

## LA EXPERIMENTACIÓN COMO AFIRMACIÓN ÉTNICA

### Experimentation as ethnic affirmation

**Autora:** María Candida Ferreira<sup>1</sup>

**Filiación:** Almeida Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.

**Email:** [mferreir@uniandes.edu.co](mailto:mferreir@uniandes.edu.co)

#### RESUMEN<sup>2</sup>

Este artículo busca demostrar como la experiencia social de ser negro en la diáspora suramericana marcó la creación de escritores y artistas visuales afrocolombianos. En este texto el sentido de “experiencia” desliza para el de “experimento” y se modifica en la creación estética del escritor Manuel Zapata Olivella y de la artista visual Liliana Angulo. Parte de sus obras serán analizadas en este artículo para demostrar el cambio de experiencia afrodiaspórica en experimento estética negra.

**Palabras clave:** experiencia, experimento, etnicidad, literatura, artes visuales

#### ABSTRACT

This article seeks to demonstrate how the social experience of being black marked the creation of writers and visual artists. In this paper the meaning of “experience” slide to the “experiment” and changes the aesthetic creation of the writer Manuel Zapata Olivella and of the visual artist LilianaAngulo. Some of his works will be discussed in this article to demonstrate how afro-diasporic experience change in black aesthetic experiment.

**Key words:** experience, experiment, ethnicity, literature, visual arts

–Llevo varios años escribiendo una novela sobre la epopeya de la *Négritude* en América, la que se inicia precisamente aquí, en esta “Casa de los Muertos”. Quisiera pasar la noche desnudo sobre las piedras lacerantes, hundirme en las úlceras y los llantos de mis ancestros durante larga espera de los barcos para ser conducidos a Cartagena de Indias, donde nació y donde preservamos su aliento y su memoria.

¡Milagro de la iluminación! El poeta, no el presidente, autorizó mi calvario. Esa noche, sobre la roca, humedecido por la lluvia del mar, entre cangrejos, ratas, cucarachas y mosquitos, a la pálida luz y enrejada claraboya, luna de difuntos, ante mí desfilaron jóvenes, adultos, mujeres niños, todos encadenados, silenciosos, para hundirse en las bodegas, el crujir de los dientes masticando los grillos. Las horas avanzaban sin estrellas que pudieran término

a la obscuridad. Alguien, sonriente, los ojos relampagueantes, se desprendió de la fila y, acercándose, posó su mano encadenada sobre mi cabeza. Algo así como una lágrima rodó por su mejilla. ¡Tuve la inconmensurable e indefinible sensación de que mi más antiguos abuelo abuela me había reconocido! (Zapata Olivella *El Coloquio de Dakar* 99)

Ésta fue la explicación que Manuel Zapata Olivella<sup>3</sup> (Colombia, 1920-2004) dio al poeta de la *Négritude* y ya en este entonces presidente Léopold Sédar Senghor en medio de un Congreso de Cultura Negra para justificar su inusual solicitud de pasar la noche en la llamada “Casa de los Muertos”. Tal casa era el sitio donde se quedaban los esclavizados antes de embarcar a las Américas. Tan sencillo y tan rico, este es uno de los fragmentos de Manuel Zapata Olivella que ha sido más comentado. La fuerza del texto consiste justamente en revelar su poética de una manera inesperada, en medio de una crónica de viaje con una mezcla de indicaciones políticas sobre la articulación transnacional del movimiento negro. Al hacer una crónica de su proceso de escritura, el escritor colombiano revela los papeles desempeñados por otros escritores negros, a la vez creadores y políticos, como Senghor. El propósito del texto era, como el título indica, hacer la crónica del Coloquio de Dakar y sus productos subsecuentes (para usar un término académico de la actualidad): los congresos de cultura negra que se realizaron en Colombia (1978), Panamá (1980) y Brasil (1983). Como el mismo texto describe, el evento en África propició: “un dinámico clímax de confrontaciones sobre la identidad afroamericana: Négritude e indigenismo; aportes socioculturales; religión; lingüística; cultura, folclor, música y el rol de los afroamericanos en las luchas emancipadoras” (Zapata Olivella 98).

Lo fascinante de esta reflexión, es el indicio que nos lleva directamente a la poética de Manuel Zapata Olivella, pues sus palabras describen la experiencia de haber estado en África y de haber pasado la noche en la Casa de los Muertos. En este artículo, experiencia social e histórica son las bases buscadas para comprender los experimentos. En el fragmento del escritor está presente el concepto de “experimentación”, que tomó como eje central para la definición de su obra; sin embargo, en este momento, Zapata Olivella se refiere explícitamente al texto épico titulado *Changó el gran putas*, 1983. Por allí tenemos dos caminos para comprender la “experimentación”, tanto en el sentido común de acción de experimentar como método científico de investigación, basado en la provocación y el estudio de los fenómenos, que dio origen a los experimentos de las vanguardias. Asimismo, tenemos la propuesta proveniente de la vertiente estilística, que caracteriza los estudios literarios, al igual que la vertiente filosófica, también subsidiaria del proyecto de Zapata Olivella.

