba.com/articulo/rene-pena-2/>

59 Fanon, *Piel negra...*, 155.

60 Fanon, *Piel negra...*, 156.

las imágenes en su relación con los conflictos de la racialización e inferiorización de las corporalidades. Lo que permitió explorar otras formas de un humanismo decolonizador para devolver ese sujeto a su lugar, resituarse su “yo” y revalorizar su sitio en la historia con todos los recursos de la imaginación creadora y mostrar –además– significativas oportunidades para la continuidad de los estudios visuales contemporáneos en ese campo de reflexiones.

Bibliografía

- Andrade Jaramillo, Marcos “El Código Negro de Francia y la Jurisdicción Indígena Latinoamericana” *Mañogo* N° 18, (2002), 77–87. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo18/18-5.pdf> (consultado 15 de julio 2021).
- Castro–Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, “Prólogo” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Comp. Santiago Castro–Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007).
- Domínguez, Asdrúbal. “Novias para Ogún en La Galería”. Santo Domingo: *Isla Abierta*. Sábado 4 de enero de 1986 s/p.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscara blanca*. Argentina: Ed. Abraxas. 1973.
- Gordon, Lewis R. <<A través de la zona del no ser. Una lectura de *Piel negra, máscaras blancas* en la celebración del octogésimo aniversario del nacimiento de Frantz Fanon>>. En *Frantz Fanon. Piel negra, máscaras blancas* (España: Ed. Akal, España, 2009) 217–59.
- Hese, Philippe. “Le code noir: de l’homme et de l’esclavage”. *Actes du colloque international sur la traite des noirs Del traite à l’esclavage du XVIII eme au XIX siècle*. Nantes: Universidad de Nantes, 1988.
- Marinello, Juan. “Ante los cuadros de Peñita”. *Comentarios al arte*. Cuba: Ed. Letras Cubanas, 1983.
- Métraux, Alfred. *Le Vaudou Haïtien* París: Gallimard. 1959.
- Planson, Claude. “Vaudou, un initié parle”, s/p.
- Wood, Yolanda. <<Paradojas intelectuales y otros discursos críticos>>. *Revista Temas* (52) (2007).