Dormir sobre las duras piedras de la Casa de los Muertos en la isla de Goré, más que una experiencia particular de sufrimientos, de una forma de ascetismo, es una búsqueda de relacionarse íntimamente con el pasado esclavista y con la experiencia histórica de de-subjetivación y transformación en cosa-mercancía por la cual pasaron los africanos en su camino hacia la diáspora en el Nuevo Mundo. Pasar por esta vivencia es experimentar lo que Jerome Branche describe como “una mirada afligida hacia atrás”, a “un tiempo histórico de ruptura y pérdida” que muchas veces es dirigida al viejo continente africano, tomado acá como “referente epistémico primario” (12). Al particularizar esta experiencia en la repetición de una noche entre las muchas noches de la historia, Zapata Olivella evita tornar su conformación étnica en una esencia africana recibida automáticamente junto al color de su piel. Renovar la experiencia en el dolor del pasado, favorece producir un conocimiento

propio sobre la historia colectiva y des-individualizada de la población negra desplazada a fuerza hacia América. Es así que la experiencia es una forma de conocimiento amplio, colectivo y anónimo, por la cual pasaron los sujetos cosificados de la esclavitud. La experiencia colectiva de los seres esclavizados, “en el crisol del buque negrero donde se forjó esta comunidad de sufrimiento y solidaridad, sus miembros habrían atestiguado cómo otros entre su compañía se enfermaban y morían de dolencias y castigos, o sencillamente se enloquecían de la magnitud del trauma de su desarraigo y encierro” (Branche 19). Esta es la historia que Zapata Olivella quería plasmar en las páginas de su novela-épica, una historia anónima, de sujetos transformados en masa de fuerza y sumisión. Como narrativa histórica el escritor conocía sus mejores detalles, faltaba la vivencia que propiciaría otra dinámica, que la diera razón a su texto literario. Por otro lado, el texto planeado, meta-histórico o construido en la experiencia, dio paso al texto experimental.

Las definiciones de experiencia advenidas de la filosofía que marcan el principio del siglo XX, la enfocan como una relación entre el ser vivo y su entorno físico y social. La experiencia designa justamente un mundo auténticamente objetivo del cual hacen parte las acciones y los sufrimientos de los hombres, que pasa por modificaciones en virtud de la reacción del sujeto a este entorno y, más importante, la experiencia en su forma vital es experimental y representa un esfuerzo en el sentido de cambiar lo dado, lo heredado, produciendo una proyección hacia lo desconocido, una caminata hacia el futuro. Precisamente, en la perspectiva de la filosofía occidental, todo saber reposa en un mundo previo de experiencias *vividas*, así como la experiencia es el fundamento de todo saber, y por consiguiente, de toda acción. Aquí, experimentar y pensar no se confrontan, al contrario, producen conocimientos sobre cómo la acción en el mundo construye al ser.

Según Darío Henao, Manuel Zapata le contó sobre la necesidad de ir a África mientras escribía *Changó, el gran putas*: “el proceso creativo le pedía ese viaje a la tierra de los ancestros, pues urgía atar muchos cabos sueltos sobre la saga que venía investigando hacía más de veinte años para su novela” (11). Empezamos a vislumbrar este camino más arriba, pero Henao cuenta que el escritor afrocolombiano “trató con los más destacados intelectuales y artista negros del siglo XX, lo llevaron a la profunda convicción de que en los horrores de la travesía transatlántica venía incubada la resistencia, la lucha por la libertad y la solidaridad, circunstancia que los africanos enfrentaron con sus dioses y sus lenguas hasta donde les fue posible” (Zapata Olivella 12).

Este juego de “horizontes de experiencias”, que conforman las líneas del texto épico, es el diálogo con los intelectuales contemporáneos –tales como el poeta Langston Hughes (estadounidense); el pensador brasileiro Abdías Nascimento; el poeta peruano Nicomedes de Santa Cruz; Aimé Césaire, poeta y ensayista de Martinica; el poeta cubano Nicolás Guillen, entre otros– que compartían los mismos proyectos: luchar contra el racismo por medio de las artes y de la cultura, expresar este ideal de libertad y solidaridad como una estética propia del pueblo negro en su diáspora. No es coincidencia que los intelectuales citados sean maestros de la palabra: es el lenguaje literario tenido como la expresión más elevada de la alta cultura, como índice de refinamiento del pensamiento. Contra las llamadas artes del cuerpo – música, danza, teatro– que son más cercanas a la experiencia popular de la considerada “baja cultura”, las artes visuales están aún más lejanas en este cuadro de representaciones jerárquicas en la historia del arte.

Otro punto importante es que la experiencia histórica de las luchas contra la esclavitud emprendida por los africanos y sus descendientes esclavizados en las colonias de América, se tornó en eje de la producción estética no sólo de Manuel Zapata Olivella, sino de muchos escritores, músicos, artistas visuales, bailarines negros... La llamada actitud quilombola, o la reivindicación de una identidad palenquera o cimarrona, son nombres que la resistencia contra la esclavitud que fueron tomados en distintos puntos geográficos de la diáspora africana; esta "actitud" es la conformación contemporánea de esta resistencia, ahora contra la discriminación y subalternización de los sujetos negros. En ella, los artistas de todos los lenguajes configuran por medio de las luchas históricas su experiencia contemporánea contra el racismo. Otra vez, la experiencia histórica configura la experiencia individual y conforma una identidad étnica negra, y es esta la perspectiva que aparece en el poema de Langston Hughes traducido por Jorge Luis Borges:

El negro habla de ríos  
 He conocido ríos...  
 He conocido ríos antiguos como el mundo y más antiguos que la fluencia  
 de sangre humana por las venas humanas.  
 Mi espíritu se ha ahondado como los ríos.  
 Me he bañado en el Éufrates cuando las albas eran jóvenes.  
 He armado mi cabaña cerca del Congo y me ha arrullado el sueño,  
 he tendido la vista sobre el Nilo y he levantado las pirámides en el alto.  
 He escuchado el cantar del Mississippi cuando Abe Lincoln bajó a New  
 Orleans,  
 Y he visto su barroso pecho dorarse todo con la puesta del sol.  
 He conocido ríos:  
 Ríos inmemoriales, oscuros.  
 Mi espíritu se ha ahondado como los ríos. (312)

Experimentaciones literarias: Manuel Zapata Olivella

La kora ríe  
 lloraba la kora,  
 sus cuerdas hermanas  
 narrarán un solo canto  
 la historia de Nagó  
 el trágico viaje del Muntu  
 al continente de Changó.  
 Los orichas<sup>4</sup> / Deja que cante la Kora /  
*Changó el gran putas*

Complementando el concepto de experiencia que presento se encuentra la definición del arte literario como experimentación del lenguaje, herencia de las vanguardias del siglo XX. El texto de las vanguardias buscaba ser un artefacto auto-sustentado, hecho de imágenes concretas, que apuntan oblicua, paradójica o irónicamente hacia una verdad más que todo formal. Es por esto que Stuart Hall, al hablar de los binarismos de las artes contemporáneas que estructuran los estudios culturales, opone "experimental" a "formal" y no a experimento, en la siguiente frase: "Alta y Baja; Resistencias versus cooptación; Auténtico versus no-auténtico; Experimental versus Forma; Oposición versus Homogenización"<sup>5</sup>. Tal forma propuesta por las vanguardias puede ser definida como "autotélica", es decir, con un sentido

totalmente centrado en sí mismo, otra vez paradójicamente, sin ninguna finalidad o verdad. La forma será más bien abstracta por oposición al realismo representacional; firmemente centrada en la búsqueda de innovación estética vinculada a la crítica de la forma orgánica y de las convenciones lingüísticas. Es un arte volcado para la constante experimentación formal, lingüística y crítica en sus temas; buscando persistentemente la invención de nuevos modos de decir y de contar, pero, principalmente, formulando una articulación estética de tales condiciones de representación en el propio interior de ella. Así tenemos, desde las vanguardias artísticas, la responsabilidad de construir el sentido de la obra como lectores.

Zapata Olivella conjuga estos dos caminos que tradicionalmente son vistos como antagónicos, como el binarismo descrito por Stuart Hall: por un lado estaría la experiencia del sujeto, que es a la vez, una experiencia histórica y colectiva, y por el otro lado, la experimentación con la forma. Al acercarnos a “Changó” muy rápidamente nos damos cuenta del grado de su experimentación. Toda la primera parte llamada “La tierra de los ancestros” es un largo poema que recrea la tradición oral de las antiguas culturas, como en toda tradición helénica o asiática, cuya tradición, transmitida mnemónicamente, exigía a la composición el ritmo propio de la poesía, en este y en muchos casos, más cercano al canto.

En la novela épica la experiencia de la diáspora, la experiencia histórica del exilio forzado de África es enmarcada por la narrativa mítica de los Orichas. Con datos culturales tan lejanos al hegemónico cristianismo de las Américas, Zapata Olivella, y tal vez sus editores recurrieron a un glosario nombrado “Cuaderno de Bitácora: Mitología e Historia”, que propiciaría claves de lectura a un inexperto en la religión africana de los yorubas que se acerque al libro. No es solamente el vocabulario y el marco cultural los que alejan la novela de la lectura hegemónica, pues los experimentos están en la propia sintaxis del texto, en la mezcla de voces narradoras que no tienen preponderancia para poder guiar al lector, en las metáforas inusuales: “para cortar las garras de la Loba Blanca, quemarle el rabo y expulsarla de Haití, se necesitó la alianza de los ancestros y sus descendientes, que los ríos cambiaran de rumbo, que los árboles quemados y los que retoñan se unieran a las piedras, al viento y a las aguas de Yemayá” (284).

El referente histórico inicial de la trata esclavista en Cartagena de Indias, Colombia da lugar a la revolución independentista de Haití, como el propio texto alerta. Pero será necesario recurrir al menos una vez a la bitácora para comprender las palabras “Loba Blanca”, “ancestro”, “Yemayá”. La primera es una imagen creada en la novela y quiere decir “expresión para caracterizar a los blancos esclavistas o racistas” (658); la segunda quiere decir: “cualquier ascendente difunto, paterno o materno. Tanto más antiguo haya sido su deceso, más jerarquía adquiere entre los muertos. Los ancestros son venerados por convivir con los orichas creadores del mundo. Muchos de ellos en virtud de las obras ejecutadas en la vida se les adora como semidioses” (646); y finalmente, la Oricha Yemayá: “En la mitología yoruba, hija de Obatalá y Odudúa, única hermana y mujer de Aganyú. Fecundada por su hijo Orungán, dio a luz a catorce orichas más importantes de la religión yoruba. De sus huesos nacieron igualmente Obafalom e Iyaa, padres del género humano. Controla las mareas, la corriente de los ríos y en general el agua en todas sus manifestaciones” (666).

A partir de una metáfora particular, creada para el libro, avanzo hacia una práctica social del culto a los antepasados. Finalmente, quiero llegar a una expresión religiosa que

trasciende el propio contexto yoruba y puede encontrar su reconocimiento en muchos contextos religiosos de las Américas. Para esto, quiero partir de la novela épica de Zapata Olivella, de la cual ambicionara tomar otro ejemplo de la última parte, titulada “Los Ancestros Combatientes”:

– Joe es un buen hijo.

Yo confirmo con la cabeza, pero en mis sueños, sombra de sus pasos, le seguía por las húmedas calles de Harlem. Al llegar frente al bar, me detengo ante la puerta, mientras él avanzaba desentendido de mis temores. No alcanza a ver que mi padraastro se interpone y me detiene con su Biblia contra el pecho.

– ¡Esta es la puerta del Infierno!

Durante noches enteras rogué al Señor para que vigilara a mi Joe y no lo deje perderse entre las prostitutas de la Nueva Gomorra. (508)

Acá los referentes conocidos como Harlem, el barrio negro de New York, se suman al fundamentalismo de las religiones reformadas que caracterizan la sociedad estadounidense; es decir, no son las imágenes que componen el texto las que nos desafían en la lectura, son las capas de voces narradoras que toman la palabra, como en una improvisación del jazz, y asumen el hilo narrativo: tenemos el sobrino que cuenta sus sueños obsesivos, la tía que perdió al hijo Joe en la gran ciudad y el padraastro que *performa* el fundamentalismo con la biblia y las palabras a la vez amenazadoras de alerta.

La experiencia diaspórica es translocal y transgeneracional, pues es revivida en cada sujeto. A cada paso de la historia colonial y poscolonial, exige una textualidad que refleje esta experiencia abierta, de mosaico o de movile, que puede sustentar una nueva pieza y mantener su equilibrio y belleza. El épico movile de Manuel Zapata Olivella sustenta los quinientos años de historia, particularizando sujetos y experiencias, poniéndolos en relación y en proporción a los demás puntos conectados. Trama de tensiones que forman un conjunto indisociable, la experiencia común y la experimentación en la tensión, la particularización de la experiencia.

Como el experimento estético de Zapata Olivella está centrado en su cuerpo, es decir, en el sujeto, puedo decir que su proyecto aún hace parte de la modernidad, cuando hubo la ascensión del sujeto como cronotopo de las transformaciones históricas, concretado en el embate entre la deuda con la tradición y la búsqueda permanente de lo nuevo. A pesar de que surgió un sujeto formulado en rupturas con la tradición, por ejemplo con las leyes teocéntricas que gobernaron el estar en el mundo; todavía persiste la relación con la permanencia y la tradición, aunque inventada y reinventada. La percepción de los procesos que forman el sujeto está en la comprensión de su experiencia en el mundo. La experiencia que está en el centro de la formación del sujeto moderno es inevitablemente una experiencia que retira de la tradición su sentido determinante y su razón de ser histórico. Este procedimiento es fruto del modo moderno que procede de un “imperativo de refundación”, de busca incesante de un origen legitimador tanto de la dimensión simbólica como de la dimensión pragmática, tanto de un sentido para el discurso como de un sentido para la acción, las dos dimensiones de la experiencia cultural. Al romper con el orden transcendente que usualmente sirve de fundamento a la tradición, la modernidad se sitúa

dentro del horizonte de la historia que da sentido a la experiencia del sujeto. Es debido a esta naturaleza inmanente de su sentido que la modernidad oscila entre dos proyectos antagónicos: el de restauración y el de transformación (ver. Baptista Pereira, Miguel, s.p.). La experiencia moderna es asociada a la emergencia del sujeto, en el sentido ambivalente de este término, entendido, por un lado, como instancia soberana de autonomía y emancipación, como proceso de sujeción al imperativo de lo nuevo y del cambio. Incluso, es caracterizado por su negociación crítica con la reproductividad de la tradición.

La ruptura con el pasado o con la tradición, como vengo argumentando, fue iniciada en el arte occidental por Baudelaire y Cezanne; en el ámbito científico por Auguste Comte y Darwin; en la filosofía por Nietzsche y por el propio Marx (quien desde su cercanía con Hegel profesaba una fe en la evolución por medio de la elaboración de proyectos utópicos que podrían alcanzar una sociedad más justa por ser igualitaria, libre y estar tecnológicamente equipada). Sin embargo, la tecnología usada para las guerras puso en choque estas quimeras filosóficas. No es por nada que muchos intelectuales hablaron de la “ilusión de la modernidad”, que empezó a generalizar una reflexión que concebía todo el optimismo embutido en el proyecto evolucionista como un espejismo. Las vanguardias ponen el experimentalismo formal heredero de Kafka o Cezanne al orden del día, sin embargo, más profundamente, proponen el cuestionamiento de las instituciones tradicionales, tales como los aparatos represivos del Estado.

En una investigación reciente entre los estudiantes de arte ingleses, a la pregunta sobre quién los influenció más, la respuesta casi invariable fue Marcel Duchamp. ¿Por qué aún en la primera década del siglo XXI los jóvenes siguen siendo fuertemente influenciados por las vanguardias de hace cien años, resumidas en el nombre de Duchamp, su mayor fuente de influencia? Creo que esta tendencia es resultado de la permanencia de las ilusiones y el optimismo del siglo XIX, pues ellos aún no fueron vencidos. La ciencia como mejor respuesta al estar en el mundo humano y sus paradigmas evolucionistas, se muestra cada vez más poderosa, sustituyendo la fe como apoyo holístico para buena parte de la humanidad. Pero volvemos a la cuestión, ¿qué representa la posmodernidad y cómo lo que proponía la vanguardia en aquellos momentos rompe con ella?

Empiezo por reflexionar sobre la expresión “posmoderno”. Este concepto está asociado al giro lingüístico como una especie de “terrorismo epistemológico”, que consistiría en atemorizarse con la idea de que es posible reducir cualquier discurso a “constructos” mentales sin lastro de realidad. Y esta reducción, por su vez, legitimaría el relativismo ético, el vale-todo moral en un mundo sin certezas. Entretanto, la noción de “simulacro”, propuesta por los teóricos para explicar el paisaje mediático se dirige justamente contra ese apagamiento de los límites entre lo real y sus representaciones. En esta perspectiva, manejamos en nuestro cotidiano una variedad de códigos (y no realidades); pienso que la era de la reproducción técnica del mundo se intensificó a punto de asimilar el ser a un sistema de signos que cancela la propia idea de “original”. Es decir, sólo es posible pensar en el mundo material como espacio creador de los objetos naturales, pero que solamente el lenguaje representaría y propiciaría acceso a él. Las distancias entre el significado y el referente fueran abolidas para llegar a una instancia en la cual el código ya no se refiere a ninguna realidad subjetiva u objetiva, pero a su propia lógica. Sólo existe el lenguaje.

En este escenario, la experiencia deja de tener su sentido de constructora de conocimiento, ya que él solo sería posible de producir mediante el acceso al código. Por supuesto, estas

son dos versiones de la explicación de los procesos contemporáneos y lo que quiero acá es contrastar dos respuestas artísticas al mismo problema de la experiencia en la estética negra, una es la de Manuel Zapata Olivella y la otra es de la artista visual Liliana Angulo. En mi análisis, las estudio como insertas en la modernidad la primera y la segunda en la posmodernidad.

### **La experiencia como experimento del lenguaje en la obra de Liliana Angulo<sup>6</sup>**

Mediada por el lenguaje, la experiencia es siempre anticipada por alguna información; el rol del receptor es reconocer la información y procesarla a su manera. Otro asunto en esta reflexión es cómo cada uno percibe los demás grupos étnicos que componen las sociedades multiculturales. Este concepto de formación de experiencia, que defiende la idea de que toda experiencia es mediada por una narrativa (como vimos en la comparación de arte/literatura), va a decir que el juicio que hacemos de otro grupo proviene de una narrativa, muchas veces racista cuando se trata de negros e indígenas, que construye en nosotros mismos la experiencia con respecto a este grupo. Es por esto que se tornó importante construir una experiencia de admiración y no sencillamente de tolerancia, como suele defender Atanas Mockus.

Otro punto importante para entender estos embates entre la tradición y la ruptura de la modernidad, y para entender también los cambios que promulgan la noción de posmoderno (adonde quiero llegar), es la categoría de espacio público<sup>7</sup> como lugar de la libre discusión que se conformó como una nueva categoría política, definitiva en el proceso de emancipación del sujeto que caracterizó a la modernidad. Con todo, en la contemporaneidad (aunque las recientes manifestaciones y sus resultados en los países árabes, y por otros motivos, las inmensas manifestaciones de los estudiantes en Chile y en Colombia ocurridas en 2011, nos lleven a pensar en la reconstrucción de la plaza pública como escenario de la fuerza política) hay que tener en cuenta que la gran parte de las expresiones políticas, artísticas y sociales se pasan en los medios de comunicación. La televisión, el cine, los periódicos, el internet, antes accesorios al espacio público real de las plazas y cafés, hoy son centrales en su configuración.

Jesús Martín-Barbero en su clásico *De los medios y de las mediaciones*, 1987, ya configuraba el espacio mediado; sin embargo, su visión era la de un receptor crítico, que actuaba en una mediación filtrada. Tal experiencia mediada produciría un filtro, como una especie de “visión de mundo” por medio de la cual el sujeto – individual y a la vez colectivo – se posiciona sobre la sociedad cercana en la que habita y en la “aldea global”; su experiencia individual es suplementada por su posición social, su clase, por el grupo étnico con el cual se identifica y por su género. Hay que recordar que Martín-Barbero formula sobre una especie de esencialidad de estas identidades, pero el estudioso apunta que tales filtros permiten al sujeto la capacidad de presentar una autonomía relativa y esta es su gran contribución ya que la concepción de “ideología” como manipulación completa del sujeto, de la tradición materialista de Althusser o de Adorno que dominaba en estudios sociales y de comunicación. Bajo esta perspectiva disconforme del pensamiento corriente, el sujeto es capaz de rechazar, aceptar o criticar las informaciones recibidas, y según el análisis de Martín Barbero, los propios medios de comunicación dejaron de pensarse como omnipotentes y comenzaron a analizarse como productores de información sometidos a la

interpretación del sujeto ahora configurado como receptor activo. Su poder de elección está amparado por los mecanismos de control remoto con el cual puede ejercer él mismo control sobre la información que desea recibir. Con el internet estas posibilidades explotaron y los aparatos represivos, y en esto Althusser sigue teniendo razón, si reorganizaron para intentar controlar los contenidos. El movimiento de intensa producción de contenidos y acceso a ellos va de encuentro al deseo del sujeto de sustituir la experiencia directa por la experiencia virtual, sin los problemas de simulacro que tanto aporrean a Jean Baudrillard.

Con este repertorio proponemos para analizar la obra *Négritud* de Liliana Angulo, también presentada en el espacio del evento *Ciudadanías en escena* del Instituto Hemisférico de Performance y Política. En su obra, Angulo se acerca a la concepción de “performance”, pues su trabajo está centrado en el cuerpo; muy frecuentemente su propio cuerpo sirve de espacio para el desarrollo plástico de la idea que quiere presentar. En distintas perspectivas elabora la cuestión de la presencia del afro-descendencia en su diáspora: como memoria, como historia, como incomodidad, como estereotipo.

*Négritud* se trata de una instalación que ocupó toda una sala con espejos llenos de frases clichés sobre los negros, todo el discurso producido por siglos sobre la diáspora fue colgado en las paredes, como está colgado en nuestra memoria y en el lenguaje cotidiano, aun cuando no sea pronunciado. Al fondo de la sala, un video mostraba a un hombre excesivamente caracterizado como negro, es decir, un hombre negro con distintos modelos de ropa muy coloridas que identificarían el estereotipo del hombre negro; además, esta imagen fue reforzada por una peluca *blackpower* también muy exagerada. El personaje sobre determinado por su etnicidad y fenotipo aparece bailando en las calles de la ciudad de Bogotá al son de varias músicas que representan a los negros. Para que no restara duda sobre las reiteraciones de clichés sobre los negros, fragmentos de las letras de las canciones aparecen también en la pantalla.

El video-instalación retoma ya en su título el concepto *Négritude* formulado por Césaire, Senghor y Damas. En Francia, en fines de los años 20 y principios del 30 surgieron varias revistas de corta duración dedicadas a expresión de los grupos negros: *La voix de nègres* (1927), *la racenègre* (1927-1931), *Le cri des nègres* (1931); pero la más conocida fue la publicación *Revue du Monde Noir – The Review of the BlakWorld*, revista bilingüe, publicada de noviembre de 1931 a abril de 1932. Su importancia estaba en que fue un espacio de intercambio entre la generación del Nuevo Negro, movimiento creado en los Estados Unidos, y la generación francesa que creó el *Négritude*. Este movimiento instaurado por el ya citado Léopold Sédar Senghor, poeta y presidente de Senegal por veinte años (1960-1980); Aimé Césaire, León Gontram Damas y Aloune Diop surgió en París donde estudiaban los jóvenes nacidos en las colonias francesas. Las corrientes de pensamiento de la época – el marxismo político y el surrealismo estético – colaboraron, cada uno de su perspectiva para el desarrollo del movimiento negro en Francia. Del marxismo, los jóvenes negros aprovecharon el cuestionamiento de las desigualdades económicas, resultado de la expropiación del trabajo, que vía en la configuración de la lucha de clases la repuesta para una reivindicación de una distribución mejor de los recursos económicos. Esta perspectiva puede ser detectada en las palabras de Césaire quien define la *Négritude* como “una manera de vivir la historia dentro de la historia: la historia de una comunidad cuya experiencia se manifiesta, a decir la verdad, singular con sus

deportaciones, sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas” (87)<sup>8</sup>.

Ya del surrealismo, el *Négritude* aprovechó su propuesta de liberación de las fuerzas del inconsciente, que a la vez, valorizaba el arte primitivo, permitiendo que el arte africano fuese revisto de manera favorable, facilitando un espacio para la expresión de las voces negras de la diáspora.

En 1939, Césaire publicó *Cahier d'un retour au pays natal*, obra fundamental en la formulación de una literatura negra, sus sucesivas publicaciones y las presentaciones de intelectuales blancos como André Breton quien hizo el prefacio a la edición de 1947, terminaron por sedimentar su importancia para más allá del grupo étnico destinatario implícito de la obra. También la publicación *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, organizada por Senghor y que apareció en 1948 dio más visibilidad al movimiento al recibir el prefacio *Orphee Noir* de Sartre, en la cual el profetizaba, en más de uno de sus equívocos, el fin de la *Négritude*, que sería según él resultado de un proceso colonial y que debería desaparecer con un nuevo humanismo posracial, que aun no conocemos. También conviene destacar el contraste entre los adjetivos presentes los títulos, en la antología está “nègre”, palabra que era usada para invertir el concepto negativo usado por la sociedad y que fue tomado como reivindicación étnica y positiva para los participantes de la *Négritude* y el “Noir” es decir color negro usado por Sartre. Frantz Fanon, pertenece a este grupo, aunque es posterior, por su afinidad con la poesía de Césaire. Su libro *Piel negra máscaras blancas* de 1952 estudia la psicopatología del negro antillano resultado del racismo incorporado en la educación colonial que recibe. También es autor de *Los Condenados de la tierra*, un ensayo poético sobre los procesos coloniales en especial en África.

Podemos concluir que el eje principal de interpretación de la *Négritude* en occidente fue la lucha contra el colonialismo. Fue esta perspectiva destaca en el libro homenaje a Aimé Césaire *Discurso sobre el colonialismo* (2006), pero, además del énfasis en el comprometimiento político de los autores negros, tanto diaspóricos como africanos contra la explotación de los trabajadores, la desigualdad de clases sociales, el imperialismo del siglo XX, la *Négritude* también buscó aportar otros temas para la configuración de una estética negra. Muchas de las obras de los autores de la *Négritude*, en especial de Senghor, buscan delinear una estética negra. Senghor comparte con el Nuevo Negro la visión de que la música es un configurador de la estética negra.

Explorando las contradicciones entre algunas de las ideas sobre cómo se procesa la afirmación de valores de las culturas negras, como por ejemplo las representaciones y los discursos sobre la masculinidad de los hombres negros que circulan en las canciones de música popular del Caribe difundidas en medios como la radio. Al registrar a un bailarín de salsa bailoteando en espacios urbanos de Bogotá, adornado con su voluminoso pelo afro, provocando el recuerdo de reivindicaciones como “Black is Beautiful” o “Black Power”, acciones política que se inspiraron en su momento en el movimiento *Négritude*<sup>9</sup>. Al retomar el nombre del movimiento en el título de su trabajo, Angulo se filia a las contra-narrativas del movimiento francés como también aquellas producidas en la propia América para enfrentar el racismo persistente. Sin embargo, todo que fue afirmación, lucha anticolonial y masculinidad en su obra es risible y las bases de los próceres de los movimientos antirracistas son cambiadas en parodia e ironía.

Las propias músicas compuestas en sur América para configurar al sujeto negro son frecuentemente contradictorias, incurriendo en estereotipos o en extremadas apologías al cuerpo negro. Ellas por si solas no componen un contra-discurso, pero exacerbadas en la caracterización repetida del negro – buen bailarín, pelo afro, ropas vistosas – se puede visibilizar su carácter de estereotipo y así formular una denuncia contra los modos rígidos que clasificar y comprender las personas. Angulo reconfigura la forma de producir un discurso político, retomando las figuraciones de su fracaso, ya que la visión de los negros, en este siglo de luchas sigue estereotipadas. ¿Quién puede afrontar a estas representaciones?: ¿el discurso materialista, anticolonial y surrealista o la risa irónica de la joven artista?





*El baile en la plaza Bolívar. Centro político de Bogotá, Colombia.*

Tenemos, en la obra de Angulo, a cada cuadro, la inserción del sujeto negro, ahora un personaje urbano inserido en el espacio real de la ciudad, que es accedido por el observador a través de un medio audiovisual: el video. No hay lucha real, no hay experiencia directa, la propia contigüidad del personaje con el público que lo observa mientras la obra es realizada acciona distintos discursos provocados por la ropa que él porta y por la memoria de la reivindicación política que su voluminoso pelo representa. Aunque el público no tenga rememoración directa de estos eventos, la visión del pelo suele provocar a la vez la impresión de rareza y la ruptura del orden cotidiano. Esto suele pasar en la plaza Bolívar, lugar de manifestaciones de distintos órdenes, tales como protesta política, lanzamientos comerciales o performances artísticos como éste. Pero, lo que percibimos insistentemente en la obra es la exacerbación de la presencia de discursos en la configuración del sujeto negro, demostrando que la experiencia directa con este sujeto es impedida porque el propio observador ya está contaminado por estos discursos, los ha naturalizado, no elige otros, aunque ellos existan hace mucho. La obra de Angulo suele recurrir a la exageración de los discursos sobre los negros para denunciar su permanencia en una sociedad que se quiere al menos tolerante, mestiza e igualitaria.

Entre sus obras está la serie “La peluca”, donde jóvenes mujeres visten a pelucas enormes hechas de paja de acero recuperando críticamente el apodo que recibieron los pelos de los negros. ¿Puede la ironía ser suficiente para apuntar en contra de los prejuicios de la sociedad, hacer pensar y cambiar el mundo? La forma socrática que, por medio de la ironía, hacía que el interlocutor (en el caso de la obra de arte, el observador) reconociera su propia ignorancia, cobra fuerza en la poética de Angulo. Pero, ¿no es posible que la fuerza plástica retire esta capacidad y envíe al observador hacia el espacio de la pura fruición?



Liliana Angulo, “Pelucas porteadores”, 2007.

Como en este trabajo en que el peso de la identidad negativa es caricaturizado y es a la vez suavizado en el equilibrio de la línea que conecta varios sujetos negros y termina por formar lúdicamente una identidad étnica a la vez un tramado-comunidad. En la obra de Angulo, los sujetos – hombres y mujeres – portan una peluca que remite a la paja de acero, apodo de los pelos de los negros; el dolor y la ofensa pueden ser cambiados en juego y gozo, de acuerdo con el individuo que porta, es decir, que es porteador del aderezo.

En otra obra, Angulo representa por medio de una modelo al único personaje negro de los periódicos colombianos, la Negra Nieves, que es una caricatura producida por Consuelo Lagos, desde hace 40 años<sup>10</sup>. Escenificando el personaje, Angulo da cuerpo a una imagen que es por sí misma parodia de la voz inesperada, cargada de ingenuidad, con comentarios venidos del margen de la sociedad de la personaje Nieves. En la obra de Angulo la libertad de hablar de la caricatura Nieves desaparece y es destacada la opresión y el trabajo subalternizado a que está sometida la población negra y que los medios masivos de comunicación no suelen cuestionar, solamente reproducir.



Negra Menta, fotografía a color, 15,7 X 19,7, 2003<sup>11</sup>.

Al describir la relación de los medios masivos y la población negra en las grandes ciudades de América Latina, tema de la obra *Négritude*, como veníamos analizando, Eneida Leal Cunha nos advierte que

La dimensión virtual de la experiencia urbana contemporánea, sin embargo, no debe ser atribuida exclusivamente a la potencia de los medios masivos, pues es una contracara de la relación débil o aun de la imposibilidad de relación, de convivencia o de contacto entre los habitantes de la ciudad territorio real, separados como están por los miedos recíprocos y por distancias socioeconómicas que crecen en la misma proporción de la contracción del mundo contemporáneo globalizado. Es decir, es exclusivamente en el plan de lo simbólico y del imaginario que la ciudad contemporánea puede ser compartida. (248)

Cunha está tratando del uso del espacio de la ciudad, mientras Angulo está tratando de cómo la experiencia urbana de los negros es construida. No hay experiencia directa, ella es construida por el lenguaje y por su absorción en la existencia de los sujetos. Las memorias que pueden producir una etnicidad, como vimos en la crónica de Manuel Zapata Olivella, son también construcciones, búsquedas y elecciones de configuraciones que el sujeto negro desea para sí mismo. La representación de una vivencia empírica desaparece bajo las narrativas y contra-narrativas que accionan al sujeto a representarse como negro, y al ser representado crítica o aun acriticamente.

## Bibliografía

- Angola, Mercedes; Cristancho, Raúl. *Viaje sin mapa: representaciones Afro en el arte colombiano contemporáneo*. Bogotá: Bando de la República, 2006. Impreso.
- Angulo, Liliana. Entrevista publicada originalmente en: <http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/3281>. 07 Enero, 2009.
- . Entrevista. *Revista La Hoja de Medellín*. Edición 293. Marzo de 2007. Impreso.
- . *Négritude*. Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia. HemisphericInstitute. 21-30 Agosto, 2009. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/visual-art/item/189-09-liliana-angulo>
- Baptista Pereira, Miguel. *Modernidade e Tempo. Para uma Leitura do Discurso Moderno*, Coimbra: Minerva, 1989, páginas 39-113. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Countée Cullen. Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emece, 2007. Impreso.
- . Langston Hughes. *Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emece, 2007. Impreso.
- Bosi, Alfredo. "A parábola das Vanguardas Latino-Americanas". En: Schwartz, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1995. Impreso.
- Branche, Jerome. *Malungaje*. Bogotá: Minc, 2009.
- Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Dakar, París: Présence Africaine, 1983. Impreso.
- . "Discurso sobre la Négritude. Négritude, etnicidad y culturas afroamericanas". En: *Discursos sobre el Colonialismo*. Madrid: Akal, 2006. Impreso.
- Costa, "Sérgio. Cor do outro". En: *Revista Cultura e Pensamento*. MINC. N. 1 (108-114) Maio/Junho, 2007. Impreso.

Ferreira de Almeida, Maria Cândida. "Arte afro-descendente: um olhar em desafio". En: Nussbaumer, Gisele M. (org.) *Teorias e Políticas da Cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: CULT/UFBA, 2007. Impreso.

Hall, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Impreso.

Hall, Stuart. *El espectáculo del Otro*. Trad. Pérez Arias Carmelo, Londres: SAGE, 1997. Impreso.

Henoa, Darío. *Los hijos de Changó, la epopeya de la Négritude en América*. En: Zapata Olivella, Manuel. *Changó el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010, pp.11-29. Impreso.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios y las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. Impreso.

Senghor, Léopold Sédar. *Libertad, Négritude y humanismo*. Madrid: Tecnos, 1970. Impreso.

Sommer, Doris. *Abrazos y rechazos: como leer en clave menor*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2010.

—. "El Coloquio de Dakar y los Congresos de la Cultura Negra de las Américas". En: *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Bogotá: Altamir, 1997. Impreso.

Fecha

recepción: 08/03/2012

Fecha aceptación: 17/10/2012

1 Maria Cândida Ferreira de Almeida, Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia) Doctora en Estudios Literarios por UFMG/Belo Horizonte, Brasil (1999). Actualmente desarrolla la investigación Encajes estéticos, étnicos y éticos: Teorías, críticas y metodologías para el estudio comparado entre artes y literatura negras, financiada por la propia institución en que trabaja y que dio origen a este trabajo. En 2002, publicó "Tomar-se outro: o toposcanibal na Literatura Brasileira" (Annablume). En 2008 ganó una mención en Ensayo de Tema Histórico Social Casa de las Américas, con el libro *Ler em cores ensaio de interpretação racializada*, publicado en São Paulo, Intermeios, Brasil, 2011. mferreir@uniandes.edu.co

2 Este artículo es un avance de proyecto "Encajes éticos, étnicos y estéticos: Teorías, críticas y metodologías para el estudio comparado entre artes y literaturas negras" desarrollado en la Universidad de Los Andes, Colombia con financiación de la propia institución.

3 Manuel Zapata Olivella nació en Lórica, Colombia en 1920 y falleció en Bogotá en 2004. A pesar de su formación como médico, en la cual se especializó en psiquiatría, se dedicó a la antropología y a la literatura se tornando el más importante escritor negrocolumbiano. Es autor de las novelas: *Arroz Amargo*, 1943; *Tierra Mojada*, 1947; *La calle 10*, 1960; *Detrás del rostro*, 1963; *Chambacú, corral de negros*, 1963; *En Chimá nace un santo*, 1964 y *Changó, el gran putas*, 1983, además de novelas cortas y ensayos etnográficos.

4 Manuel Zapata Olivella grafía en su novela épica la palabra orisha con "ch", de acuerdo a la fonética española en América y a la pronunciación de este vocablo en países como Cuba, Venezuela y Colombia, como aparece en esta parte del texto. En otros momentos del libro, optó por la grafía más conocida con "sh" proveniente de la fonética inglesa que corresponde al sonido de la "x" en portugués.

5 En inglés: "High and low; resistance versus incorporation; authentic versus unauthentic; experiential versus formal; opposition versus homogenization" (Que negro é este 341-342).

6 Liliana Angulo: (1974) Nació en Bogotá, donde vive y trabaja. Es licenciada en Artes Plásticas con especialización en Escultura, por la Universidad Nacional de Colombia. Por su trabajo plástico, es reconocida como forjadora de "una de las reflexiones más agudas sobre las cuestiones de raza y género en Colombia". Por diferentes medios, según su currículo, ha explorado "la identidad racial, la cultura afrocolombiana y su representación en la cultura contemporánea. Artista con profundos intereses por la educación artística, ha trabajado en diferentes proyectos sociales que se benefician del arte. Ha mostrado su trabajo fotográfico local e internacionalmente" (Angulo y Crisancho

- 44). Para conocer más de la obra de Angulo ver: Portafolio Liliana Angulo C. <http://negricolas.blogspot.com/>.
- 7 Sobre el espacio público en la modernidad ver sobre todo Jürgen Habermas, *L'Espace Public. Archéologie de la Publicité comme Dimension Constitutive de la Société Bourgeoise*, Paris, ed. Payot, 1978
- 8 Césaire, Aimé. "Discurso sobre la Negritud. Negritud, etnicidad y culturas afroamericanas". En: *Discursos sobre el Colonialismo*. Madrid: Akal, 2006
- 9 Ver. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/visual-art/item/189-09-liliana-angulo> (acceso en 21/07/2011).
- 10 En una entrevista en homenaje a su creación, Lago tergiversa sobre el racismo, generalizando el tema, como si todos fuéramos víctimas y repite los tópicos del racismo – su personaje "está buena", es decir, es atractiva físicamente; su novio es un "todero", es decir, no tiene profesión definida ver; es habladora, etc. [www.caracol.com.co](http://www.caracol.com.co) 31 de julio de 2012.
- 11 "Nengramenta" es una palabra peyorativa usada en Colombia para referirse al pueblo negro, el título de la obra también se refiere al personaje Negra Nieves de caricaturas publicadas semanalmente en el periódico *El Espectador* de Bogotá.